Геннадий Зельдович

ДИСКУРСИВНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ОПЫТ ЖАНРОВОЙ ГРАММАТИКИ

WUW
WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

ДИСКУРСИВНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ОПЫТ ЖАНРОВОЙ ГРАММАТИКИ

Геннадий Зельдович

ДИСКУРСИВНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ОПЫТ ЖАНРОВОЙ ГРАММАТИКИ

WUW

Рецензент
Анна Беднарчик

Ответственный редактор
Мария Шевчик

Корректор
Дорота Мушиньска-Вольны

Художественное оформление обложки и титульных листов
Збигнев Карашевски

Подготовка к печати
Дариуш Гурски

Публикация осуществлена при финансовой поддержке Варшавского университета (грант в рамках программы „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza") и Факультета прикладной лингвистики ВУ (научный грант, предоставленный Дирекцией Института прикладной лингвистики)

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021

Gennadij Zeldowicz ORCID: 0000-0003-4437-2802

ISBN 978-83-235-4910-9 (druk)
ISBN 978-83-235-4926-0 (e-pub)
ISBN 978-83-235-4918-5 (pdf online)
ISBN 978-83-235-4934-5 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-838 Warszawa, ul. Prosta 69
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Издание 1, Варшава 2021

Отпечатано в POZKAL

Содержание

Предисловие.
Дискурсивная перспектива и лирический текст. Задачи работы . . . 19

Глава 1. Дискурсивная перспектива лирического стихотворения и внутритекстовые смысловые связи 35

1.1. О типах дискурсивной связи 35
1.2. О некоторых важных свойствах дискурсивной связи в лирическом тексте 39
1.3. Богатство и бедность дискурсивных связей как маркер первого плана в лирическом стихотворении 46
1.4. Пример 1 51
1.5. Пример 2 54
1.6. Пример 3 59
1.7. Пример 4 61
1.8. Пример 5 62
1.9. Пример 6 63
1.10. Пример 7 67
1.11. Пример 8 68
1.12. Пример 9 71
1.13. Пример 10 73
1.14. Структура дискурсивных связей как маркер фокуса. Особый случай 1 78
1.15. Структура дискурсивных связей как маркер фокуса. Особый случай 2 80
1.16. Итоги 87

Глава 2. Дискурсивная структура лирического стихотворения и темпоральная соотнесенность ситуаций 89

2.1. Предварительные замечания 89
2.2. Пример 1 90

2.3. Пример 2 91
2.4. Пример 3 92
2.5. Пример 4 92
2.6. Пример 5 93
2.7. Пример 6 94
2.8. Генерическая временная соотнесенность фокуса: проблема детривиализации 95
2.9. Пример 7 96
2.10. Пример 8 97
2.11. Пример 9 99
2.12. Пример 10 101
2.13. Статистические сведения и выводы 105
2.14. Постскриптум. О других стратегиях маркирования фокуса через временную соотнесенность 107

Глава 3. Дискурсивная перспектива лирического текста и его референтная структура 112

3.1. Гипотеза 112
3.2. Пример 1 118
3.3. Пример 2 118
3.4. Пример 3 119
3.5. Пример 4 120
3.6. Пример 5 121
3.7. Пример 6 121
3.8. Пример 7 122
3.9. Пример 8 123
3.10. Пример 9 124
3.11. Пример 10 125
3.12. Пример 11 125
3.13. Пример 12 126
3.14. Пример 13 129
3.15. Пример 14 130
3.16. Пример 15 134
3.17. Пример 16 135
3.18. Пример 17 137
3.19. Пример 18 138
3.20. Пример 19 140
3.21. Пример 20 141
3.22. Пример 21 141
3.23. Пример 22 143
3.24. Пример 23 144
3.25. Пример 24 146
3.26. Пример 25 146
3.27. Пример 26 150

3.28. Примеры 27–35 151
3.29. Статистические данные и выводы 155

Глава 4. Дискурсивная перспектива в лирическом тексте и точка зрения 157

4.1. Когнитивная позиция автора и читателя как маркер дискурсивной перспективы 157
4.2. Пример 1 159
4.3. Пример 2 160
4.4. Пример 3 161
4.5. Пример 4 166
4.6. Пример 5 167
4.7. Пример 6 169
4.8. Пример 7 170
4.9. Пример 8 172
4.10. Пример 9 174
4.11. Пример 10 – отчасти парадоксальный 176
4.12. Пример 11 180
4.13. Пример 12. Особый случай: когда маркером фокуса становится не когнитивное размежевание, а когнитивная солидаризация автора и адресата 182
4.14. Заключение 185

Глава 5. Композиция лирического текста и «теснота» стихового ряда 187

5.1. Предварительные замечания 187
5.2. Ослабленная прогнозируемость связей с предтекстом как примета фокуса 192
5.2.1. Предварительные замечания 192
5.2.2. Пример 1 192
5.2.3. Пример 2 197
5.2.4. Пример 3 199
5.2.5. Пример 4 208
5.2.6. Заключение 209
5.3. Однородные члены предложения как примета фокуса 210
5.4. Многочисленность дискурсивно новых сущностей как маркер фокуса 212
5.4.1. Гипотеза 212
5.4.2. Пример 1. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 221
5.4.3. Пример 2. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 223

5.4.4. Пример 3. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 224
5.4.5. Пример 4. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 225
5.4.6. Пример 5. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 226
5.4.7. Пример 6. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 227
5.4.8. Пример 7. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 228
5.4.9. Пример 8. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 229
5.4.10. Пример 9. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 230
5.4.11. Пример 10. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 232
5.4.12. Пример 11. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами) 233
5.4.13. Пример 12. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится не в фокусе 234
5.4.14. Пример 13. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится не в фокусе 235
5.4.15. Пример 14. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, находится в эмпирической части текста и не предшествует непосредственно фокусу 236
5.4.16. Пример 15. Фрагментов, где концентрация дискурсивно новых сущностей максимальна, в стихотворении больше, чем один 238
5.4.17. Пример 16. Фрагментов, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, в стихотворении больше, чем один 239
5.4.18. Результаты и выводы 239
5.4.19. Постскриптум 241

5.5. Типологическое богатство лингвистической информации как примета фокуса 245
5.5.1. Гипотеза 245
5.5.2. Пример 1 253
5.5.3. Пример 2 253
5.5.4. Пример 3 254
5.5.5. Пример 4 255
5.5.6. Пример 5 256
5.5.7. Пример 6 257
5.5.8. Пример 7 257
5.5.9. Пример 8 258
5.5.10. Пример 9 258
5.5.11. Пример 10 259
5.5.12. Пример 11 260
5.5.13. Пример 12 260
5.5.14. Пример 13 262
5.5.15. Пример 14 262
5.5.16. Пример 15 263
5.5.17. Пример 16 265
5.5.18. Пример 17 268
5.5.19. Пример 18 269
5.5.20. Пример 19 270
5.5.21. Пример 20 270
5.5.22. Пример 21 271
5.5.23. Пример 22 272
5.5.24. Результаты и выводы 272
5.5.25. О перспективах исследования. Постскриптум 1. Фокус и иконичность 273
5.5.26. О перспективах исследования. Постскриптум 2. Ассертивизация пресуппозиций как маркер фокуса 279
5.5.27. О перспективах исследования. Постскриптум 3. Эмфатизированный лексический повтор как примета фокуса 285
5.5.28. О перспективах исследования. Постскриптум 4. «Уточнение сценария» как примета фокуса 290
5.5.29. О перспективах исследования. Постскриптум 5. Внутренняя противоречивость «вежливостных» установок автора и композиция лирического текста 291
5.5.30. О перспективах исследования. Постскриптум 6. Типологическая бедность информации как примета фокуса? 293
5.5.31. О перспективах исследования. Постскриптум 7. Детривиализация когнитивного фона как средство обозначить фокус? 294
5.6. Способность модифицировать содержание предтекста как примета фокуса 299
5.6.1. Гипотеза 299
5.6.2. Примеры 1–2 301

5.6.3. Пример 3 303
5.6.4. Пример 4 305
5.6.5. Пример 5 307
5.6.6. Пример 6 307
5.6.7. Пример 7 308
5.6.8. Пример 8 309
5.6.9. Пример 9 309
5.6.10. Заключительные замечания 310
5.7. Словопорядок и композиция лирического текста 311
5.7.1. Гипотеза 311
5.7.2. Пример 1: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 317
5.7.3. Пример 2: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 317
5.7.4. Пример 3: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 318
5.7.5. Пример 4: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 318
5.7.6. Пример 5: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 319
5.7.7. Пример 6: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 320
5.7.8. Пример 7: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения 321
5.7.9. Пример 8: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения 321
5.7.10. Пример 9: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения 322
5.7.11. Пример 10: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения 323
5.7.12. Пример 11: инверсия есть в фокусе стихотворения и в текстуально близком к фокусу фрагменте эмпирической части 324
5.7.13. Пример 12: инверсия есть в фокусе стихотворения и в текстуально близком к фокусу фрагменте эмпирической части 324
5.7.14. Пример 13: фокус маркируется инверсией в рефрене 325
5.7.15. Результаты 327
5.8. Недосказанность и композиция лирического текста 328
5.8.1. Гипотеза 328
5.8.2. Пример 1 331
5.8.3. Пример 2 332
5.8.4. Пример 3 322
5.8.5. Пример 4 333
5.8.6. Пример 5 334
5.8.7. Пример 6 335
5.8.8. Пример 7 335

5.8.9. Пример 8 336
5.8.10. Пример 9 337
5.8.11. Пример 10 338
5.8.12. Пример 11 339
5.8.13. Пример 12 340
5.8.14. Итоги 341
5.9. Экстравертное сознание, интровертное сознание и композиция лирического текста 341
5.9.1. Гипотеза 341
5.9.2. Тип 1, пример 1 347
5.9.3. Тип 1, пример 2 347
5.9.4. Тип 1, пример 3 348
5.9.5. Тип 1, пример 4 350
5.9.6. Тип 1, пример 5 350
5.9.7. Тип 1, пример 6 351
5.9.8. Тип 2, пример 1 351
5.9.9. Тип 2, пример 2 353
5.9.10. Тип 2, пример 3 354
5.9.11. Тип 3, пример 1 354
5.9.12. Тип 3, пример 2 355
5.9.13. Тип 4, пример 1 356
5.9.14. Тип 4, пример 2 357
5.9.15. Результаты 358
5.10. Аргументативные отношения и композиция лирического текста . . 361
5.10.1. О феномене аргументативности 361
5.10.2. Пример 1 364
5.10.3. Пример 2 365
5.10.4. Пример 3 366
5.10.5. Пример 4 367
5.10.6. Пример 5 368
5.10.7. Пример 6 369
5.10.8. Постскриптум 371
5.11. Высокая структурированность времени и пространства как маркер фокуса 371
5.11.1. Гипотеза 371
5.11.2. Пример 1 373
5.11.3. Пример 2 374
5.11.4. Пример 3 374
5.11.5. Пример 4 375
5.11.6. Пример 5 377
5.11.7. Пример 6 380
5.11.8. Пример 7 381
5.11.9. Пример 8 384
5.11.10. Пример 9 385
5.11.11. Примеры 10–11 387

5.11.12. Пример 12 . . . 389
5.11.13. Пример 13 . . . 390
5.11.14. Пример 14 . . . 390
5.11.15. Пример 15 . . . 392
5.11.16. Пример 16 . . . 393
5.11.17. Пример 17 . . . 395
5.11.18. Пример 18 . . . 398
5.11.19. Результаты и выводы . . . 400
5.12. Структура тропов как маркер композиции в лирическом стихотворении . . . 401
5.12.1. Гипотеза . . . 401
5.12.2. Пример 1 . . . 406
5.12.3. Пример 2 . . . 407
5.12.4. Пример 3 . . . 411
5.12.5. Пример 4 . . . 413
5.12.6. Пример 5 . . . 416
5.12.7. Пример 6 . . . 418
5.12.8. Пример 7 . . . 420
5.12.9. Пример 8 . . . 422
5.12.10. Пример 9 . . . 425
5.12.11. Пример 10 . . . 428
5.12.12. Пример 11 . . . 429
5.12.13. Выводы . . . 429
5.13. «Новизна старого» как примета фокуса . . . 430
5.14. «Пространственная экспансия» смысла как признак фокуса . . . 433
5.15. Еще раз о редких способах обеспечить фокусу высокую информативность: несколько заметок о старояпонской поэзии . . . 435
5.16. Парадоксальный случай: когда фокус маркируется пониженной информативностью . . . 438

Глава 6. О некоторых менее прототипических способах маркировать дискурсивную перспективу в лирическом стихотворении 442

6.1. Предварительные замечания . . . 442
6.2. «Знаки финала» как маркер фокуса . . . 443
6.2.1. Предварительные замечания . . . 443
6.2.2. Исчерпанность темы как примета фокуса . . . 443
6.2.2.1. Пример 1 . . . 443
6.2.2.2. Пример 2 . . . 446
6.2.2.3. Пример 3 . . . 447
6.2.2.4. Пример 4 . . . 449
6.2.2.5. Пример 5 . . . 451
6.2.2.6. Пример 6 . . . 453
6.2.2.7. Пример 7 . . . 459
6.2.2.8. Пример 8 . . . 461
6.2.2.9. Пример 9 . . . 465

6.2.2.10. Пример 10 467
6.2.2.11. Пример 11 469
6.2.2.12. Пример 12 474
6.2.3. Золотое сечение и композиция лирического текста 479
6.2.3.1. Гипотеза 479
6.2.3.2. Подобные по смыслу, но неравные по длине фрагменты как маркер фокуса в лирическом стихотворении. Подобные по смыслу и равные по длине фрагменты как маркер эмпирической части 484
6.2.3.3. Самоотраженность и композиция лирического текста: особые случаи 505
6.2.3.3.1. О «незаметном» самоподобии лирического текста . 505
6.2.3.3.1.1. Предварительные замечания 505
6.2.3.3.1.2. Пример 1 506
6.2.3.3.1.3. Пример 2 507
6.2.3.3.1.4. Пример 3 511
6.2.3.3.2. Взаимоимпликативные отношения между фрагментами как маркер дискурсивного первого плана в лирическом стихотворении? 512
6.2.3.3.2.1. Предварительные замечания 512
6.2.3.3.2.2. Пример 1 514
6.2.3.3.2.3. Пример 2 515
6.2.3.4. Заключение 517
6.2.4. «Гармонизирующий сдвиг» коммуникативного ранга как примета фокуса 518
6.2.4.1. Предварительные замечания 518
6.2.4.2. Пример 1 519
6.2.4.3. Пример 2 521
6.2.4.4. Пример 3 521
6.2.4.5. Пример 4 522
6.2.4.6. Пример 5 523
6.2.4.7. Пример 6 524
6.2.4.8. Выводы 525
6.2.5. Иные маркеры финала как примета фокуса в лирическом стихотворении 525
6.2.5.1. Пример 1: парадоксальность как примета фокуса . . 526
6.2.5.2. Пример 2: парадоксальность как примета фокуса . . 527
6.2.5.3. Пример 3: парадоксальность как примета фокуса . . 528
6.2.5.4. Пример 4: «доведение до абсурда» как примета фокуса 528
6.2.5.5. Пример 5: радикальное переосмысление языковой единицы как примета фокуса 529
6.2.5.6. Пример 6: когда законченность текста маркируется синтаксической структурой 530
6.2.5.7. Пример 7: возвращение к канону как знак законченности 531

6.2.5.8. Пример 8: вновь о возвращении к канону как знаке законченности 532
6.2.5.9. Пример 9: еще раз о возвращении к канону как знаке законченности 536
6.2.5.10. Пример 10: в последний раз о возвращении к канону как знаке законченности 538
6.2.5.11. Пример 11: отсутствие новых референтов и подчеркнутая «векторность» дискурса как приметы его исчерпанности 539
6.2.5.12. Пример 12: еще раз о подчеркнутой «векторности» текста как примете его исчерпанности 544
6.2.5.13. Пример 13: уточняющая «кода» как примета фокуса 545
6.2.5.14. Примеры 14–15: невозможность речи как знак фокуса 546
6.2.5.15. Примеры 16–17: «нарративный тупик» как знак фокуса 548
6.2.5.16. Пример 18: эллипсис как маркер фокуса 552
6.3. Диалектика простоты и сложности в фокусе лирического стихотворения 553
6.3.1. Предварительные замечания 553
6.3.2. Пример 1 556
6.3.3. Пример 2 558
6.3.4. Пример 3 558
6.3.5. Пример 4 560
6.3.6. Примеры 5–6 561
6.3.7. Примеры 7–8 562
6.3.8. Примеры 9–10 563
6.3.9. Примеры 11–12 564
6.3.10. Выводы 565
6.4. Повышенная активность авторского сознания как признак фокуса 566
6.4.1. Гипотеза 566
6.4.2. Кольцевая композиция и активность авторского сознания . 568
6.4.3. Обостренный контраст между фигурой и фоном как признак фокуса 573
6.4.4. Каузальные связи и активность авторского сознания. Конструкции с причинно-следственным значением как примета фокуса 579
6.4.4.1. Гипотеза 579
6.4.4.2. Пример 1 587
6.4.4.3. Пример 2 588
6.4.4.4. Пример 3 589
6.4.4.5. Примеры 4–5 590
6.4.4.6. Пример 6 592
6.4.4.7. Пример 7 593
6.4.4.8. Примеры 8–9 594

6.4.5. Каузальные связи и активность авторского сознания. «Неканоническая каузальность» в морфосинтаксической структуре и композиция лирического текста 596
6.4.5.1. Гипотеза 596
6.4.5.2. Пример 1 599
6.4.5.3. Пример 2 601
6.4.5.4. Пример 3 602
6.4.5.5. Пример 4 603
6.4.5.6. Пример 5 604
6.4.5.7. Пример 6 604
6.4.5.8. Пример 7 605
6.4.5.9. Пример 8 607
6.4.5.10. Пример 9 607
6.4.5.11. Пример 10 608
6.4.6. Метатекст как примета фокуса 609
6.4.7. О «нетиповых» приметах высокой активности авторского сознания 611
6.4.8. Заключение 613
6.5. Целостность авторского сознания как признак фокуса 613
6.5.1. Гипотеза 613
6.5.2. Пример 1: Тип 1 619
6.5.3. Пример 2: Тип 1 619
6.5.4. Пример 3: Тип 1 620
6.5.5. Пример 4: Тип 1 621
6.5.6. Пример 5: Тип 1 623
6.5.7. Пример 6: Тип 2 623
6.5.8. Пример 7: Тип 3 624
6.5.9. Пример 8: Тип 3 625
6.5.10. Пример 9: Тип 4 626
6.5.11. Пример 10: Тип 4 626
6.5.12. Пример 11: Тип 4 627
6.5.13. Пример 12: Тип 4 628
6.5.14. Пример 13: Тип 4 628
6.5.15. Пример 14: Тип 4 629
6.5.16. Пример 15: Тип 4 629
6.5.17. Пример 16: Тип 4 630
6.5.18. Результаты, выводы, перспективы 631
6.6. О расширении авторского сознания и «девальвации опыта» в фокусе лирического текста 644
6.6.1. Гипотеза 644
6.6.2. Пример 1 647
6.6.3. Пример 2 648
6.6.4. Пример 3 648
6.6.5. Пример 4 649
6.6.6. Пример 5 649

6.6.7. Пример 6 . . . 649
6.6.8. Пример 7 . . . 650
6.6.9. Пример 8 . . . 650
6.6.10. Пример 9 . . . 651
6.6.11. Пример 10 . . . 651
6.6.12. Пример 11 . . . 653
6.6.13. Пример 12 . . . 645
6.6.14. Пример 13 . . . 657
6.6.15. Пример 14 . . . 659
6.6.16. Пример 15 . . . 659
6.6.17. Заключительные замечания . . . 660
6.7. «Детелеологизация» авторского сознания как характерная черта фокуса . . . 660
6.8. «Умаленность авторского бытия» в фокусе лирических стихотворений . . . 665
6.9. Может ли дискурсивная перспектива лирического текста маркироваться по аналогии с нарративом? . . . 674
6.10. Высокая агентивность подлежащего как маркер фокуса . . . 692
6.11. Минимизация формальных различий как маркер фокуса? . . . 698
6.12. «Парадоксальное маркирование» композиции в лирическом тексте: эмпирическое в фокусе, фокусное в эмпирических фрагментах . . . 700
6.12.1. Предварительные замечания . . . 700
6.12.2. Примеры 1–2 . . . 701
6.12.3. Пример 3 . . . 702
6.12.4. Пример 4 . . . 704
6.12.5. Пример 5 . . . 706
6.12.6. Пример 6 . . . 708
6.12.7. Примеры 7–8 . . . 709
6.12.8. Пример 9 . . . 710
6.12.9. Пример 10 . . . 711
6.12.10. Пример 11 . . . 715
6.12.11. Пример 12 . . . 717
6.12.12. Пример 13 . . . 719
6.12.13. Пример 14 . . . 723
6.12.14. Пример 15 . . . 726
6.12.15. Пример 16 . . . 733
6.12.16. Пример 17 . . . 737

Глава 7. О феномене парцелляции в первом плане лирического дискурса . . . 738

7.1. Предварительные замечания . . . 738
7.2. Пример 1 . . . 740
7.3. Пример 2 . . . 740
7.4. Пример 3 . . . 742
7.5. Пример 4 . . . 744

Заключение. Выводы и перспективы исследования 748

Литература 775

Источники текстов 782
Источники из Интернета 783

Summary 785

Предисловие.
Дискурсивная перспектива и лирический текст. Задачи работы

Хорошо известно, что все наше мышление подчиняется принципу перспективы, принципу разделения информации на в том или ином смысле более и менее важную. Скажем, практически всякая, даже очень «краткая» наша мысль содержит в себе и некоторый относительно менее важный «фон», и некоторую более важную для нас «фигуру». В живописи, скульптуре, театре, кино, балете тоже почти всегда обнаружимы первый и второй планы[1], с возможными их дальнейшими подразделениями (вроде «самое важное на главном плане – просто важное на главном плане – более заметные фрагменты второго плана – его менее значимые части»)[2]. Впрочем, и саму действительность человек иерархизирует, выделяя в ней более и менее важные планы в соответствии с размером, функциями и многими иными свойствами соответствующих объектов. Иерархизирована и такая «посредующая» между внешним и нашим внутренним миром область, как наши пять чувств: в разного рода экспериментах давно продемонстрирован примат зрительного восприятия и наименьшая значимость тактильного; промежуточные места принадлежат слуху, обонянию и вкусу; см., например, [Shen 2008] с дальнейшей литературой. (Там же см. о важной диалектике во взаимоотношениях между этими модальностями: самые низкие из них по рангу предполагают как раз бóльшую «личную» вовлеченность человека в восприятие, в частности непременный физический контакт,

[1] Не касаемся вопроса о том, каким конкретным способом такое выдвижение соответствующих элементов на первый план и/или их отдаление на второй осуществляется. Способы эти, как хорошо известно, и специфичны для каждого отдельного искусства, и достаточно многообразны. Наибольшей универсальностью обладают придание соответствующей фигуре большего размера и/или быстрого движения, ее помещение в центр, ее колористическое выделение.

[2] О том, сколь перспективизация, иерархизация когнитивных процессов важна для живых организмов в эволюционном плане, как одно из средств адаптации восприятия и мышления к окружающей среде, см., например, [Givón 2005].

что при определенных условиях способно сделать их, наоборот, особенно значимыми; впрочем, эти подробности здесь не важны, важна сама несомненность обсуждаемой иерархизации.)

Не приходится удивляться, если тот же принцип перспективы проецируется и на структуру языка.

Хорошо известно, что большинство категорий в естественном языке имеет прототипическую структуру, в которой выделяются центр и периферия. Достаточно вспомнить хотя бы о категории *птица*, к которой, скажем, ворона, воробей или голубь принадлежат «в большей степени», или, говоря строго, находятся ближе к ее центру, чем, допустим, курица, пингвин, страус или колибри: три предпоследние птицы отличаются от «образцовой», «идеализированной» птицы своей неспособностью летать; страус вдобавок слишком уж велик, а колибри слишком уж мал в сравнении с прототипом; аналогичным образом, в категории *фрукты* яблоко или апельсин ближе к центру, чем, например, бергамот или папайя; см. подробнее [Taylor 2003; Murphy 2002; Givón 2005].

Предельно показателен здесь и другой факт. Существуют так называемые «одноразовые», «сиюминутные» категории (в английской традиции – *ad hoc categories*), которые создаются по мере наших текущих потребностей и не удерживаются в памяти надолго; ср. хотя бы категорию ‘товары, которые можно выставить на распродажу в нашем гараже’. Однако, несмотря на свою заведомо крайне слабую, по сравнению со стабильными, укорененными в нашем понятийном аппарате категориями, разработанность, несмотря на свою «топорность», эти категории тоже имеют ядро и периферию, тоже устроены по принципу перспективы – что прекрасно было показано в работе [Barsalou 1983].

Далее, всякое предложение делится на тему и рему, то есть на две части, из которых вторая является прагматическим фокусом, тем, ради чего, собственно, соответствующее высказывание делается, а первая выполняет подчиненную, служебную роль, помогая нужным образом соотнести с действительностью содержание ремы; отсюда и нередкое эллиптирование темы в тех случаях, когда это соотнесение не вызывает трудностей. См., например, [Erteschik-Shir 2007][3].

Во многом аналогичные отношения устанавливаются и в семантике отдельного слова между пресуппозицией и ассерцией: ассерция как бы изначально предназначена быть в предложении ремой и передавать коммуникативно

[3] Так же, как могут дополнительно нюансироваться и первый, и второй план в пластических искусствах, могут иметь многоступенчатую структуру и тема, и рема; см. особенно [Bogusławski 1977]. О некоторых дополнительных и тоже несомненно связанных с перспективой градациях в коммуникативной структуре предложения см., например, [Yokoyama 1986; Vallduví 1992].

наиболее важный смысл, а пресуппозиция призвана стать своего рода когнитивной опорой, связывая сказанное с уже доступным адресату знанием[4].

Наконец, сообразно принципу перспективы строятся обычно и целые тексты, ибо в тексте в большинстве случаев тоже хорошо выделяются первый план (в английской традиции – *foreground*) и второй план (*background*), с возможностью их дальнейшей более тонкой нюансировки.

Особенно подробно в лингвистике исследована структура нарративного текста; достаточно назвать хотя бы такие основополагающие работы, как [Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; Fleischman 1990].

В прототипическом случае первый план повествовательного текста представляет его нарративная, собственно событийная линия, а на втором плане находятся «фоновые» описания персонажей и тех обстоятельств, в которых события совершаются, психологические мотивировки, бóльшая часть оценок[5], разного рода общие выводы, экскурсы в предысторию событий либо в будущее и т. д.[6]

Принципиально важно то, что языки мира (вероятно, все, но если и не все, то наверняка очень многие) располагают специальными, собственно лингвистическими средствами, позволяющими достаточно последовательно маркировать и отличать друг от друга первый и второй планы повествования.

Некоторые из этих средств, так сказать, локальны и характерны лишь для единичных либо немногочисленных языков: скажем, в тагальском языке, по данным П. Хоппера [Hopper 1979], ненарративный план рассказа может маркироваться редупликацией глагола; иногда на принадлежность к основной линии указывает порядок слов VS, в то время как словопорядок SV характерен для второго плана (об этом явлении в древнеанглийском см. снова [Hopper 1979], в древнееврейском – [Myhill 1992]).

Вместе с тем, как показали П. Хоппер и С. Томпсон в [Hopper, Thompson 1980] и как было подтверждено многочисленными позднейшими изысканиями (см., например, продолжающие это исследование работы в составленном

---

[4] Понятно, что в особых случаях эти соотношения могут инвертироваться. Представим себе, например, ситуацию, когда кто-то говорит *Иван перестал воровать*, желая прежде всего дать понять, что Иван *был* вором. Тем не менее, применительно к наиболее привычным актам коммуникации все сказанное остается верным.

Добавим еще, что внутренняя «расслоенность» лексического значения обнаруживает себя и в давно известных лингвистам оппозициях между собственно семантикой слова и порождаемыми им импликатурами, главным, «центральным» смыслом слова и его коннотацией, главным смыслом и модальной рамкой, главным смыслом и смыслом «слабым», логически несамостоятельным (о последней группе см. [Зельдович 1998]).

[5] Иногда оценка может быть и «внутренней», быть частью самого повествования; см. [Fleischman 1990].

[6] Очевидным исключением из этого правила будет так называемая орнаментальная проза, где более важен не сюжет, но именно разного рода «дополнительные подробности».

теми же П. Хоппером и С. Томпсон сборнике [Hopper, Thompson 1982]), среди обсуждаемых средств легко выделяется целый устойчивый комплекс, который характерен для огромного числа типологически разнородных языков.

Из десяти установленных П. Хоппером и С. Томпсон наиболее типичных маркеров первого плана назовем для примера четыре[7].

Во-первых, это видо-временная форма глагола. Так, в русском языке основное повествование обычно ведется с помощью совершенного вида, а несовершенный типичен для второстепенных, «служебных» фрагментов текста. В языках, где представлена в той или иной ипостаси оппозиция между аористом и имперфектом (французский, испанский и др.; надо помнить, что название этих времен в отдельных языках может быть иное, например, во французском аористу соответствует так называемое *passé simple*), для главного повествования служит первый, а в «фоне» выступает чаще второй (а также, конечно, и другие, более редкие временные формы, как, например, перфект или плюсквамперфект, если, конечно, они в данном языке есть)[8].

Нарушения этих закономерностей, разумеется, допустимы, но почти всегда сопровождаются дополнительными смысловыми эффектами. Например, повествование или часть повествования может вестись в настоящем времени (так называемое настоящее нарративное), так что в русском здесь используется уже несовершенный вид глагола, а в языках, различающих для прошедшего аористические и имперфектные формы, эта оппозиция вообще становится неактуальной, – однако такой способ повествования надо уже считать маркированным, ибо в том случае, если в настоящем нарративном строится весь рассказ, ему, по сравнению с рассказом в прошедшем, придается своеобразный особый драматизм, как будто события автором не вспоминаются, не «извлекаются» по очереди из уже заранее существующей «истории», а непредсказуемо разворачиваются прямо перед ним; в случае же, когда настоящее время выбрано лишь для отдельных

[7] Надо добавить, что в свете новейших изысканий типичные средства, помогающие маркировать первый план дискурса, в том числе и дискурса нарративного, оказываются еще более многочисленными, нежели это представлялось П. Хопперу и С. Томпсон. См. особенно работы Леонарда Талми, например, [Talmy 2010]. В конце концов, даже физическая длина и, так сказать, фонетический «вес» той или иной конструкции – факторы, совершенно не учитываемые у П. Хоппера и С. Томпсон, – тоже вполне способны, независимо от иных обстоятельств, делать ее дискурсивно более «заметной».

[8] В близкой связи с тяготением нарративных глагольных форм к перфективности/аористичности находится и предпочтительное употребление в наррации телических, а еще больше моментальных (пунктивных) глаголов. Чем «короче» ситуация во времени, тем она, с одной стороны, лучше «заметна» для нашего когнитивного аппарата, а с другой стороны, тем скорее она и *сменит* какую-то ситуацию, и сама *сменится* новой ситуацией, то есть будет принадлежать к некоторой хорошо опознаваемой событийной цепи, и тем увереннее может она претендовать на свое место в нарративной линии дискурса. См. подробнее [Hopper, Thompson 1980].

фрагментов рассказа, в придачу к этому драматизму, они еще и выделяются на фоне имеющих прошедшее время фрагментов как нечто особенно важное, как, фигурально выражаясь, привилегированный подплан первого плана (подробнее обо всем этом см. [Fleischman 1990]).

Второй характерный признак нарративной линии, по П. Хопперу и С. Томпсон, – это переходность глагола. Прототипический переходный глагол обозначает такое взаимодействие между субъектом и прямым объектом, при котором происходит переток энергии от первого к второму и второй в результате этого изменяется (возникает, разрушается, меняет форму и т. д.); см., например, [Croft 1991; Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001; Levin, Rappaport Hovav 2005]. Между тем и сам переток энергии, и изменения в объекте делают ситуацию особенно «заметной» для нас, а значит, по правилу иконического соответствия, она и в дискурсе скорее должна занять привилегированное место.

В-третьих, главный план повествовательного текста, как правило, маркируется реальной, а не гипотетической модальностью, ибо реальные события для нашего сознания тоже более явственны, чем воображаемые. Очевидно, что «воображаемая наррация» сугубо маргинальна; в частности, у нее есть свои собственно лингвистические приметы маркированности, как, например, выбор несовершенного вида (либо имперфекта в романских языках) там, где рассказывается содержание снов (вроде такого: *...И меня* ***догоняло*** *какое-то чудище,* ***хватало*** *зубами за ногу, затем* ***начинало*** *дико рычать... и т. д.*; подробнее об этом см. [Fleischman 1990]).

Наконец, в-четвертых, по той же самой причине для главного плана в повествовании характерна утвердительность. Отрицательное предложение в принципе способно входить в нарративный ряд (ср. хотя бы: *Солдат Петров не подчинился приказу и попал под суд*), но такой случай также относится к исключениям; см. о нем подробнее в той же книге С. Флейшман.

Что касается текстов ненарративного типа, то хотя их внутреннее расслоение на отдельные планы и подпланы изучено слабее, само его присутствие едва ли способно вызвать сомнения; ср., например, безусловную принципиальную «расслоенность» драматического произведения (см., например, [Тюпа 2010]) или бытового диалога, где, скажем, начальные приветственные реплики часто менее значимы, чем последующие, а вопрос в рамках вопросно-ответного единства в определенном смысле менее важен, чем ответ.

Учитывая все сказанное, можно предположить, во-первых, что и лирическое стихотворение будет разделяться, «расслаиваться» на два либо, при более тонком анализе, даже несколько планов, во-вторых, что у этих планов будут свои собственно лингвистические приметы, свои более или менее типичные способы маркирования.

Разумеется, ни первая, ни вторая гипотеза в таком общем виде не могут претендовать на новизну. Для лирической поэзии уже давно постулировалось существование у нее главного и второстепенного дискурсивных планов; см., например, [Leech 1969: 56–72]. Дело, однако, в том, что и Дж. Лич, и большинство других затрагивающих эту проблематику авторов признаком первого плана считают наличие разнообразных риторических фигур (таких, как метафора, метонимия, сравнение, гипербола, параллелизм и т. д.) и всякого рода отклонений от языковой и/или литературной нормы (неологизмов, семантически переосмысленных слов и выражений, зевгм, алогизмов и мн. др.) и, как следствие, непредсказуемость или ощутимо ослабленную предсказуемость соответствующих фрагментов текста; см., кроме указанной книги Дж. Лича, например, [Shen 2007; Nofal 2011; Manin 2012].

Безусловно, такого типа анализ необходим и плодотворен, однако если свести проблему перспективы в лирическом произведении к вопросу о присутствии разного рода «непредвиденностей» (включая сюда и авторскую метафору, авторскую метонимию и прочие не «стертые» повсеместным использованием риторические фигуры), то мы упустим из виду некое более фундаментальное разграничение, более фундаментальный «разлом», который непосредственно предопределяется самой жанровой природой лирических произведений и интуитивно, как правило, «вчитывается» нами в текст даже там, где он прямо не обозначен, и даже в тех редких случаях, когда стихотворение состоит из одной-единственной строки и как будто бы должно исключать всякую парцелляцию (ср. пример такого рода в [Сильман 1977: 8–9]), – в то время как присутствие всех названных выше особенностей для лирики пускай и характерно, но отнюдь не необходимо: не так уж мало найдется стихов, где нет ни одной собственно авторской риторической фигуры и не нарушаются сколько-нибудь явным образом никакие лексические, грамматические, стилистические и литературные конвенции; достаточно вспомнить хотя бы пушкинское «Я вас любил...», содержащее лишь одну метафору *любовь угасла*, причем метафора эта общеязыковая и «броситься в глаза», выдвигая соответствующий фрагмент текста на первый план, никак не может[9].

Существо этого более фундаментального различия прекрасно описано в книге Т. И. Сильман «Заметки о лирике» [1977].

Согласно Т. И. Сильман, по своей изначальной жанровой природе лирическое стихотворение предполагает, во-первых, что автор (или –

[9] Уместно вспомнить и хорошо известное рассуждение Э. Косериу о том, что ранние произведения поэзии появлялись обычно тогда, когда в данной культуре еще не было кодифицированного литературного языка и, тривиальным образом, не было литературного канона, так что этим произведениям просто не от чего было «отклоняться» – что отнюдь не мешало им быть именно поэтическими; ср. хотя бы «Божественную комедию», именно положившую *начало* итальянскому литературному языку и итальянской письменной литературе; см. [Coseriu 1985].

лирическое *я*[10]) переживает некоторый *опыт*, во-вторых, что последний подводит автора к некоторому открытию, постижению некоторой истины, обобщению и/или изменяет авторское восприятие мира, дает новое его понимание; см. особенно [Сильман 1977: 30–31].

Поэтому в подавляющем большинстве случаев лирический текст разделяется на эмпирическую часть и «постижение», причем переживаемый опыт служит именно тому, чтобы «постижение» *подготовить*: любые эмпирические сведения, не подчиненные этой цели, воспринимаются как многословие, как нечто и логически, и эстетически инородное тексту.

Отсюда видно, что две эти части лирического стихотворения строго иерархизированы и что опыт находится тут на втором плане, а планом первым, более важным является именно «постижение», которое в дальнейшем для краткости будем называть также *фокусом* (по аналогии с термином, широко используемым в описании коммуникативной структуры предложения).

Замечание 1. Полезно помнить, что сами по себе и понятие «опыт», и понятие «открытие» не вполне определенны и во многом два эти феномена обретают свое существование через свою взаимосоотнесенность. Иными словами, нередко какая-то часть стихотворения несет в себе и «эмпирические», и обобщающие смыслы, а ее место в композиционной структуре зависит от того, является ли она «более эмпирической» или, наоборот, «менее эмпирической», нежели другие части. Скажем, в стихотворении Ясухара Масаакира (Япония, XVII в.; перевод А. Белых)

Ну и дела! Ну и дела!
Только и скажешь о вишнях,
В горах Ёсино...,

как это нередко бывает в японских хокку, начало «междометное», «восклицательное», выражает сильные чувства, а затем объясняется, откуда же они взялись. Понятно, что ни здесь, ни в иных подобных случаях эта мотивировка скорее не становится постижением новой истины, ибо, уже выражая свои чувства разного рода эксклamативами, мы, как правило, отдаем себе отчет в их источнике. О такого рода стихах можно лишь сказать, что, поскольку эксклamативы почти с обязательностью предполагают непосредственное внутреннее переживание (психического) опыта, а пояснения обсуждаемого типа – нет, постольку первая часть стихотворения здесь в некотором плане

[10] Мы отдаем себе отчет и в том, что, строго говоря, автор и лирическое *я* отнюдь не тождественны друг другу, и в том, насколько принципиально их нетождество для лирического жанра (см., например, [Гинзбург 1974; Левин 1998: 465–466]). Тем не менее, в наших рассуждениях это обстоятельство не будет играть важной роли, и ниже мы употребляем оба термина как синонимы.

«более эмпирична», чем вторая, и в этом смысле вторая может – с долей условности, конечно, – считаться «итоговой».

Примечательно и другое явление. Нередко представление о фокусе подвергается своеобразной грамматикализации. Прототипический, «идеальный» фокус, с одной стороны, несет в себе открытие новой и важной истины, а с другой стороны, обладает рядом характерных собственно лингвистических примет, о которых мы будем подробно говорить ниже. Судя по обследованному нами материалу, в некоторых, притом, вероятно, отнюдь не малочисленных случаях смысловая специфика фокуса ощутимо «выветривается» и воспринимается он как содержательно главная часть стихотворения уже не столько в силу своей смысловой значительности, сколько благодаря особенностям своего лингвистического устройства[11]. Впрочем, для нас это обстоятельство все-таки не окажется особенно существенным, ибо в лирическом тексте нас будут интересовать прежде всего лингвистические приметы того фрагмента, который *воспринимается* как главное смысловое открытие, – независимо от того, предопределено ли подобное восприятие его собственно содержательной важностью или же факторами иного рода.

Замечание 2. Справедливости ради надо заметить, что предложенная Т. И. Сильман «жанровая схема» вообще-то неполна. К «постижению» лирический герой обычно приходит, опираясь, во-первых, на эмпирические фрагменты, во-вторых, на определенные не находящие себе места в тексте, так сказать, «закадровые» представления об устройстве мира, актуализация которых во многих случаях как раз и оказывается едва ли не главным при восприятии стихотворения. По-видимому, интерпретировать это обстоятельство было бы проще всего в терминах так называемого «блендинга» (англ. *blending*, букв. ‘смешение’). Суть его в том, что совмещение двух понятийных областей создает некую третью область, устройство которой далеко не полностью производно от устройства двух первых. См. многочисленные работы Ж. Фоконнье и М. Тернера, например, [Fauconnier, Turner 1998].

---

[11] Само упомянутое «выветривание» (в английской традиции – *bleaching*) тех или иных категорий прекрасно знакомо лингвистам. Можно, например, вспомнить о такой грамматической форме, как перфект. Если на ранних этапах перфект обозначает актуальный в настоящем результат прошедшего действия, а *в придачу* к этому способен иметь еще периферийные значения, скажем, экспериенциальное (субъект когда-то участвовал в соответствующем действии и потому имеет соответствующий опыт), либо указывать на начавшееся в прошлом и продолжающееся в момент речи действие, либо на действие, уже закончившееся в прошлом, но совсем недавнее, то позднее во многих языках основная семантика перфекта «выцветает», а на первый план выходят как раз дополнительные его значения, так что категория перфекта как бы теряет саму свою «сердцевину»; среди огромной литературы о перфекте см., например, [Исследования по теории грамматики 2016].

Так или иначе, поскольку эта составляющая лирического текста никогда не обретает формального выражения, ниже мы ее проигнорируем.

Замечание 3. Думаем, что мысль Т. И. Сильман, хоть и превосходно отражает самую суть лирического жанра, наверняка будет требовать уточнений, если прилагать ее к далеким от Европы культурам. Скажем, на Востоке как весьма естественная, хорошо соответствующая главному людскому предназначению воспринимается глубокая погруженность человека в свой *внутренний* мир и забвение мира внешнего (отсюда пресловутый посох дзэнского мастера, которым он охаживает учеников, чтобы напомнить им о материальной действительности: процедура, в принципе ненужная обычному европейцу, живущему преимущественно, а иногда и всецело как раз в материальном). Поэтому именно возврат к вещности или более наглядное этой вещности самораскрытие парадоксально и становится главным «постижением» во многих японских стихотворениях.

Замечание 4. Читатель уже сам понимает, что риторические фигуры и разного рода нарушение норм, которые для многих авторов являются признаком первого плана в лирических стихотворениях, могут выступать как в эмпирической, так и в фокусной их части, так что в данном отношении оппозиция «конвенциональная речь VS неконвенциональная (образная; нарушающая те или иные правила) речь» имеет более низкий статус, нежели оппозиция «опыт VS постижение истины».

Разумеется, взаимоотношения между эмпирической частью стихотворения и совершаемым в нем «открытием» глубоко и разносторонне диалектичны. Во-первых, опыт по своей природе длителен, а открытие, постижение истины моментально, лишено по сути всякой длительности вообще[12]. Во-вторых, хотя эмпирические фрагменты стихотворения подчинены фокусу, но и последний столь от них зависим, что для многих стихотворений, формально представляющих собой только открытие истины, только философское обобщение (как, допустим, тютчевское «Природа – Сфинкс. И тем она верней...»), соответствующий опыт почти с необходимостью должен хотя бы в предельно общих чертах домысливаться; см. ниже, в пп. 3.26–27, наш анализ названного тютчевского стихотворения и стихотворения Р. М. Рильке «Всевластна смерть. Она на страже...»[13].

---

[12] Можно об этом сказать и иначе. Опыт является для фокуса своеобразным *контекстом интерпретации*, без которого фокус вообще нельзя осмыслить, а контекст интерпретации для всякого высказывания принципиально открыт, безграничен; см. работы по теории релевантности [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002] и особенно обобщающую опыт прагматических исследований книгу Т. Гивона [Givón 2005].

[13] Подробнее об этом «родственном противоборстве» двух составляющих лирического стихотворения см. [Сильман 1977: 5–45].

Как следствие из названных обстоятельств, постижение истины, с одной стороны, резко противостоит опыту, с другой же стороны, «вырастая» из него, также и теснейшим, органическим образом с ним связано, «сплочено».

Для нас здесь наиболее существенно то, что и эта неразрывная связь, и глубокая оппозитивность двух начал несомненно должны – если и не во всех, то в очень многих случаях – находить свое лингвистическое выражение, над характером которого, насколько мы осведомлены, языковеды сколько-нибудь последовательно пока еще не задумывались.

Здесь теоретически мыслимы три варианта: сигнализируется и взаимосвязанность, и противостояние между эмпирической частью стихотворения и фокусом; тем или иным способом указывается только на их оппозитивность, контрастность; указывается только на их связь.

Последний вариант скорее всего должен трактоваться как чисто теоретическая возможность, ввиду своей внутренней противоречивости. В хоть сколько-нибудь длительной эмпирической части стихотворения (а она, повторим, по своей природе как раз тяготеет к тому, чтобы быть относительно длительной; в большинстве стихотворений это как минимум одна–две строфы) почти наверняка будут присутствовать указания на ее внутреннюю связность – такие, как семантическое сходство некоторых лексем, общность (анафорическая повторяемость) по крайней мере некоторых референтов, подобие аспектуальных свойств у по крайней мере некоторых глаголов и др. Поэтому указание на связь эмпирической части с фокусом в отсутствие каких-то осязаемых признаков различности между ними должно приводить к их формальному *слиянию*, что, разумеется, плохо согласуется с самой природой лирического жанра.

Так или иначе, среди проанализированных нами стихотворений подобная дискурсивная конфигурация нигде не обнаружена.

Что же касается двух других вариантов композиционного устройства, а именно, варианта, когда теми или иными достаточно «осязаемыми» лингвистическими средствами эмпирические фрагменты стихотворения и содержащееся в нем открытие истины друг от друга отделены, и варианта, когда определенные лингвистические средства обеспечивают одновременно и их формальную разделенность, и их друг с другом спаянность, то оба эти случая в реальных текстах представлены максимально широко.

Достаточно разнообразные и порой очень причудливые, вовсе не очевидные, даже по-своему «потаенные» лингвистические средства, служащие двум названным целям, мы и хотели бы подробнее обсудить в настоящей работе.

Мы прекрасно понимаем, что этим проблема перспективы в лирической поэзии далеко не исчерпывается: свою роль безусловно играют и не раз выше упомянутые риторические фигуры, и всякого рода нарушение языковых норм; по этой и по ряду иных причин и эмпирическая часть

стихотворения, и даже его фокус могут подвергаться дальнейшей нюансировке, разделению на более тонкие подпланы (скажем, для фокуса – разделению на «просто очень важное» и «самое важное»[14]); кроме того, лирический текст может строиться по циклическому принципу, так что в каждой части есть свое, пускай и «локальное», в конечном счете подчиненное последующему главному открытию – но тоже свое *открытие*: вспомним хотя бы такой лирический «поджанр», как стансы, где в принципе каждая строфа должна заканчиваться неожиданным наблюдением, выводом, *bon mot*'ом и т. п.

И тем не менее, описанная выше «жанровая дихотомия» лирики, разделение стихотворений на «опыт» и «постижение» остается здесь несомненно основополагающей, так что начинать исследование логично именно с нее.

С этой точки зрения нами были проанализированы в общей сложности около двух тысяч стихотворений, принадлежащих А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, А. А. Фету, А. А. Блоку, О. Э. Мандельштаму, Б. Л. Пастернаку, М. И. Цветаевой, А. А. Тарковскому, Р. Фросту, Р. М. Рильке, Б. Лесьмяну, А. Мачадо, Ф. Пессоа и другим выдающимся европейским поэтам. В случае поэтов иностранных главным предметом нашего интереса почти всюду, за единичными исключениями, был русский перевод как факт русской словесности, поэтому вопрос о его соответствии оригиналу обычно не ставится – хотя чаще всего в обсуждаемых нами аспектах русская версия от оригинала не отклонялась. Также к анализу привлекались многочисленные переводы из (главным образом классической) японской поэзии. Судить, насколько они близки оригиналу, автор не может, так как не знает японского языка, однако такой несколько рискованный шаг кажется оправданным, если учесть как необыкновенное мастерство японских поэтов, так и обусловленную предельной сжатостью традиционных японских форм их «скелетированность», необычайно удобную для исследователя обнаженность выразительных приемов и тех общих принципов, в согласии с которыми строится лирический текст.

Наш анализ показал, что фокусным фрагментам лирического стихотворения свойственны свои достаточно регулярные и яркие лингвистические приметы, в конечном счете – свойственна своя специфическая «дискурсивная грамматика» и что хотя в принципе «различительной», а иногда и «синтезирующей» в описанном выше смысле способностью наделено любое сколько-нибудь заметное свойство соответствующих фрагментов текста[15],

[14] О такой парцелляции фокуса у нас еще будет повод подробнее сказать в Главе 7.

[15] Ср. в этой связи известное высказывание Ю. М. Лотмана: «Все заметное в художественном тексте неизбежно воспринимается как осмысленное, несущее определенную семантическую нагрузку» [Лотман 1998: 160].

преобладают в этих функциях все-таки достаточно немногочисленные языковые средства.

Наиболее часты ситуации, когда фокус маркируется и, факультативно, «объединяется», «сращивается» с эмпирической частью стихотворения через структуру своих дискурсивных связей; через временную соотнесенность соответствующих предикатов; через необычную структуру референтных связей; через особую когнитивную позицию автора; особым «утеснением стихового ряда», то есть своей подчеркнутой информативностью; исчерпанием в нем того или иного прежде развивавшегося текстом содержательного или/и структурного мотива; появлением у соответствующих фрагментов текста самоподобия, сопоставимого с золотой пропорцией.

Все эти, а также ряд иных способов организовать перспективу лирического стихотворения подробно рассматриваются ниже.

Разумеется, точно так же, как в повествовательном тексте никакой из соответствующих маркеров (видо-временная форма глагола, его переходность/непереходность и т. д.; см. выше) в общем случае не является однозначным и не относит соответствующий фрагмент текста к его главной нарративной линии или, наоборот, к «фону» с полной определенностью, но лишь ощутимо увеличивает *вероятность* такого отнесения, – точно так же и в тексте лирическом все обсуждаемые маркеры позволяют сделать лишь вероятностный прогноз относительно того, что же окажется его первым планом. Тем не менее достаточно регулярная повторяемость одних и тех же свойств у первого плана в лирическом дискурсе указывает на их неслучайный характер и дает нам право интерпретировать их как системный для лирического жанра феномен.

Сразу хотим предупредить одно недоумение. Казалось бы, если первым планом лирического дискурса становится открытие некоторой истины и если оно должно быть подготовлено эмпирическими фрагментами, то фокус с заведомо очень высокой вероятностью должен располагаться в конце текста и, таким образом, специальная маркировка дискурсивных планов тут как будто бы не требуется. Тем не менее подобный вывод был бы поспешным, чему есть целый ряд весомых причин.

Во-первых, как будет видно из предложенных ниже разборов, «постижение» все-таки далеко не всегда занимает в лирическом тексте финальную позицию (хотя, конечно, подобная инверсия придает его композиционному устройству ощутимую маркированность).

Во-вторых, хотя открытие новой истины является моментальным, лишенным длительности актом и потому в принципе фокус тяготеет к максимальной достижимой краткости, это правило соблюдается отнюдь не всегда и во многих стихотворениях он может состоять не из одного, а из двух и даже нескольких отдельных предложений. Разумеется, в таком случае

собственно финальное место в тексте принадлежит лишь одному из них, и на этом фоне представление о фокусе просто как физически последней части стихотворения оказывается крайне уязвимым.

В-третьих, некоторые стихотворения, например тютчевское «Природа – Сфинкс. И тем она верней...», целиком представляют собой открытие важной истины, целиком слагаются из философского итога, без эксплицитной эмпирической части. Ясно, что такое композиционное устройство далеко не тривиально и что здесь проясняющие его специальные сигналы вовсе не излишни.

В-четвертых, есть описательная лирика, которая, наоборот, подчеркнутым образом *уклоняется* от прямых обобщений и предоставляет их сделать читателю. Поскольку и эта композиция в целом не прототипична, постольку и здесь наличие сигналов не-первоплановости или, наоборот, отсутствие признаков первого плана становится достаточно информативным.

В-пятых, если бы на то, что соответствующий фрагмент текста надо рассматривать как главное обобщение, указывала только его финальная позиция, соответствующую информацию мы получали бы, лишь закончив чтение текста (по крайней мере – первое чтение). Между тем те особые знаки выделенности, о которых будет идти речь, часто различимы уже в начале главного обобщающего фрагмента, что очевидным образом сразу же изменяет и может существенно обогащать его восприятие. (В конце концов, сколько бы ни говорилось о том, что лирический текст рассчитан на многократное восприятие и что каждое новое прочтение способно открывать нам некие новые смыслы, все-таки к первочтению лирический текст тоже тривиальным образом предназначен.)

В-шестых, наличие подобных сигналов придает лирическому тексту особое свойство *самоотраженности*, которое, по-видимому, принципиально важно для самого существования лирического жанра и о котором будет уместнее подробно сказать не здесь, а в Заключении.

В-седьмых, и с интуитивной точки зрения, и в свете многочисленных рассуждений Т. И. Сильман, к смысловому «итогу» стихотворения предъявляются гораздо более определенные, конкретные требования, нежели к его эмпирической части, которая, по сути, должна получить отрицательное определение, как все то, что *не является* главным для данных стихов «открытием». Если же фокус обладает заведомо маркированным статусом, то и свои характерные лингвистические приметы дожны у него иметься гораздо скорее, чем у эмпирической части.

В-восьмых, как мы говорили чуть выше, нередко в лирических текстах представление о фокусе подвергается своеобразной грамматикализации, когда фрагмент, вообще-то едва ли способный быть открытием важной истины, все-таки получает типичные фокусные приметы и именно благодаря им обретает дискурсивно первоплановый статус. Поэтому самим

существованием таких типичных примет значительно расширяются возможности лирического жанра и несомненно ускоряется его эволюция.

Наконец, есть еще одно существенное обстоятельство. В сформулированном Тамарой Сильман идеале фокус представляет открытие некоторой *всеобщей* истины, причем открытие, о котором автор говорит более или менее *прямо*, а не просто глухо на него намекает. Совершенно очевидно, что даже в тех реальных текстах, где не происходит описанная выше грамматикализация фокуса и где с последним связано постижение нового, фокус этот может все же серьезно отклоняться от названного прототипа. Скажем, соответствующую истину автор может не декларировать прямо, но только на нее намекать, иногда весьма опосредованным, «суггестивным» способом; истина может оказаться не универсальной, а «сиюминутной» (пускай при этом и очень важной для автора); не так уж редки и случаи, когда автор приходит к парадоксальному перед лицом жанровых требований выводу об *отсутствии* искомой истины или о ее *непостижимости*; иногда на роль главной «истины» выдвигается, по сути, та или иная часть «опыта», например наиболее выразительная и приобретающая символическое значение деталь пейзажной зарисовки, описание особенно сильного из переживаемых лирическим *я* чувств и т. д.

Все это приводит к тому, что в огромном числе стихотворений фокус необычен, маркирован *вдвойне* – не только по сравнению с эмпирической частью, так сказать, на синтагматической оси, но и на оси парадигматической, по сравнению с неким идеальным, прототипическим фокусом, представление о котором заложено в самой природе лирического жанра.

Между тем в языке действует общее правило, согласно которому единица, в том или ином плане отклоняющаяся от прототипа, должна получать более ощутимую маркировку. Например, для существительного наиболее прототипично обозначать предмет, живое существо или вещество, и такие существительные в самых разных языках тяготеют к морфологической простоте, в то время как существительные отвлеченные обычно сложны; ср., в частности, присутствие специального суффикса в русских словах *стирка*, *ходьба*, *чтение* или суффикса *-ing* в их английских эквивалентах *washing*, *walking*, *reading*; см. подробно [Croft 1991].

Поэтому не удивительно, что в столь многих случаях особые приметы обретает и фокус лирического стихотворения[16].

Сразу предупредим читателя, что по своему эвристическому статусу содержащиеся в книге разборы не вполне однородны.

[16] Можно даже предположить, что примет этих будет тем больше, чем сильнее он отклоняется от прототипа, но проверка этой гипотезы требовала бы очень широких изысканий.

В большинстве случаев, интересуясь тем или иным характерным для фокуса свойством, мы предлагаем читателю полные статистические сведения о том, как часто это свойство присуще фокусу и как часто эмпирическим фрагментам стихотворения. Правда, учитывая необычайную трудоемкость анализа, здесь мы, как правило, сужали круг обследуемых текстов до двухсот, ста пятидесяти или ста, а иногда до пятидесяти и даже до сорока; так сделано, в частности, когда рассматривалась связь между композиционной организацией лирического текста и словопорядком (п. 5.7). Впрочем, там, где нас интересовали достаточно редкие языковые явления, мы обращались и к куда более внушительному корпусу, включающему около 2000 лирических текстов.

В отдельных местах, однако, мы позволили себе несколько большую импрессионистичность и ограничились обследованием достаточно скромного, статистически еще не представительного материала. Так было сделано там, где, с одной стороны, соответствующие разборы оказались особенно трудоемки, с другой же стороны, складывалось отчетливое впечатление, что соответствующая важная для нас особенность присуща только фокусу лирических текстов и не встречается в эмпирических фрагментах или же обладает в фокусе определенно высокой частотностью, а вне фокуса появляется лишь как исключение. Разумеется, здесь наши рассуждения носят сугубо предварительный характер и в первую очередь призваны лишь обозначить направление дальнейших лингвопоэтических штудий.

Глава 1

Дискурсивная перспектива лирического стихотворения и внутритекстовые смысловые связи*

1.1. О типах дискурсивной связи

Известно, что всякий состоящий более чем из одной самостоятельной фразы текст осмыслен постольку, поскольку между входящими в него предложениями устанавливается какая-то реляция: каждое предложение связывается по меньшей мере с одним другим предложением посредством определенного предиката; см. особенно книгу [Asher, Lascarides 2003], где показано, насколько серьезно такой предикат способен во многих случаях изменять истинностное значение текста[1]. Если отношения между предложениями нарративные, это предикат со значением ‘и потом’; если отношения детализационные, «распространительные» – предикат со значением ‘и еще скажу о той же самой ситуации’; если отношения пояснительные – предикат со значением ‘второе предложение указывает на причину того, о чем сообщается в первом’; если отношения контрастивные – предикат со значением ‘две эти ситуации в том или ином смысле противоположны (вероятнее всего – могли бы оказаться противоположными по их влиянию на какую-то третью ситуацию)’, и т. д. (подробнее см. ниже).

Во многих случаях названный предикат остается имплицитным, но нередко получает и разной степени определенности поверхностное выражение: ср. совершенный вид глагола, который обычно «движет вперед» повествование (см. ниже); ср. всегда «нарративные» обороты *и потом*, *и затем*, *после чего*; ср. союз *но*, который сигнализирует о контрасте; ср. вводные

---

* Текст настоящей главы частично основывается на статье: Зельдович Г. М. О дискурсивной перспективе в лирической поэзии // Слова. Слова. Слова. Чикаго–Москва. 2015. N 2. С. 456–499.

[1] Правда, в некоторых случаях постулируемые Н. Эшером и А. Ласкаридес дискурсивные отношения еще не обеспечивают интуитивную связность текста (см. особенно [Sequeiros 1995]), однако то, что они *необходимы* для связности, совершенно несомненно.

конструкции *иначе говоря*, *другими словами*, сигнализирующие, что по-новому сообщается уже известное, то есть о дискурсивном отношении *повтора* (особая разновидность детализации)[2].

В дальнейшем мы будем опираться на представления о дискурсе, которые разработаны Н. Эшером и А. Ласкаридес, а также их последователями в так называемой теории сегментированного представления текста (*Segmented Discourse Representation Theory*); см. в первую очередь фундаментальную книгу [Asher, Lascarides 2003]; см. также [Jasinskaja 2009], откуда мы с легкими изменениями заимствовали некоторые из последующих примеров. Эта модель предпочтительна перед иными благодаря своей тонкой теоретической разработанности, а вместе с тем относительной простоте и способности, несмотря на такую простоту, объяснить множество, в том числе на первый взгляд как будто таинственных фактов[3].

Вслед за Н. Эшером и А. Ласкаридес, о дискурсивной связи между двумя предложениями (пропозициями) мы будем говорить, если выполняется одно из следующих условий: во-первых, когда предложения эти самостоятельны, то есть не объединены в одно сложное предложение; во-вторых, когда они синтаксически объединены, но каждое из них обладает структурной и семантической самостоятельностью, так что при отделении друг от друга они не потеряли бы и не изменили бы свой смысл. Поэтому, например, дискурсивная связь усматривается между частями сложных предложений типа *Я смотрю – и глазам своим не верю*; *Иван сварил суп, а Маша сделала чай*; *Гость вскочил, будто его ужалили*, но не усматривается в конструкциях наподобие *Маша сказала, что она вернется* – ибо первое простое

---

[2] Подчеркнем, во избежание недоразумений, что совершенный вид глагола, конечно же, не является *однозначным* показателем нарративности, а только повышает ее вероятность. Так, в текстах, первый из которых ниже будет еще рассматриваться по другому поводу, *Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения* и *Маша расплакалась прямо на рабочем месте. Она получила выговор от начальника* употреблены глаголы совершенного вида, однако отношения между частями каждого текста скорее не нарративные, а детализационные в первом случае (здесь два предложения по-разному описывают *одно и то же событие*) и пояснительные во втором (выговор был *причиной* слез).

Тем не менее общеизвестно, что в повествовательных текстах глаголы совершенного вида как правило появляются все-таки именно в нарративных цепочках; см., например, [Gasparov 1990].

[3] Из конкурирующих моделей дискурса весьма влиятельна модель, созданная В. Манном и С. Томпсон, – так называемая теория риторической структуры; см. [Mann, Thompson 1988]; анализ и критику этой теории, а также дальнейшую литературу см., например, в [Stede 2008]. Об иных вариантах представления дискурсивной структуры см., например, [Wolf, Gibson 2005].

Разумеется, сказанное не значит, будто выбранная нами модель свободна от изъянов; некоторые из них в своем месте еще будут упомянуты.

предложение тут явно недостаточно по смыслу и без второго получить удовлетворительную интерпретацию не способно. Не признавалось структурно самостоятельным определительное придаточное, как, например, в предложении *Я прочел книгу, которая совершенно изменила мои взгляды на искусство*.

Хотя в целом дискурсивные связи могут быть весьма разнообразны (так что даже и конечность их списка некоторыми ставится под сомнение; см., например [Nicholas 1994] или [Wolf, Gibson 2005] с дальнейшей литературой и ее кратким обзором), в теории Н. Эшера и А. Ласкаридес выделяется всего лишь несколько базовых, «центральных» типов дискурсивной связи, чьими основными особенностями являются, во-первых, высокая частотность в реальных текстах, во-вторых, простота, благодаря которой эти связи способны обходиться без формального выражения (см. ниже), в-третьих, их очень четкая отличимость друг от друга. Прежде всего к таким базовым типам принадлежит уже кратко охарактеризованная выше *наррация*, а также *детализация* (в английской традиции – *elaboration*) и примыкающее к ней *пояснение* (*explanation*)[4].

При *наррации* события представляются в их временно́й последовательности.

Полезно помнить, что в лингвистической теории дискурса наррация понимается существенно шире, чем в литературоведении. Для литературоведов наррация обычно подразумевает рассказ о последовательных событиях, которые *находятся в центре авторского внимания*, которые *предполагаются произошедшими в действительности, а не в воображении*, которые, будучи взяты вместе, обладают свойством *сюжетности*, то есть *формируют целостную историю*, с отчетливым началом и концом (завязкой и развязкой), причем в норме каждое из них *происходит только один раз*, а потому легко может быть локализовано на временно́й оси относительно иных, более ранних и более поздних событий[5]. Поэтому, скажем, литературоведческая поэтология никак не призна́ет нарративным текст *Иван странный. Вчера вечером сел за книгу – и тут же погасил свет*, где о сюжете в сколько-нибудь привычном смысле слова, конечно же, не приходится говорить и где два последовательных события *сел за книгу* и *погасил свет* упомянуты не

[4] Надо сказать, что во многих альтернативных интерпретациях дискурсивных отношений основной их инвентарь не так уж сильно отличается от инвентаря, принятого Н. Эшером и А. Ласкаридес. Ср. хотя бы упомянутую в предыдущем примечании статью Ф. Вольфа и Э. Гибсона.

[5] См., например, обзор литературы в [Тюпа 2002]. Сверх названного выше, в «образцовой» наррации есть еще экспозиция, некая предыстория; путь от завязки к развязке непременно лежит через кульминацию, и т. д. О многих дополнительных присутствующих тут требованиях, не сводящихся к временно́й рядоположенности событий и их причинно-следственной связанности, см. также [Shen 1985].

столько ради них самих, сколько ради того, чтобы привлечь внимание к *странностям* Ивана.

Что касается лингвистики текста, то здесь наррацией считается *любой*, сколь угодно краткий рассказ о хотя бы двух последовательных событиях. В частности, эти события могут не относиться к, так сказать, первому плану дискурса и сообщение о них может играть служебную роль (допустим, помогать в построении аргументации, как это обстоит в только что приведенном тексте), могут многократно повторяться, вследствие чего становится крайне трудно приурочить их к тому или иному конкретному времени (так называемая генерализованная наррация, как в тексте *Иван так всегда: сел – и сразу уснул*), могут принадлежать заведомо вымышленному миру; ср. хотя бы рассказы о виденном сне, которые по сравнению с канонической, «типовой» наррацией имеют не только денотативную, но и собственно грамматическую специфику: здесь очень часто используются не характерные в целом для наррации глагольные формы, например имперфект в романских языках или несовершенный вид в русском, ср. такой фрагмент: *...И меня* ***догоняло*** *какое-то чудовище. А потом* ***говорило*** *мне человеческим голосом, что я должен трижды подпрыгнуть – и тогда освобожусь от насланных на меня чар*. Все эти явления можно определить как *неканоническую* наррацию, но для лингвиста это – все же *наррация*. (Подробный анализ неканонических случаев, в том числе только что упомянутой генерализованной наррации и рассказов о снах, видениях и т. п. содержится в книге С. Флейшман [Fleischman 1990]).

При *детализации* мы либо еще раз, но иначе называем ту же самую ситуацию (этот тип детализации принято называть *повтором*), либо сообщаем об уже названной ситуации некоторые дополнительные сведения (ср., соответственно, примеры (1) и (2) ниже). При *пояснении* мы даем информацию, почему ситуация возникла (тут часто говорят о *причине* как об особом текстовом отношении), либо почему мы думаем, что так произошло (соответственно, (3) и (4)).

(1) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения (наиболее естественное прочтение: ‘этим средством были лыжи’, – то есть такое, при котором две пропозиции кореферентны).

(2) Мария испортила одежду. Она утюгом прожгла в блузке дыру (предпочтительна интерпретация, согласно которой второе предложение сообщает о дополнительных обстоятельствах первого события, а не о какой-то иной, независимой ситуации).

(3) Мария испортила одежду. У нее вылилились чернила (одежда скорее всего была испорчена именно пролитыми чернилами).

(4) Мария испортила одежду. Она покупала в магазине пятновыводитель (тут умозаключение, что Мария испортила одежду, делается скорее всего потому, что потребовался пятновыводитель).

Кроме того, хоть и не считаются в теории Н. Эшера и А. Ласкаридес основными, «центральными», но достаточно частотны в реальных текстах такие отношения, как *следствие*, *параллелизм*, *контраст* и так называемое *продолжение* (*continuation*; самый слабый, неспецифический тип связи, усматриваемый там, где о ней не удается сказать ничего конкретного), ср. примеры:

(5) Мария испортила одежду. Ей не в чем идти на прием (следствие).
(6) Мария испортила одежду. Иван разбил окно (параллелизм).
(7) Мария испортила свою одежду. Иван свою не испортил (контраст).
(8) Мария испортила одежду. Одежда теперь очень дорогая (продолжение).

О причинно-следственных отношениях заметим, что они весьма часто присутствуют и в наррации, ибо здесь смысл ‘событие P_1 предшествует событию P_2’ мы склонны усиливать до ‘событие P_1 является причиной P_2’; см. особенно [Asher, Lascarides 2003]. Впрочем, и собственно наррация без причинно-следственных отношений имеет право на существование; в частности, некоторые языки располагают специальными средствами, позволяющими два эти типа наррации разграничить; см., например, [Кибрик 2008].

Учитывая и необычайно высокую частотность причинно-следственного отношения в реальных текстах, и его тесную связь с таким важным, центральным отношением, как наррация, и бедность его маркировки (сплошь и рядом здесь нет специального показателя, как, в частности, нет его в примере (5)), можно и причинно-следственное отношение тоже считать одним из центральных, когнитивно наиболее доступных.

В качестве особого отношения в литературе обычно выделяют отношение между «фоном», так сказать, вторым планом нарративного текста и главной, «первоплановой» линией повествования. Особым типом можно признать также отношения интродуктивные – те, которые устанавливаются в нарративном тексте между собственно повествованием и начальным фрагментом текста, где чаще всего бывают представлены главные персонажи, место и время действия (ср. типичные сказочные зачины вроде *Жили-были старик и старуха*; *В некотором царстве...*; *Давным-давно...*), а также предыстория повествуемого, то есть более или менее давние события, которые исключены из актуального сюжетного времени.

1.2. О некоторых важных свойствах дискурсивной связи в лирическом тексте

Обсуждая дискурсивные связи в лирическом тексте, надо помнить о нескольких дополнительных обстоятельствах, первые два из которых касаются не только поэзии, но и всей нашей речевой коммуникации вообще, однако

в поэзии проявляют себя намного ярче и будут весьма существенны для дальнейшего анализа, другие же два характерны скорее именно для лирики, а не для прозаической речи.

Обстоятельство 1. В самых разных школах языковой прагматики в той или иной форме признается, что, интерпретируя высказывание, мы стремимся получить из него как можно больше релевантной в данный момент и в данном коммуникативном контексте информации; ср. постулат информативности у П. Грайса; ср. особенно работы по теории релевантности, где этот мотив разработан исключительно подробно, в первую очередь [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002].

Как показано в работах Н. Эшера и А. Ласкаридес, особенно в книге [Asher, Lascarides 2003], проекция этого общего принципа на структуру дискурсивных отношений состоит в том, что для всякой пропозиции в тексте устанавливается *как можно больше дискурсивных связей* – если, конечно, они релевантным образом обогащают когнитивную среду адресата.

Иллюстрируя этот принцип максимальной когерентности, Н. Эшер и А. Ласкаридес приводят примеры следующего типа [Asher, Lascarides 2003: 18 и др.]:

(9) Иван переехал из Петербурга в Москву. Там меньше платят.

Хотя в принципе каждому анафорическому выражению мы ищем *ближайший* в тексте подходящий антецедент и хотя для наречия *там* таким антецедентом была бы *Москва*, более естественная, первой приходящая на ум интерпретация этого текста иная: антецедентом становится Петербург, именно там платят меньше.

Объясняется это тем, что при первой интерпретации между двумя предложениями устанавливалась бы только одна детализационная связь (второе предложение дает дополнительную информацию о чем-то таком, что уже описывалось в первом), а при второй интерпретации связей было бы уже *две* – все та же детализационная, плюс пояснительная: здесь второе предложение указывает также на *причину*, по которой Иван переехал.

Принцип максимальной когерентности, принцип «ищи в тексте как можно больше релевантных дискурсивных связей» как раз и ответствен за описанное интерпретационное предпочтение[6].

---

[6] Есть один очень интересный класс примеров, которые также могли бы тут служить иллюстрацией, но которые у Н. Эшера и А. Ласкаридес специально не рассматриваются. Текст вроде *Стояла темная ночь. Иван пошел купаться на озеро* можно понимать и в чисто детализационном ключе (первая фраза дает дополнительные сведения о том, что описано во второй, либо, что менее естественно, вторая – дополнительные сведения о *темной ночи*), и в ключе контрастивном, когда наряду с детализационными отношениями между фразами предполагается антитеза (темная ночь – неподходящее время для купания в озере). Поскольку же антитетичность, хотя бы некоторую трудносовместимость усмотреть у двух ситуаций во многих случаях не так уж трудно, то

Что касается лирической поэзии, то в ней, судя по всему, эта тенденция должна проявлять себя еще ощутимее, хотя бы уже в силу двух очевидных причин.

Во-первых, как хорошо известно, в поэтическом тексте в принципе значимы все его элементы, все его особенности, в том числе такие, какие становятся пренебрежимыми и в обычной речи, и даже в художественной прозе. Иными словами, «область релевантного» тут радикально расширяется и, как следствие, может становиться интересным любой сопряженный с установлением той или иной дискурсивной связи дополнительный смысл.

Во-вторых, лирический текст имеет гораздо больше прав на многосмысленность, смысловую «размытость» всех своих единиц, а это позволяет и многообразнее их друг с другом соотносить.

Например, в стихотворении О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...» строки 9–10, *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны*, по отношению к строкам 3–4, *Зачем же мне мерещится поляна, Шотландии кровавая луна?*, можно воспринять и как детализацию (предполагая, что презумптивная часть заключенного в строках 3–4 вопроса, *мне мерещится поляна, Шотландии кровавая луна*, и *Я получил блаженное наследство...* суть разные описания одной и той же ситуации), и как следствие, вывод (‘*поскольку* мне мерещится поляна..., *постольку* я вижу, что получил блаженное наследство’), и как причину (‘поляна мерещится мне *потому*, что я получил блаженное наследство’).

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;

можно предположить, что достаточно часто обсуждаемый принцип максимализации дискурсивных связей будет подталкивать и автора, и читателя именно к поиску контрастов. На эту закономерность обращали внимание и авторы многочисленных поэтик, и писатели, например, В. В. Набоков в «Даре»: *А какие вещи у богатых: «кровати из розового дерева... шкапы с пружинами и выдвижными зеркалами... штофные обои...! А там, бедный труженик...».* ***Связь найдена, антитеза добыта****: с большой обличительной силой и обилием предметов обстановки, Николай Гаврилович вскрывает всю их безнравственность* (подчеркнуто нами – ГЗ).

Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет[7].

Обстоятельство 2. Как видно из только что сказанного, иногда в дискурсивную связь может входить не предложение как таковое, а лишь определенная *часть* его смысла: упомянутые детализационные отношения устанавливаются между предложением *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны* и «урезанным» содержанием вопроса *Зачем же мне мерещится поляна, Шотландии кровавая луна?*, а именно, его содержанием, за вычетом обстоятельства цели и вопросительной иллокуции.

Еще нагляднее это явление в стихотворении Эмили Дикинсон:

1.
We never know how high we are
Till we are called to rise;
And then, if we are true to plan,
Our statures touch the skies –
Мы никогда не знаем, как мы высоки,
Покуда нас не призовут восстать;
И тогда, если мы соответствуем замыслу,
Наши фигуры досягают небес –
2.
The Heroism we recite
Would be a daily thing,
Did not ourselves the Cubits warp
For fear to be a King –
Тот Героизм, о котором мы твердим,
Был бы повседневной вещью,
Если бы мы сами не коробили нашу Меру
(букв. – *Локоть* как меру длины)
Из страха быть Царем – [8]

[7] Поскольку при многих наших разборах нам потребуются ссылки на номера отдельных строф и строк, здесь и в дальнейшем в каждом цитируемом стихотворении строфы для удобства снабжаются нумерацией. Это, во многом вразрез с издательскими традициями, делается также и в сонетах, где каждый катрен и каждый терцет – с долей условности, конечно, особенно в случае терцетов – считается самостоятельной строфической единицей.

[8] Стихотворение переводилось на русский язык многократно. Вот, для ознакомления, перевод В. Н. Марковой:

Последняя строка достаточно ясно говорит, *как же* люди высоки (они цари) и в этом плане детализирует первую, создавая таким образом очень важное композиционное кольцо.

Вместе с тем, смысл ‘люди в какой-то степени высоки’ составляет лишь часть содержания начальной строки («вычитается» тут фрагмент *Мы никогда не знаем, как...*), а смысл ‘люди – цари’ в последней вообще не выражен прямо, не содержится в собственно *сказанном*, но лишь угадывается в качестве импликатуры: ‘мы боимся быть царями’ => ‘вероятно, мы *можем* быть царями’ => ‘в некотором мире «сущностей», в мире «подлинностей», отличном от нашего обыденного мира, мы цари’. (На том, как в деталях происходит этот прагматический вывод, здесь останавливаться не обязательно.)

Обстоятельство 3 тоже касается существенно большей по сравнению с обычной речью свободы дискурсивных связей в поэтическом тексте и заключается в том, что тут радикально облегчено их дистантное установление.

Посмотрим на такой прозаический текст (для наглядности каждое предложение пишем с новой строки и снабжаем буквенным индексом):

(10) (а) У нас в гостях Иван.
(б) Что он за человек?
(в) Он сидит за столом.
(г) Он не гений, но очень амбициозен.
(д) Он пьет чай.
(е) Он хочет славы.

Ясно, что текст этот вопиюще бессвязен. Теоретически рассуждая, здесь фразы (б), (г) и (е), которые все касаются человеческих качеств Ивана, могли бы служить описанием одной ситуации и вступать друг с другом в детализационные отношения; ср. правильный текст:

(11) (б) Что он за человек?
(г) Он не гений, но очень амбициозен.
(е) Он хочет славы.

Связь между фразами (в) и (д) тоже могла бы быть детализационной (обе отвечают на вопрос *Что Иван сейчас делает?*); ср. тоже правильное:

1.
Мы не знаем – как высоки –
Пока не встаем во весь рост –
Тогда – если мы верны чертежу –
Головой достаем до звезд.
2.
Обиходным бы стал Героизм –
О котором Саги поем –
Но мы сами ужимаем размер
Из страха стать Королем.

(12) (в) Он сидит за столом.
(д) Он пьет чай.

Исходный же текст (10) аномален потому, что, хотя *по содержанию* сказанного названные связи совершенно естественны, просто «напрашиваются», действительно установить их мешает тематическая перебивка, то, что «родственные» тематически предложения в каждом случае отделяются друг от друга инородными[9].

А между тем лермонтовский «Парус», который нам и в голову не приходит считать бессвязным, построен именно так:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Разумеется, было бы вопиюще антиинтуитивным отрицать, что здесь строки 1–2, строки 5–6 и строки 9–10 находятся в детализационных отношениях и что в таких же (возможно, наряду с некоторыми другими; подробный разбор этого стихотворения будет дан позднее) отношениях находятся строки 3–4, 7–8 и 11–12. При этом в первом и втором случае перед нами *разная* детализация, описание *разных* ситуаций: в первом – описание «фона», того, где же и в каком «окружении» парус находится, во втором – рассказ о, фигурально выражаясь, «собственном мире» паруса, его устремлениях.

Таким образом, перебивка тем, вторжение инородного смыслового материала между связанными тем или иным дискурсивным отношением фрагментами текста если и не безразлично для дискурсивных связей в лирике, то во всяком случае ограничивает их установление куда меньше, нежели в текстах прозаических. Очевидно, чем легче дискурсивная связь может устанавливаться «через голову» другой связи, тем более густую «сетку» дискурсивных отношений способен формировать данный текст. Как мы

[9] Более подробный и формализованный анализ этого ограничения на устройство дискурсивных связей см. в [Asher, Lascarides 2003].

убедимся ниже, многие стихотворения действительно обнаруживают, перифразируя выражение Ю. Н. Тынянова, необыкновенную тесноту, плотность «дискурсивного ряда».

Обстоятельство 4 во многом сродни предыдущему и по своему существу, и по влиянию на дискурсивную структуру лирического текста.

Последний, в конечном счете в силу своей принципиальной неоднозначности, открытости разнообразным прочтениям, нередко допускает такую редупликацию одних и тех же по содержанию дискурсивных связей, такую их «удвоенность», какая категорически невозможна в обычной речи.

Как подробно показывают Н. Эшер и А. Ласкаридес [Asher, Lascarides 2003], сообщить о непосредственной причине некоторой ситуации мы можем либо *перед* ее описанием, либо *после* него, но сделать обе эти вещи сразу ни в коем случае нельзя. Скажем, в тексте

(13) Ваня упал. Сестра над ним посмеялась. Он заплакал

как причину плача можно рассматривать либо то, что сестра посмеялась над Ваней, либо одновременно и смех сестры, и то, что Ваня упал. С другой стороны, как только мы перенесем вторую фразу в финальную позицию,

(13') Ваня упал. Он заплакал. Сестра над ним посмеялась

пространство допустимых интерпретаций изменится: причиной плача тут может быть *само* падение (тогда она дается *перед* фразой *Он заплакал*), может быть *сам* смех сестры (тогда причина дается *после* этой фразы), но очевидным образом не может быть то и другое *вместе*.

Точно так же, если в тексте

(14) Был гололед. Автобусы не ходили. Я опоздал на работу

причиной опоздания могут быть гололед и отсутствие автобусов *вкупе* (автор не мог приехать автобусом и не мог также достаточно быстро дойти, поэтому опоздал), то текст

(14') Был гололед. Я опоздал на работу. Автобусы не ходили

исключает подобное осмысление: тут непосредственная причина опоздания – либо *только* гололед, либо *только* отсутствие автобусов[10].

Между тем найдется немало стихотворений, где описанное правило безусловно нарушено. Ср. у О. Э. Мандельштама:

1.
Паденье – неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.

[10] Другое дело, что само отсутствие автобусов можно как раз отнести на счет гололеда, и тогда он стал бы *опосредованной* причиной опоздания, которая уже совместима с отсутствием автобусов как причиной главной, прямой; однако выше мы оговорили, что речь идет о прямых причинах. На ситуации, когда одна причина прямая, а другая косвенная, когда это «причина причины», изложенное ограничение не распространяется.

Кто камни нам бросает с высоты –
И камень отрицает иго праха?
2.
И деревянной поступью монаха
Мощеный двор когда-то мерил ты,
Булыжники и грубые мечты –
В них жажда смерти и тоска размаха...
3.
Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут!
4.
Немногие для вечности живут,
Но, если ты мгновенным озабочен,
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Достаточно очевидно, что причины, почему в строке 9 автор проклинает *готический приют*, даны и раньше, в строках 5–8, и позднее, в строках 10–14, однако, несмотря на это, ни какой-либо аномалии, ни даже неловкости тут не ощущается.

1.3. Богатство и бедность дискурсивных связей как маркер первого плана в лирическом стихотворении

Как мы уже говорили выше, в принципе первый и второй планы лирического текста могут маркироваться бесконечно разнообразными способами: «постижение» может отличаться от эмпирической части любым теоретически мыслимым лингвистическим свойством, например, иной темпоральной соотнесенностью, иным составом референтов, иной пространственной, темпоральной, когнитивной позицией автора, в конце концов (хотя этот случай уже экзотичен) отсутствием каких-то частей речи, которые в эмпирической части появлялись.

На таком фоне могло бы создаться впечатление, что если эмпирическая часть и фокус стихотворения различаются по типу и/или по богатству тех дискурсивных отношений, в которые вступают соответствующие пропозиции, то этот контраст занимает среди иных способных структурировать лирическое стихотворение средств лишь рядовое, обыкновенное место.

Тем не менее это вовсе не так.

Из всего сказанного выше, в Предисловии, видно, что взаимоотношения между эмпирической частью и фокусом глубоко диалектичны. С одной стороны, это разные и в принципе противопоставленные друг другу фрагменты

текста, и отсюда насущная потребность их *разграничить*. С другой стороны, «постижение» как бы *вырастает* из эмпирической части, оно, в идеале, безупречно ею подготовлено и в этом смысле оказывается своеобразным замковым камнем, благодаря которому обретает целостность *весь* текст.

Поэтому *идеальным* способом маркировать разделение лирического дискурса на первый и второй планы был бы такой, который позволил бы и хорошо различить эти планы, и в то же время обозначить их глубокую взаимосвязь.

Ясно, что этому «высшему» критерию отвечают далеко не все вообразимые средства. Большинство из них годится лишь для различения, разделения планов, а «синтезирующий» потенциал у них либо слаб, либо вообще отсутствует.

Допустим, первый и второй планы различаются своей временной соотнесенностью (вариант, который действительно встречается и который мы обсудим позднее). В таком случае обсуждаемая «синтетическая» тенденция могла бы проявиться в том, что временная соотнесенность фокуса была бы шире, «универсальнее», чем временная соотнесенность эмпирических фрагментов, так что он бы в этом смысле их и «охватывал», обнаруживая таким образом свое *главенство*, и вместе с тем на них бы *опирался*, от них *зависел*, отчасти строясь в тех же самых темпоральных координатах.

Это явление действительно встречается, но не слишком часто. Если «постижение», как многократно, хотя и пользуясь несколько иными терминами, подчеркивала Т. Сильман [1977], вообще тяготеет к гномичности, к тому, чтобы стать «вечной» истиной или по крайней мере ее близким подобием, и если такая временная соотнесенность всегда *заведомо шире* любой соотнесенности конкретной, любой прикрепленности к конкретному, известному или во всяком случае в принципе опознаваемому временному интервалу, которая как раз и характерна в лирике для эмпирического плана, то происходит так в силу самой жанровой природы лирических текстов, и в таком случае более широкая временная соотнесенность у фокуса оказывается просто *тривиальной* – чем и объясняется сравнительно редкое использование этого способа маркировать перспективу в лирических стихотворениях.

Другое не просто теоретически вообразимое, но достаточно часто используемое в текстах (и подробно анализируемое ниже, в Главе 3) средство состоит в том, чтобы нарушить в фокусе референциальную связность текста, в простейшем варианте внезапно ввести в текст новые референты или уже знакомые, «активированные» представить как впервые вводимые либо, по крайней мере, уже отчасти «забытые», потерявшие хорошую прагматическую доступность. Понятно, что *отделить* таким образом фокус от эмпирической части можно, а вот указать на их *связь* – уже гораздо труднее.

В принципе могло бы случиться, что в фокусе сразу *все вместе* появились бы те референты, которые были прежде «рассыпаны» по (обычно

достаточно длинной сравнительно с фокусом!) эмпирической части, однако принципиальная краткость фокуса делает такой всеобщий «финальный выход» практически неосуществимым.

Правда, как мы увидим ниже, в Главе 3, одновременно просигнализировать через референциальную структуру и отделенность фокуса от эмпирической части, и их единство все-таки можно, однако для этого требуются весьма неожиданные особые приемы, которые хоть и достаточно широко используются лирикой, но крайне нехарактерны для обычного языка и потому вообще-то не могут считаться хорошо доступным средством обрести искомую тут гармонию.

Безусловно, в тех случаях, когда уже введенный в дискурс и хорошо доступный референт в фокусе вдруг представляется как слабодоступный или даже новый, о связи фокуса с эмпирическими фрагментами свидетельствует сама уже необычность, сама *неожиданность* такого текстопостроения, само наше ощущение, что в данном месте должна была бы появиться иная номинация, однако этот способ указать на обсуждаемую связь столь косвенный, казуистический, столь «периферийный» для нашего сознания, что может стать совершающемуся в подобных случаях референциальному *отобщению* фокуса лишь частичным, а не полноценным противовесом.

Очевидно, что большинство иных способов маркировать перспективу в лирическом стихотворении на «интегрирующую» роль подходят еще хуже, ибо тут даже чисто умозрительная возможность интеграции, как правило, отсутствует. Скажем, если бы в стихотворении на первом плане присутствовали глаголы (прилагательные, частицы и т. д.), а на втором плане их не было, либо же только на первом плане присутствовали вопросы, либо же только первый план имел реальную модальность, либо же только на первом плане появлялась того или иного рода оценочность, либо же только первый план содержал полипредикативные синтаксические структуры и т. д., то эта особенность безусловно может разделить, противопоставить два плана, однако совершенно не видно, как здесь могла бы обнаружить себя их взаимозависимость.

Разумеется, маркировать в обсуждаемом аспекте дискурсивную структуру стихотворения достаточно и этим более простым способом, одним только *разделением* первого и второго планов, и это, как будет видно в дальнейшем, по ходу наших разборов, зачастую именно так и происходит, однако, повторим, в силу особенностей самого жанра «идеальным» ее маркером надо признать тот, который и противопоставит планы друг другу, и одновременно их друг с другом соединит.

Именно такого рода средством потенциально является *система устанавливаемых в стихотворении дискурсивных связей*.

Если выяснится, что по числу и/или по качественному разнообразию своих дискурсивных связей фокус ощутимо превосходит эмпирическую

часть произведения, то, с одной стороны, эти его планы будут друг другу и формально противопоставлены, с другой же стороны, поскольку фокус по природе тяготеет к краткости, весьма и весьма вероятно, что либо все его дискурсивные связи, либо их большинство окажутся направлены к эмпирической части, что и обеспечит желательную «слитность», «нерасторжимость» двух планов текста.

Поэтому можно предполагать, что в достаточно многих лирических стихотворениях дискурсивные связи того их фрагмента, где происходит открытие главной истины, будут богаче дискурсивных связей у части эмпирической.

Ниже мы хотим привести целый ряд подтверждающих эту гипотезу примеров[11].

Вместе с тем, если, как мы говорили выше, в принципе структура лирического текста может маркироваться и менее изысканным образом, через простое противопоставление двух его планов, то следует допустить, что иногда приметой фокуса окажется, наоборот, *бедность* его дискурсивных связей, по сравнению со связями эмпирических фрагментов. Такие случаи хоть и реже, но действительно встречаются. Более того, ниже в Примерах 2 и 3 фокус будет отличаться одновременно и сравнительным богатством, и сравнительной бедностью дискурсивных связей, реализуя сразу обе описанные стратегии.

Добавим, что помимо этих стратегий, мыслимы и другие: скажем, вообразимо, что не связи фокуса с эмпирической частью, но *внутренние* текстовые связи в фокусе намного богаче, нежели внутренние текстовые связи эмпирической части, или, иными словами, фокус ей противостоит

---

[11] Надо сказать, что, по сути, имплицитным образом эта мысль содержится уже в рассуждениях Т. И. Сильман [1977; особ. стр. 10 и след.]. Т. И. Сильман говорит о том, что в лирическом стихотворении есть некая «точка лирической концентрации» (точка во времени и пространстве, как физическом, так и когнитивном), из которой автор может совершать своего рода «экскурсы» в иные времена и пространства, но неизменно к ней возвращается, как к центру притяжения.

Очевидно, именно «из этой точки» автор как раз и должен постичь главное в стихотворении, а отходы от нее соответствуют эмпирическим фрагментам. Если же путь к каждому отдельному опыту начинается в «точке концентрации», то, значит, между собой эти опыты могут быть напрямую и не связаны, зато все должны находиться в связи с общим «центром притяжения». (Надо, конечно, понимать, что это идеализированный случай; иногда автор может идти и от опыта к другому опыту, без возврата в названную «точку отсчета», либо, в конце концов, этой точки в отдельном лирическом стихотворении может и вовсе не быть. Тем не менее применительно к жанровому прототипу мысли Т. И. Сильман несомненно верны.)

Проекцией описанных соотношений на собственно лингвистическую структуру текста и должна стать та более прочная укорененность «постижения» в системе его дискурсивных связей, о которой мы тут говорим.

своей ощутимо большей когезией. Этот вариант тоже встретился в нашем материале и будет ниже проиллюстрирован.

Замечание. При априорном взгляде на проблему может показаться, что «сигналом фокуса» способна быть сама *направленность* дискурсивных связей: ведь во многих теориях дискурса, в частности в очень влиятельной теории В. Манна и С. Томпсон (так называемая теория риторической структуры; см. [Mann, Thompson 1988]; анализ и критику этой теории, а также дальнейшую литературу см., например, в [Stede 2008]), предполагается, что дискурсивные отношения в принципе асимметричны и что здесь по крайней мере во многих случаях есть «хозяин» и «слуга». Если так, то не будет ли характерной чертой фокуса как раз его главенствующее положение в соответствующих связях? При всей кажущейся естественности, подобная гипотеза не выдерживает критики. С одной стороны, как показано оппонентами этой теории, понятия «хозяин» и «слуга» далеко не так самоочевидны, как принимается у В. Манна и С. Томпсон, и попытка приложить их к анализу реальных текстов чревата колоссальным количеством осложнений, сводящих к минимуму их эвристическую ценность; см., в частности, [Stede 2008]. С другой стороны, если даже мы согласимся определять «хозяина» и «слугу» чисто интуитивным путем, то окажется, что очень и очень часто лирика говорит о главном именно так, будто бы оно как раз *второстепенно*: достаточно посмотреть, сколько есть и в нашем дальнейшем материале, и, допустим, в материале, анализируемом у Т. И. Сильман, стихотворений, чей смысловой итог представлен *придаточным предложением*. Ср. хотя бы стихотворение А. А. Ахматовой, которое анализируется у Т. И. Сильман [1977: 19] и где несомненно самое важное говорится в последних двух строках, в изъяснительном придаточном:

Хорошо здесь: и шелест, и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

Поэтому обсуждать зависимость между направлением соответствующих дискурсивных связей и композиционным устройством лирического стихотворения едва ли имеет смысл.

Примеры, которые рассматриваются ниже, мы постарались расположить в порядке, так сказать, возрастания изысканности. Начав с достаточно очевидных, в которых принцип «фокус маркируется богатством дискурсивных

связей» проявляет себя напрямую, позднее мы перейдем к более утонченным, где этот принцип не столько обнаруживает себя в самом тексте, сколько стоит «за текстом», используется как своеобразная композиционная «точка отсчета», помогающая текст осмыслить.

1.4. Пример 1

Весьма простой способ маркировать фокус через богатство дискурсивных отношений (впрочем, наряду с другими способами, которые будут рассмотрены позднее) представлен в мандельштамовском «Ламарке»:

1.
Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх…
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.
2.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.
3.
К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.
5.
Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.
7.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,

И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.
8.
И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех…

«Постижением» или, во всяком случае, важнейшей частью «постижения» несомненно является тут заключительное *...тех, У кого зеленая могила, Красное дыханье, гибкий смех...*, и в этом фрагменте содержится самостоятельно осмыслимая пропозиция ‘для нас/людей характерно то, что у нас зеленая могила и т. д.’. Очевидно, что возникающая тут коннотация – безусловно положительная и что сказанное становится своеобразной *антитезой* к большому числу пропозиций, содержащихся в предшествующем тексте: и к тому, что *все живое лишь помарка...*, и к тому, что *[З]ренья нет*, и к тому, что *[П]рирода вся в разломах*, и к тому, что *Наступает глухота паучья*, и к тому, что *Здесь провал сильнее наших сил*, и к бегству, отречению от своей сути, которое описывается в строках 7–12 (в общей сложности – *шесть* пропозиций, не считая тоже способного претендовать на достаточно самостоятельный статус деепричастного оборота *Прошуршав средь ящериц и змей*), а также к тому, что *[О]т нас природа отступила* и что *[К]ак будто мы ей не нужны*.

Сверх этих связей по принципу контраста, в последнем случае, вероятно, есть еще и две связи пояснительные: отступление природы и ненужность ей людей как раз и имеют своей причиной то, что у них зеленая могила и т. д.

Но даже если эти последние связи счесть факультативными и ими пренебречь, то и тогда число дискурсивных отношений, в которые вступает заключительный фрагмент «Ламарка», равняется ни много ни мало *тринадцати*.

Думаем, и без пристального анализа ясно, что ни одна другая часть стихотворения ни таким же, ни даже сопоставимым числом текстовых связей не обладает.

Замечание. Добавим напоследок, что, по всей видимости, подобная «дискурсивная фигура», когда фокус стихотворения находится в контрасте со всеми либо с многими его частями, не только далеко не редка, но скорее и весьма типична для лирической поэзии. Вспомним хотя бы «Свидание» Б. Пастернака, где последняя строфа вступает со всем предтекстом в своеобразные антитетические отношения:

1.
Засыпет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.

2.
Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,
Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.
3.
Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.
4.
Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,
И каплями росинки
Сверкают в волосах.
5.
И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.
6.
Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.
7.
Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
8.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.
9.
И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.
10.
Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

1.5. Пример 2

Другим подтверждающим наш тезис примером будет «Парус» М. Ю. Лермонтова:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Рассмотрим по очереди, в какие дискурсивные связи вступает каждая содержащаяся в этом стихотворении пропозиция.

Первая, *Белеет парус одинокой В тумане моря голубом*, связана с иными следующим образом.

Вопрос *Что ищет он в стране далекой?* содержит презумпцию ‘он что-то ищет в далекой стране’, и ее вполне резонно воспринять как *детализацию* начальных двух строк.

Такой же их детализацией является и смысл ‘он что-то кинул в родном краю’, содержащийся как презумпция в следующем вопросе, *Что кинул он в краю родном?*

Помимо этого, вытекающую из названного смысла импликацию ‘он оставил родной край’ можно здесь воспринять и как *пояснение*, уточняющее причину того, почему парус оказался в данном месте.

Далее, оба рассматриваемых вопроса выражают смысл ‘я хочу знать, что парус ищет / что оставил в родной стране’, и само это желание говорящего логично интерпретировать как *следствие* того, что он видит одинокий парус.

Очевидно, детализацией к интересующим нас начальным строкам становится и *Играют волны*, и *[В]етер свищет*, и *[М]ачта гнется и скрыпит*, и *[О]н счастия не ищет и не от счастия бежит*[12], и *Под ним*

[12] Разумеется, и сочинительная конструкция *[М]ачта гнется и скрыпит*, и конструкция *[О]н счастия не ищет И не от счастия бежит* в принципе могут каждая трактоваться как две самостоятельные пропозиции, но мы, чтобы не перегружать текст, так их рассматривать не будем. Предоставляем читателю убедиться, что такое упрощение никак не скажется на наших главных выводах.

струя светлей лазури, и *Над ним луч солнца золотой*, и *[О]н, мятежный, просит бури*.

Таким образом, первые две строки стихотворения вступают в 12 дискурсивных связей.

Третья строка, *Что ищет он в стране далекой?*, как мы уже видели, связана с первыми двумя детализационным отношением.

С четвертой строкой, *Что кинул он в краю родном?*, здесь имеется, во-первых, отношение «причина-следствие» (парус чего-то ищет в чужом краю, следовательно, он оставил родной), во-вторых, отношение очевидного параллелизма.

Далее, смысл ‘парус чего-то ищет в далекой стране’ детализируется пропозициями *Играют волны*, *[В]етер свищет*, *[М]ачта гнется и скрыпит* (дающими информацию, грубо говоря, о том, при каких же обстоятельствах происходит этот поиск), пропозицией *[О]н счастия не ищет И не от счастия бежит* (тут содержится хотя и уклончивый, лишенный определенности, но все же по крайней мере частичный ответ на вопрос, чего же парус ищет) и, наконец, – теперь уже вполне удовлетворительным, «информативным» образом – пропозицией *[О]н, мятежный, просит бури*.

Как видим, строка 3, *Что ищет он в стране далекой?*, вступает в 8 дискурсивных связей.

Что касается строки 4, *Что кинул он в краю родном?*, то выше уже говорилось, что она связана со строками 1–2 как одновременно детализация и пояснение, а со строкой 3 как следствие и в придачу с ней по смыслу и синтаксически параллельна.

Кроме того, частичным ответом на заданный тут вопрос становится строка 11, *А он, мятежный, просит бури* (следовательно, в родном краю он оставил скорее всего спокойствие), так что с одиннадцатой строкой устанавливаются пояснительные отношения.

Иных связей у четвертой строки не видно, так что их общее число – 5.

Далее, три содержащиеся в строках 5–6 пропозиции (*Играют волны*, *[В]етер свищет*, *[М]ачта гнется и скрыпит*) связаны каждая со строками 1–2 детализацией – и детализацией также со строкой 3.

Пропозиция *[О]н счастия не ищет И не от счастия бежит* со строками 5–6 находится скорее всего в контрасте: учитывая последующие строки *Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой...*, где описываемое оценивается несомненно положительно, надо думать, что и *Играют волны – ветер свищет, И мачта гнется и скрыпит* – это нечто благоприятное, нечто такое, в чем есть предпосылка счастья, а в этом случае обсуждаемое дискурсивное отношение должно быть именно противопоставительным.

Что же касается отношений между строками 5–6 и строками *Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой...*, то это отношения детализации.

Наконец, в контраст интересующие нас строки вступают еще и с предпоследней строкой, *А он, мятежный, просит бури*.

В итоге у всех трех пропозиций из строк 5–6 обнаруживается по 5 дискурсивных связей, а учитывая еще и то, что эти пропозиции связаны также и друг с другом (*Играют волны* и *[В]етер свищет* суть причины, почему *[М]ачта гнется и скрыпит*; в придачу между *Играют волны* и *[В]етер свищет* есть параллелизм), дискурсивных отношений оказывается по 7 для *Играют волны* и для *[В]етер свищет* и 6 для *[М]ачта гнется и скрыпит*.

Далее, строки 7–8, *Увы! он счастия не ищет И не от счастия бежит!*, как мы уже говорили, по отношению к строкам 1–2 становятся детализацией, и детализацией являются они и по отношению к строке 3, *Что ищет он в стране далекой?* (в строках 7–8, повторим, дается хоть и явно неполный, но все же ответ на этот вопрос).

Поскольку, как тоже выше упоминалось, все три представленные в строках 5–6 пропозиции, *Играют волны*, *[В]етер свищет* и *[М]ачта гнется и скрыпит*, сообщают скорее о чем-то хорошем, априори желанном, постольку с ними всеми строки 7–8 находятся в отношении контраста. В контрасте они, разумеется, и с *Под ним струя светлей лазури*, и с *Над ним луч солнца золотой*.

Наконец, с пропозицией *[О]н, мятежный, просит бури* рассматриваемый фрагмент вступает в детализационную связь.

Всего, таким образом, у строк 7–8 дискурсивных «спаек» обнаруживается 8.

Что касается пропозиции *Под ним струя светлей лазури* (строка 9) и пропозиции *Над ним луч солнца золотой* (строка 10), то каждая из них, как мы помним, вступает в отношения детализации со строками 1–2, в отношения детализации со всеми тремя пропозициями, содержащимися в строках 5–6, и в контраст со строками 7–8. Сверх этого, очевиден тут и контраст со строкой 11, *А он, мятежный, просит бури*, так что всего дискурсивных связей тут 6.

У строки 11 дискурсивные связи богаче. Она, повторим, относится как детализация и к строкам 1–2, и к строке 3, и к трем пропозициям, содержащимся в строках 5–6, и к строкам 7–8. Со строкой 9 и со строкой 10 связь строится по принципу контраста, а со строкой 4 связь пояснительная. Сверх этого, строка 11 вступает с последующим сравнительным оборотом *Как будто в бурях есть покой* еще и в детализационную связь (последний указывает на то, *как же* происходит поиск: на его страстность, его упорство и т. п.), и в связь пояснительную (последний дополнительно говорит о *причине*, побуждающей к поиску), так что общее число связей составляет здесь целых *одиннадцать*.

Заключительная строка, будучи сравнительным оборотом, подчинена здесь только и единственно предшествующему *А он, мятежный, просит бури* и вступает, таким образом, лишь в две упомянутые связи.

Итак, мы выяснили, в какое число дискурсивных отношений вступает каждая содержащаяся в «Парусе» пропозиция[13]. Запишем теперь стихотворение еще раз, отмечая число этих связей напротив соответствующей строки (там, где одна пропозиция занимает две строки, цифру ставим при первой из них; если одна строка содержит две пропозиции, указываем сразу две цифры):

1.	
Белеет парус одинокой	12
В тумане моря голубом!..	
Что ищет он в стране далекой?	8
Что кинул он в краю родном?..	5
2.	
Играют волны – ветер свищет,	7, 7
И мачта гнется и скрыпит...	6
Увы! он счастия не ищет	8
И не от счастия бежит!..	
3.	
Под ним струя светлей лазури,	6
Над ним луч солнца золотой...	6
А он, мятежный, просит бури,	11
Как будто в бурях есть покой!	2

Максимальное число дискурсивных связей тут у начальных строк, и это, хоть и несколько парадоксальным образом, вполне объяснимо. Дело в том, что вообще начальный фрагмент всякого стихотворения, кроме, возможно, отдельных весьма экзотических случаев, *не бывает* его фокусом, его смысловым итогом, а потому здесь богатство связей маркером дискурсивного первого плана заведомо не может стать. С другой стороны, известно, что и в целостном тексте, и в достаточно самостоятельном фрагменте текста (в отдельном предложении, в отдельном абзаце, в отдельной главе, в отдельной стихотворной строке, если она обладает относительной смысловой целостностью, в отдельной строфе, при том же условии, которое здесь

[13] Самостоятельным, имеющим права пропозиции мог бы, абстрактно говоря, считаться еще и смысл ‘парус мятежен’, выраженный в строке 11 обособленным определением. Если так, то между этой пропозицией и другими пропозициями должна возникать дискурсивная связь: скажем, очевидна связь детализационная и причинно-следственная с *[О]н счастия не ищет* из строки 7.

Мы не будем рассматривать эту возможность, поскольку в таком случае *в равной мере* увеличилось бы число связей и у каких-то иных фрагментов текста, и у строки 11 и никак бы не было отменено то преимущество, которое тут есть на стороне последней и которое, как мы увидим чуть ниже, играет столь знаменательную роль в композиционной организации «Паруса».

соблюдается в подавляющем большинстве случаев) исключительно сильной, отводимой, как правило, для очень важной информации позицией является не только финал, но также и начало; см., например, [Gernsbacher, Hargreaves 1992].

Поэтому предположению о том, что фокус стихотворения часто отмечен богатством дискурсивных связей, их весьма большое число также и в открывающей стихотворение части вовсе не противоречит. Просто само это предположение при строгом подходе надо сформулировать более тонко: фокус стихотворения должен тяготеть к богатству дискурсивных связей, большему, чем остальные его фрагменты, *за вычетом начального*.

В строках 3–10 «плотность» дискурсивных связей резко падает (в ряде случаев вдвое и даже больше, чем вдвое, составляя 5–8 связей на одну пропозицию), чтобы затем вновь резко, до одиннадцати, возрасти в строке 11, *А он, мятежный, просит бури*[14], то есть именно в той строке, которая интуитивно воспринимается как начало главного «постижения», «открытия», подготовленного всем предыдущим текстом.

Вторая часть этого «открытия» – заключительная строка *Как будто в бурях есть покой!* – обнаруживает, напротив, наименьшее (притом в целых 2,5 – 6 раз меньшее, нежели у иных фрагментов текста) число дискурсивных связей.

Таким образом, дискурсивный фокус «Паруса» маркирован двояко. Здесь осуществляется и более «богатая» стратегия, когда обилием дискурсивных связей фокус и противопоставлен эмпирической части, и с нею тесно «сопряжен» (строка 11, *А он, мятежный, просит бури*), и стратегия «минималистическая», когда через структуру дискурсивных связей фокус и эмпирическая часть только друг другу противополагаются, а их содержательная «сопряженность», содержательная подготовленность первого второй лишь подразумевается или, возможно, сигнализируется уже совершенно иными средствами (чей репертуар, впрочем, как мы говорили выше, едва ли окажется сколько-нибудь обширным).

---

[14] Скачкообразность этого роста дополнительно подчеркнута и тем, что у непосредственно предшествующих одиннадцатой строке строк 9 и 10 связей всего по 6; они, наряду со строками 4 и 6, принадлежат здесь к, так сказать, слабее всего «укорененным» в дискурсе. Окажись строка 11 в непосредственном соседстве со строками 3 и 7, у которых связей по 8, ощутимость контраста несомненно бы уменьшилась.

Ср. в этой связи в п. 1.12 анализ мандельштамовского стихотворения «Я не слыхал рассказов Оссиана...», где подобный же контраст непосредственного «предфокуса» и фокуса еще сильнее обострен.

1.6. Пример 3

Во многом похожим и тоже весьма интересным примером является следующее стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Воздух пасмурный влажен и гулок;
Хорошо и не страшно в лесу.
Легкий крест одиноких прогулок
Я покорно опять понесу.
2.
И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовьется упрек:
Я участвую в сумрачной жизни,
Где один к одному одинок!
3.
Выстрел грянул. Над озером сонным
Крылья уток теперь тяжелы,
И двойным бытием отраженным
Одурманены сосен стволы.
4.
Небо тусклое с отсветом странным –
Мировая туманная боль –
О, позволь мне быть также туманным
И тебя не любить мне позволь!

Интуитивно несомненно, что дискурсивным фокусом, «открытием» становятся здесь две заключительные строки, а весь предшествующий текст их появление подготавливает.

Особенно это наглядно для строки предпоследней, *О, позволь мне быть также туманным*, где желание автора воспринимается как самый прямой «вывод», самое прямое «следствие» из целого множества перечисленных выше свидетельств о бесприютности, недружественности мира: из того, что воздух пасмурен и влажен (стало быть, с большой вероятностью в воздухе висит либо предчувствуется *туман*); из того, что жизнь сумрачна (сумрак и туман очевидно друг другу очень сродни, ибо оба мешают видеть, оба противны ясности); из того, что озеро сонно (сонное озеро тоже определенно ассоциируется с туманом); из того, что стволы сосен одурманены двойным отражением (тоже противоположно ясности, возможности отчетливо видеть); из того, что небо тускло; из того, что весь мир – *туманная боль*. Даже если строка *О, позволь мне быть также туманным* связана отношениями «следствие – причина» только с этими фрагментами эмпирической части (а нельзя исключать причинно-следственную связь и по другим, менее очевидным линиям), то и здесь связей *целых шесть*.

Существенно и другое. Если бы поэт просто сказал *О, позволь мне быть туманным*, без слова *также*, отношение этой строки к упомянутым фрагментам предтекста исчерпывалось бы связью типа «следствие – причина». Однако коль скоро здесь появляется частица *также* и, значит, появляется прямое, лексикализованное указание на параллелизм, на сходство между тем, к чему стремится автор, и тем, что описано в соответствующих частях предтекста, то дискурсивные связи обсуждаемой строки сразу обогащаются *вдвое* и в сумме их становится 12.

Кроме того, строка эта связана с последней строкой по принципу детализации (в обеих речь идет, по сути, об одном и том же, только о разных его «гранях») и, возможно (почему именно *возможно*, будет видно чуть ниже), как причина со следствием (автор хочет быть «туманным» и *поэтому* хочет не любить), что дает еще более внушительную цифру: 13 или 14 связей.

Предоставляем читателю самому убедиться, что ни одна пропозиция в предшествующей части стихотворения ни в такое же, ни даже просто в сопоставимое число дискурсивных отношений не вступает.

Что касается финального *И тебя не любить мне позволь*, то весь контекст как будто бы дает нам право отождествить здесь отсутствие любви с туманом, а в таком случае дискурсивные связи этой строки с эмпирическими строками 1–14 должны быть целиком подобны связям строки предпоследней и, соответственно, должны оказаться исключительно богатыми.

Вместе с тем, если, как мы видели шестью абзацами выше, связь между сообщающими о тумане, тусклости, затрудненности видения фрагментами достаточно ясно подсказывается здесь их лексическим наполнением, то отождествление тумана с «безлюбостью» такой прямой лингвистической поддержки лишено, поэтому более убедительным кажется совсем иное прочтение последней строки, при котором она вовсе не «вырастает» из тех обстоятельств, что воздух пасмурен, влажен, жизнь сумрачна и т. д., но появление ее, наоборот, *неожиданно*, *не подготовлено* предтекстом – и в таком случае во вполне определенной дискурсивной связи она состоит только и единственно с предпоследней строкой, с которой соотносится как детализация и, возможно, как следствие.

Читатель с легкостью вновь-таки сам удостоверится, что дискурсивные связи у любой пропозиции в эмпирической части стихотворения богаче, чем связи этой строки: среди прочего, потому, что, как мы видели выше, шесть эмпирических по содержанию пропозиций входят с предпоследней строкой сразу в два дискурсивных отношения (причинно-следственное, контраст), а в придачу к этому фрагменты эмпирической части еще и дискурсивно соотнесены *между собой*; скажем, *Я участвую в сумрачной жизни* может быть и детализацией и пояснением (указанием на причину) к *Легкий крест одиноких прогулок Я покорно опять понесу*, и детализацией

и пояснением к *И опять к равнодушной отчизне Дикой уткой взовьется упрек*, и причиной *мировой туманной боли*, и т. д.

Иными словами, так же, как это было с лермонтовским «Парусом», в рассмотренном стихотворении реализуется и «оптимальная» стратегия маркирования фокуса через богатство его дискурсивных связей (в предпоследней строке), и (в последней строке) стратегия, в общем случае менее желательная, обратная, при которой фокус отмечен крайней бедностью этих связей – что, однако, тоже позволяет успешно противоположить его «эмпирике».

1.7. Пример 4

Еще одну изысканную иллюстрацию к тезису, что фокус часто маркируется богатством своих дискурсивных связей, дает следующее стихотворение японского поэта М. Басе (XVII век; перевод В. Соколова):

Цветы засохли,
Но семена летят,
Как чьи-то слезы.

Сразу видно, что первая и вторая строки связаны отношением контраста, а вторая и третья – отношением детализации. Кроме того, третья строка еще и входит в контраст с первой – по линии ‘сухость’ VS ‘слезы’. Таким образом, у каждой строки здесь как будто имеется по две дискурсивных связи.

Однако при более внимательном чтении становится ощутимым, что третья строка создает подтекст ‘слезы (так же, как семена) имеют свое предназначение, они не бесполезны’, а этим самым сообщает дополнительные сведения о ситуации ‘некто плачет’ – ситуации, которая прямо тут не названа, но представление о ней все равно присутствует в семантике этого текста, ибо в противном случае последний нельзя было бы понять (разумеется, плачущий тут может быть как конкретным, известным автору или по крайней мере в принципе опознаваемым человеком, так и человеком неизвестным, скорее всего «обобщенным»). Поэтому третья строка вступает в детализационные отношения с некоторым не выраженным эксплицитно смыслом, так что общее число ее смысловых связей все-таки три, а не две, причем крайняя необычность названной только что связи еще и дополнительно подчеркивает преимущество заключительной строки перед начальными.

1.8. Пример 5

В рассмотренных нами Примерах 2 и 3 мы встретились с несколько парадоксальной ситуацией, когда часть фокуса маркируется богатством, а другая часть, наоборот, минимальностью своих дискурсивных связей. Как мы уже говорили выше и как дополнительно убедимся позднее, последняя стратегия маркировки менее продуктивна, однако в ряде случаев она все же используется и самостоятельно. Поэтому здесь уместно сделать короткое отступление и проиллюстрировать этот вариант.

Обратимся к стихотворению Г. В. Иванова:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сиянье Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Очевидно, строка 5 и строка 6 каждая *детализируют* (сводящееся к одной предикации) содержание первой строфы, а вдобавок к этому грусть, лунный пейзаж и близкая смерть соотносятся с той потерей веры, потерей себя и стремлением отрешиться от мира, о которых в ней идет речь, как *следствие с причиной*. Иными словами, и строка 5, и строка 6 связаны со строфой 1 двумя дискурсивными отношениями, а строфа 1 – двумя отношениями с каждой из этих строк, то есть в целом она вступает в 4 дискурсивных связи.

Кроме того, и грусть, и смерть из строк 5 и 6 по отношению к строкам 7 и 8 выступают как причина. Поскольку же каждая из двух последних строк представляет собой отдельную предикацию, получается, что здесь и строка 5, и строка 6 приобретают еще по две дополнительных дискурсивных связи, то есть у каждой из них таких связей в общей сложности оказывается *четыре*.

Что же касается и строки 7, и строки 8, то их с остальным текстом связывает только одно дискурсивное отношение, а сверх этого, одно отношение (параллелизма) связывает их друг с другом.

Таким образом, если у всех прочих самостоятельных предикаций в стихотворении дискурсивных связей по четыре, то у предикаций, содержащихся в строках 7 и 8, – всего-навсего две. Однако именно эти строки интуитивно и прочитываются как фокус, так что одной из его примет здесь разумно

считать как раз предельную для данного текста *малочисленность* дискурсивных отношений.

1.9. Пример 6

Предполагая, что содержащееся в лирическом стихотворении «постижение», «открытие» часто бывает отмечено богатством своих дискурсивных связей, надо помнить, что богатство это может состоять не только в их многочисленности, но также и в их большем, по сравнению с эмпирическими фрагментами, смысловом разнообразии. Оно в принципе не зависит от численного перевеса, так как фокус теоретически может и проигрывать перед эмпирической частью по общему числу дискурсивных связей, зато иметь преимущество в плане их «репертуара».

Ниже мы рассмотрим ряд соответствующих примеров, начав стихотворением О. Э. Мандельштама «Мы напряженного молчанья не выносим...»:

1.
Мы напряженного молчанья не выносим –
Несовершенство душ обидно, наконец!
И в замешательстве уж объявился чтец,
И радостно его приветствовали: «Просим!»
2.
Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо!
Кошмарный человек читает «Улялюм».
Значенье – суета, и слово – только шум,
Когда фонетика – служанка серафима.
3.
О доме Эшеров Эдгара пела арфа.
Безумный воду пил, очнулся и умолк.
Я был на улице. Свистел осенний шелк...
И горло греет шелк щекочущего шарфа...

С интересующей нас точки зрения, главное «открытие» в этих стихах вполне традиционным образом совершается в конце, в последней строке: здесь обнаруживается, что все выдуманное Эдгаром По и услышанное автором никуда не исчезло, что оно и доныне с автором пребывает, только сгущенное в простой символ шарфа-удавки.

Нетрудно убедиться, что такое членение этих стихов прямо спроецировано на их дискурсивную структуру.

В какие связи вступает здесь первая строка, *Мы напряженного молчанья не выносим*? Во-первых, следующая, *Несовершенство душ обидно, наконец!*, ее поясняет, указывает на причину, почему молчание невыносимо; во-вторых,

эта же строка, вероятно, ее и детализирует, говорит, фигурально выражаясь, о том, «каким образом» люди не выносят молчания (испытывая во время молчания чувство обиды). В-третьих, начальная строка указывает еще и на причину, почему же *объявился чтец* и почему его *радостно приветствовали*.

Таким образом, если говорить не о числе дискурсивных связей, а о их качестве, их содержании, то связей у начальной строки три: пояснительная, причинно-следственная и детализационная. Поскольку, впрочем, пояснительная и причинно-следственная связи по своей природе весьма близки (вся разница в том, указано ли сперва на следствие, а потом на причину или же наоборот), то в сущности связи только *две*.

Разумеется, все сказанное относится и к дискурсивным связям, в которые вступает вторая строка, *Несовершенство душ обидно, наконец!*: здесь есть пояснение, детализация (к первой строке) и причинно-следственная связь со строками 3 и 4.

Третья строка, *И в замешательстве уж объявился чтец*, относится к первой и второй как следствие, а к четвертой, *И радостно его приветствовали: «Просим!»*, как начало нарративного ряда к его продолжению, так что и здесь связей с точки зрения их «качества» две. Две их окажется и в том случае, если признать связь третьей строки со строкой 6, *Кошмарный человек читает «Улялюм»*: ясно, что связь эта, если она есть, тоже нарративная.

Вполне вероятно, что строки 3 и 4 соотносятся друг с другом еще и как причина и следствие, ибо у нас безусловно имеется стереотип вроде «когда появляется чтец (певец, артист), его надлежит приветствовать», однако, поскольку в другую причинно-следственную связь строка 3 уже вступала, «репертуар» ее дискурсивных отношений от этого не обогащается.

Очевидно, все сказанное *mutatis mutandis* приложимо и к строке 4, *И радостно его приветствовали: «Просим!»*, чей «репертуар» связей также ограничивается каузальной и нарративной.

Строка 5, *Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо*, не вступает ни с одной пропозицией в строках 1–4 ни в какие ясные отношения, и говорить тут можно разве что о так называемом продолжении (континуации; см. [Jasinskaja 2009]), особой текстовой связи, которая по сути лишена собственного содержания, не может быть квалифицирована ни как нарративная, ни как детализационная и т. д., – и потому учитываться здесь такая связь не должна. Отношение строки 5 к строке 6, *Кошмарный человек читает «Улялюм»*, более определенное: последняя пятую строку и детализирует (уточняется, кто же именно незримо присутствовал), и поясняет (поясняет, почему у автора возникло ощущение чьего-то незримого присутствия).

Строки 7–8, *Значенье – суета, и слово – только шум, Когда фонетика – служанка серафима*, возможно, уточняют, как происходило чтение,

и, возможно, поясняют, почему чтец был «кошмарным» и/или почему читал он именно «Улялюм»; здесь текст не слишком прозрачен и допускает весьма свободную интерпретацию, однако в любом случае качественно различных дискурсивных связей едва ли может быть больше двух (детализация и пояснение).

Очевидно, в детализационное отношение с предтекстом входят и строка 9, *О доме Эшеров Эдгара пела арфа*, и строка 10, *Безумный воду пил, очнулся и умолк*, в которой смысловые компоненты ‘безумный пил воду’, ‘безумный очнулся’, ‘безумный умолк’ между собой дополнительно связаны еще по нарративному принципу.

Наконец, в строке 11, *Я был на улице. Свистел осенний шелк*, вторая фраза детализирует первую.

Рассмотрим теперь, в какие же текстовые отношения вступает последняя, дискурсивно первоплановая, фокусная строка, *И горло греет шелк щекочущего шарфа...*

Что касается ее связей с пропозицией *Свистел осенний шелк*, то здесь есть и параллелизм, и контраст. Параллельны, схожи две конструкции в том, что в обоих случаях речь о *шелке*, что *шелк* в обоих случаях подлежащее, что сказуемым в обоих случаях является глагол в личной форме, что в обоих случаях у подлежащего *шелк* есть определение, хоть и по-разному выраженное (в одном случае согласованным прилагательным *осенний*, в другом примыкающей именной группой *щекочущего шарфа*). Кроме того, мысль об умирании, на которую намекает фраза *Свистел осенний шелк*, и та «сохранность», неизбытость пережитого ужаса, которая угадывается из финального *И горло греет шелк щекочущего шарфа...*, делают эти конструкции параллельными еще и на уровне их импликатур.

Контраст между двумя конструкциями (который, конечно, становится только более явственным ввиду их параллелизма) связан прежде всего с тем, что они принадлежат разным и резко противопоставленным в данном контексте временным планам: первая плану прошлого, тому же, на котором происходило чтение и переживались автором описанные у Эдгара По трагические события, а вторая – настоящему, которое, казалось бы, с этим прошлым не должно уже иметь ничего общего, но, как выясняется, по-прежнему носит на себе его печать.

Далее, и с пропозицией *Я был на улице*, и с пропозицией *Свистел осенний шелк* последняя строка, *И горло греет шелк щекочущего шарфа...*, входит в отношения типа «раньше – позднее», то есть в отношения нарративные. Вполне вероятно, что шарф был надет уже в прошлом, уже тогда, когда автор *только выходил* (см. чуть ниже), однако если у последней строки грамматическое время не прошедшее, а настоящее, то, значит, та или иная степень временной разобщенности здесь тоже очень существенна, так что

элемент наррации здесь несомненен[15]. С другой стороны, коль скоро *de facto* шарф, по всей видимости, был повязан во время выхода на улицу, то между фразой *Я был на улице* и смыслом ‘я был в шарфе’, который угадывается из *И горло греет шелк щекочущего шарфа...*, устанавливаются еще и отношения детализации.

Помимо этого, если кто-то повязывает шарф, то делает это обычно *именно потому*, что идет на улицу, где холодно, ветрено и т. д. Поэтому и с фразой *Я был на улице*, и, хотя и в чуть меньшей степени, с фразой *Свистел осенний шелк* (=> ‘скорее всего был ветер’) сказанное в последней строке может соотноситься еще и как следствие с причиной.

В итоге наших наблюдений становится ясно, что конструкция *Я был на улице* вступает в три типа дискурсивной связи (детализационная, нарративная, причинно-следственная), конструкция *Свистел осенний шелк* – в пять типов связи (детализационная, нарративная, причинно-следственная связь, параллелизм, контраст), и в те же самые пять типов связи вступает последняя строка.

Иными словами, если в эмпирической части стихотворения, в строках 1–11, ни одна пропозиция, кроме последней, не вступает в дискурсивные связи более чем трех разновидностей (а чаще этих разновидностей даже две: см. выше), то у заключительной, фокусной строки 12 этих разновидностей целых *пять*.

Правда, пять их, как только что было сказано, и у предваряющего ее явно еще не фокусного, а эмпирического полустрочия *Свистел осенний шелк*, но это можно трактовать просто как неизбежную и не слишком высокую плату за обогащение дискурсивных связей последней строки параллелизмом и контрастом – сразу двумя отношениями, которые вдобавок нигде прежде в тексте не устанавливались и оттого их присутствие в финале должно быть особенно осязаемым.

Общий вывод из всего изложенного таков, что в стихотворении «Мы напряженного молчанья не выносим...» фокус, «открытие» маркируется, – возможно, среди прочего – богатым *содержательным разнообразием* его дискурсивных связей.

---

[15] Понятно, что это не та каноническая наррация, в которой друг друга сменяют *события*: здесь оба предиката стативны. Кроме того, происходящая тут альтернация прошедшего и настоящего времени выглядит немного странно, порождая даже слегка сюрреалистический эффект (на улице автор был в прошлом, а шарф в том или ином, вероятно, символическом, смысле не снят и поныне), но углубляться в эту тему мы не будем: принципиально, что с чисто лингвистической точки зрения *всякая* рядоположенность, «разверстанность» (хоть сколько-нибудь тематически связанных, конечно) ситуаций во времени может квалифицироваться как наррация; см. особенно [Asher, Lascarides 2003].

1.10. Пример 7

Несколько иной поворот этой же темы проиллюстрируем другим стихотворением О. Э. Мандельштама:

1.
В таверне воровская шайка
Всю ночь играла в домино.
Пришла с яичницей хозяйка,
Монахи выпили вино.
2.
На башне спорили химеры:
Которая из них урод?
А утром проповедник серый
В палатки призывал народ.
3.
На рынке возятся собаки,
Менялы щелкает замок.
У вечности ворует всякий,
А вечность – как морской песок:
4.
Он осыпается с телеги –
Не хватит на мешки рогож –
И, недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь!

Напомним сначала то, о чем уже выше говорилось. Поскольку фокус, «открытие» в лирическом стихотворении подготавливается его эмпирической частью и представляет собой своеобразный интеллектуальный и/или эмоциональный итог авторского переживания и поскольку этот итог, тривиальным образом, есть самое важное в стихотворении, а наиболее сильной позицией в стихах является финальная, постольку именно финальную позицию фокус в наиболее прототипическом случае и должен занимать.

Чем, однако, очевиднее и тверже это правило, тем интереснее исключения из него, а таким исключением как раз и являются приведенные стихи.

Претендовать на роль фокуса, главного обобщения тут в первую очередь способен фрагмент *У вечности ворует всякий, А вечность – как морской песок: Он осыпается с телеги – Не хватит на мешки рогож...*, а заключительные строки, *И, недовольный, о ночлеге Монах рассказывает ложь!*, явным образом возвращают нас в «эмпирику».

Трудно не спросить, чему же служит столь необычная и почти наверняка требующая какого-то «оправдания» композиционная фигура.

Представим себе, что двух последних строк в стихотворении нет, и подумаем, в какие дискурсивные связи вступал бы только что указанный фокус.

Ясно, что связи эти детализационные: все, что описано выше (игра и пиршество воровской шайки, спор между химерами и проч.), суть иллюстрации к общему тезису «всякий берет от вечности, а брать можно без конца».

В такие же отношения с фокусом вступают как будто и финальные две строки, однако это еще не все. Когда кто-то играет в домино, ест, спорит, когда проповедник созывает народ, возятся собаки, меняла утром открывает лавку, мы обычно вполне готовы воспринимать это как нормальные, рутинные действия и не спрашивать, *почему* они совершаются. Иначе дело обстоит с ложью. Вспомним, сколь последовательно не только в русской, но и в иных самых разных культурах порицаются, считаются ненормальными *ложь*, *обман*, *хитрость*, *двуличие*, *лицемерие*, *неискренность*, *лукавство*, и проч., и проч. Поэтому когда человек лжет, более чем естественно задаться вопросом, *почему* или *зачем*. В таком случае дискурсивная связь между финальными двумя строками и фокусом рассматриваемого стихотворения становится не только детализационной, но еще и причинно-следственной (данная ложь объясняется повсеместным воровством у вечности) – чем обогащается содержательное разнообразие присущих фокусу дискурсивных отношений и одновременно «оправдывается» появление эмпирического фрагмента в постпозиции к фокусу.

1.11. Пример 8

В немалой мере аналогично построен и финал мандельштамовского стихотворения «Айя-София»:

1.
Айя-София – здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.
2.
И всем векам – пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила Эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.
3.
Но что же думал твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток?
4.
Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон – света торжество,

На парусах, под куполом, четыре
Архангела – прекраснее всего.
5.
И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

Наиболее обобщенными по смыслу и прежде иных способными претендовать на роль фокуса строками являются здесь не последние, но четвертая и третья от конца: *И мудрое сферическое зданье Народы и века переживет*, – зато заключительные строки, *И серафимов гулкое рыданье Не покоробит темных позолот*, по своей конкретности приближаются к эмпирической части стихотворения, которая представлена четырьмя предыдущими строфами.

В чем же тогда дискурсивный *raison d'être* такого финала, что меняется благодаря ему в композиционной структуре этого текста?

Во-первых, эта кода вступает с приведенным выше фокусом в отношения детализации (излагаются подробности того, как же именно *мудрое сферическое зданье* будет жить в веках и «переживать» века и народы), а между тем с предтекстом у фокуса детализационной связи нет: соответствующие отношения можно квалифицировать как причинно-следственные (ведь выше речь шла о потенциальных причинах, об обстоятельствах, которые в том или ином обладающем вполне приемлемой для поэтического текста степенью размытости смысле как раз и позволят собору стать столь долговечным), можно даже как нарративные (между соответствующими ситуациями есть отношение предшествования-следования; понятно, что до канонической наррации тут далеко, однако в собственно лингвистическом аспекте некая нарративность имеется; ср. последнее примечание), однако ни в коем случае нельзя эти отношения счесть детализационными – так что в данном плане интересующая нас «эмпирическая кода» несомненно обогащает число дискурсивных связей предшествующего ей фокусного фрагмента.

Во-вторых, фокус в «Айя-Софии» соединен с двумя заключительными строками и еще одним, далеким от очевидности способом.

Давно известно, что общеотрицательное предложение, предложение вида *Не Р*, как правило, несет презумпцию своеобразной ожидаемости Р, ‘кто-то ожидал / мог ожидать, что будет Р’. Поэтому многие общеотрицательные предложения, как, например, знаменитое *Жена Джона не беременна*, уместны лишь в особом «оправдывающем» подобные ожидания контексте, а без такового прагматически аномальны.

Разумеется, подобный смысл есть и у заключительных строк мандельштамовского стихотворения: ‘кто-то ожидал / мог ожидать, что гулкое рыданье серафимов покоробит темные позолоты’.

Стоит добавить, что обсуждаемые ожидания становятся еще ощутимее в тех случаях, когда отрицаемая, несуществующая ситуация описывается с дополнительными подробностями: мыслить в подробностях нечто несбывшееся можно лишь благодаря особенно напряженной работе воображения, а учитывая повсеместный в языке закон экономии усилий, такая работа обретает смысл, только если данные сопутствующие действию обстоятельства достаточно вероятны, *ожидаемы*, чем имплицируется и ожидаемость всего действия в целом. Иногда такая «сверхподробность» при отрицании создает даже комический эффект, ср.: *Тревожная, озабоченная гримаса преминула омрачить обе Зафодовы физиономии* (Д. Адамс; перевод наш – ГЗ). Понятно, что у О. Э. Мандельштама в рассматриваемом фрагменте по крайней мере эпитет *гулкое* как раз и представляет собой такую вообще-то избыточную и потому усиливающую эффект ожидаемости деталь.

Если же в последних двух строках стихотворения присутствует смысл ‘кто-то ожидал / мог ожидать, что гулкое рыданье серафимов покоробит темные позолоты’, то он вступает с совершающимся в предшествующих строках «открытием» в дискурсивное отношение контраста и этим их дискурсивный «репертуар» еще дополнительно обогащается.

Как видим, хотя, вопреки наиболее общему правилу, в «Айя-Софии» дискурсивно первоплановые строки занимают не финальную, а лишь, так сказать, предфинальную позицию, эмпирический финал обогащает их дискурсивные связи детализацией и контрастом, чем, по-видимому, и «оправдывается» само его присутствие.

Замечание. Думаем, что подобное построение лирического текста хоть и не самое типичное, но все же встречается довольно часто. Вот японское пятистишие из «Песен западных провинций» в переводе А. Е. Глускиной:

Ах, на кровле дома моего
Зацвела «не забывай»-трава.
Все смотрю:
А где трава «забудь-любовь»?
Жаль, еще не выросла она...

По всей видимости, главное «открытие» дано тут в третьей и четвертой строках. Их связь с эмпирическими первой и второй двоякая: и контрастная, и в то же время причинно-следственная. Если бы не было пятой строки, то получалось бы, что репертуар дискурсивных связей у строк 3–4 и у строк 1–2 одинаков. С другой стороны, пятая строка, будучи связана только с четвертой и при этом новым для стихотворения, детализационным типом отношений, обогащает дискурсивный репертуар фокуса приблизительно так же, как это делали заключительные строки в только что рассмотренных стихотворениях О. Э. Мандельштама.

1.12. Пример 9

Еще одной иллюстрацией того, сколь разные облики может принимать относительное богатство дискурсивных связей у фокуса, будет стихотворение О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...»:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Достаточно очевидно, что главный «вывод», главное «открытие» содержится тут в заключительной строфе.

Можно ли, однако, считать, что репертуар ее дискурсивных связей богаче, чем у строф 1–3? Разумеется, нет. По отношению и к фрагменту *[М]не мерещится поляна, Шотландии кровавая луна*, и к *[П]ерекличка ворона и арфы Мне чудится в зловещей тишине*, и к *[В]етром развеваемые шарфы Дружинников мелькают при луне*, и к *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны*, и к *Свое родство и скучное соседство Мы презирать заведомо вольны* последняя строфа выступает только как *вывод*, то есть входит с ними в (своеобразную, конечно) причинно-следственную связь[16], и иных связей не видно.

Нельзя также считать, будто у последней строфы есть перевес по *количеству* дискурсивных отношений. Их здесь, как видно из только что сказанного, пять, но в эмпирической части некоторые фрагменты имеют четыре

[16] Возможна также, но интуитивно менее убедительна причинно-следственная связь с начальным *Я не слыхал рассказов Оссиана, Не пробовал старинного вина*.

связи (так что разница становится минимальной), а один фрагмент – целых *восемь*.

Действительно, фрагмент *[М]не мерещится поляна, Шотландии кровавая луна*, фрагмент *[П]ерекличка ворона и арфы Мне чудится в зловещей тишине* и фрагмент *[В]етром развеваемые шарфы Дружинников мелькают при луне* между собой все связаны детализационно, а последующее *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны* по отношению к ним выступает и как детализация, и как пояснение, что и дает для каждого из первых трех фрагментов по четыре дискурсивных связи.

С другой стороны, связываясь с каждым сразу по двум линиям, фрагмент *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны* вступает здесь в шесть дискурсивных отношений, а вдобавок к этому находится в контрасте с последующим *Свое родство и скучное соседство Мы презирать заведомо вольны* и, как мы уже упоминали, в причинно-следственной связи с заключительной строфой.

Таким образом, по числу дискурсивных отношений фокус как будто не имеет существенного преимущества перед строками 3–8 в эмпирической части, а от строк 9–10 просто значительно отстает (пять дискурсивных отношений против целых восьми).

Тут, казалось бы, можно возразить, что последняя строфа состоит не из одного, но из двух простых предложений и в таком случае каждое из них вступает в пять дискурсивных связей, что в сумме дает десять и обеспечивает ей преимущество. Это, однако, неверно, ибо второе предложение, *И снова скальд чужую песню сложит И как свою ее произнесет*, само по себе было бы малопонятным и без предшествующего *И не одно сокровище, быть может, Минуя внуков, к правнукам уйдет* едва ли могло бы восприниматься как «вывод», предвосхищенный строками 3–12; на самом деле оно логически «прикреплено» скорее только к последнему фрагменту, так что здесь перед нами лишь внутренние связи фокуса, не обогащающие его содержательные взаимоотношения с эмпирической частью.

Поэтому у фокуса тут как будто нет превосходства над «опытом» ни в разнообразии дискурсивных связей, ни в их количестве. И тем не менее в плане своих дискурсивных связей заключительная строфа все-таки выделена.

Обратим внимание на строки 11–12, *Свое родство и скучное соседство Мы презирать заведомо вольны*, которые, с одной стороны, непосредственно примыкают к последней строфе и отчасти мотивируют ее содержание, а с другой, на фоне предшествующего им *Я получил блаженное наследство – Чужих певцов блуждающие сны* воспринимаются как нечто неожиданное, инородное и *контрастное*, с прочими же частями предтекста напрямую вообще не связываются. Другими словами, у этих строк дискурсивных отношений всего *два*, число, крайне низкое и по сравнению

с числом их у заключительной строфы (пять), и с числом их у предшествующих пропозиций (четыре для всех пропозиций в строках 3–8, восемь в строках 9–10).

Если же у непосредственно предшествующего заключительной фокусной строфе двустишия число дискурсивных связей столь резко (по сравнению со строками 9–10 – более чем втрое) уменьшается, то трудно не заподозрить, что этим фокусу как раз и *обеспечивается преимущество* – пусть не безусловное, а только «локальное», но все же весьма внушительное.

Вероятно, что не только здесь, но и в других случаях маркером фокуса может оказаться резкая редукция числа дискурсивных связей у одного фрагмента и резкий рост их числа у фрагмента последующего, который, при прочих благоприятствующих условиях, и будет восприниматься как первый план лирического дискурса[17].

1.13. Пример 10

Совершенно особенное подтверждение мысли, что «постижение» в лирике может маркироваться не количеством дискурсивных связей, но определенным их качеством, дает стихотворение М. И. Цветаевой «Дней сползающие слизни...»:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

В определенном смысле здесь каждая из двух строф приходит к важному итогу и содержит в последней строке свое собственное «постижение истины». При этом второе такое «постижение», содержащееся в заключительной

[17] Заметим, что и вообще предвосхищающие дальнейшее построение текста сигналы весьма интересны и, кажется, мало исследованы. Некоторые примеры можно найти в сборнике [Haiman, Thompson 1988]. Скажем, есть языки, где в нарративном тексте грамматически кодируется приближение кульминации. Очевидно, в поэзии такие «фигуры предвосхищения» и обнаружить, и классифицировать особенно трудно; впрочем, по крайней мере одна из них нам еще встретится позднее, см. п. 5.4.

строке, – интуитивно все-таки более важное, более «окончательное», и об этом текст сигнализирует особыми средствами, о которых мы будем говорить позднее, в п. 4.8 и п. 6.4.4.7.

Пока же существенно то, что в каждой из двух строф последняя строка являет собой своеобразный фокус по отношению к трем предыдущим и что эта ее привилегированность отражена в ее дискурсивных связях.

Правда, по их численности последняя строка и одной, и другой строфы не имеет перед остальными строками никакого убедительного преимущества. В обоих случаях она соотносится с предшествующим ей вопросом как детализация, как дополнение сведений о той же ситуации. Есть также пояснительная связь между заключительной строкой и порождаемой предшествующим вопросом суггестией ‘мне не нужна собственная жизнь’, ‘мне не нужно смертное тело’[18]. Кроме того, в первой строфе строки *Дней сползающие слизни* и *...Строк поденная швея...* можно считать указанием на причину того, о чем говорит последняя строка, *Не моя, раз не твоя*, но также можно считать и указанием на вытекающее из данного обстоятельства *следствие*. Такую же амбивалентность, двунаправленность обнаруживают и во второй строфе связи между заключительной строкой *Не мое, раз не твое* и фрагментом *И до бед мне мало дела Собственных...*: отчужденность лирической героини от своего тела допустимо воспринимать и как причину ее равнодушия к собственным бедам, и как его следствие.

Итак, у заключительной строки в первой строфе можно найти шесть дискурсивных связей, а во второй строфе – четыре[19].

Посмотрим, в какое же число связей вступают начальные фрагменты каждой строфы.

---

[18] Термин *суггестия* здесь и ниже в разборе цветаевского стихотворения употребляем несколько условно. Вообще-то под суггестией понимают некоторые неявные, «потаенные» смыслы, однако вопросы типа *Что мне до Х-а?*, вероятно, выражают идею ‘мне не нужен / меня не интересует Х’ вполне конвенциональным, заранее предсказуемым образом. Вместе с тем эта идея изначально не содержалась в таких вопросах и в какой-то более поздний момент начала ассоциироваться с ними то ли на правах очень устойчивой импликатуры, то ли – опять же очень устойчивой – коннотации. Поскольку статус ее для нас не вполне понятен и поскольку здесь его прояснять совсем не обязательно, ниже мы соответствующий смысл ради простоты называем просто суггестивным.

[19] Не учитываем возможность установления «перекрестных» связей между двумя строфами, например связи по принципу параллелизма для строк 4 и 8.

Сделано так по двум причинам. Во-первых, эти стихи имеют характер стансов, тут предполагается особенная самостоятельность каждой строфы и «внешние» связи в значительной степени отходят на дальний план. Во-вторых, как читатель может самостоятельно убедиться, даже при учете всех теоретически мыслимых тут связей у строк 4 и 8 преимущества все равно бы не обнаружилось.

Строки 1 и 2, *Дней сползающие слизни* и *...Строк поденная швея...*, по отношению к строке 4, как мы только что говорили, могут быть и указанием на причину, и на следствие. По отношению друг к другу они могут быть детализацией, восприниматься как два описания одного и того же, но можно тут видеть и каузальную связь, направленную от первого к второму или же, наоборот, от второго к первому[20].

Кроме того, строки 1 и 2 каждая вступают в дискурсивные отношения с вопросом *Что до собственной мне жизни?*, точнее, с заключенной в нем прозрачной суггестией ‘мне не нужна собственная жизнь’, причем связь эту можно вопринять и как детализационную, и как причинно-следственную, и как пояснительную.

Как видим, и у строки 1, и у строки 2 дискурсивных связей можно найти в общей сложности *восемь*, на две больше, чем у строки 4.

Сходным образом дело обстоит и для фрагмента *И до бед мне мало дела Собственных...* во второй строфе. Со строкой 8, напомним, он может быть связан и как причина, и как следствие, а по отношению к суггестии седьмой строки, ‘меня не интересует смертное тело’, – может выступать и как причина, и как следствие, и как сообщение об иных сторонах той же самой ситуации, то есть в детализационной роли. Кроме того, тут допустимо усмотреть причинно-следственные и детализационные связи с суггестивными смыслами ‘меня не интересует еда’ и ‘меня не интересует спанье’, которые создаются двумя вопросами в шестой строке.

Таким образом, если у заключительной строки дискурсивных связей выше обнаружилось четыре, то у этого фрагмента их целых девять.

Даже не подсчитывая число дискурсивных связей у «вопросительных» строк 3 и 7 и у «вопросительных» фрагментов строки 6, легко видеть, что никакого количественного преимущества в обсуждаемом плане у финальной строки ни в строфе 1, ни в строфе 2 нет.

Тем не менее у этих заключительных строк имеется другое преимущество.

Названные выше многообразные связи между строками 1 и 2, *Дней сползающие слизни* и *...Строк поденная швея...*, все обладают свойством *необязательности*, так сказать, «не-вынужденности» контекстом. То, усмотрим ли мы здесь одну только детализацию, одну причинно-следственную связь, одну пояснительную связь либо же произвольную их комбинацию, – определяется нашими предпочтениями, индивидуальным способом понимания текста.

---

[20] Понятно, что это следствие из открывающей интерпретатору немалую свободу метафоричности, «нестрогости» всего тут сказанного; однако, так или иначе, все подобные осмысления достаточно естественны, чтобы никаким из них в нашем анализе не пренебрегать.

Конечно же, как мы говорили выше, в нашей речи вообще, а в поэзии особенно имеется тенденция максимализировать дискурсивные связи, усматривать наибольшее их число, при условии, что связи эти обеспечат приращение релевантных в данном контексте смыслов. Но вместе с тем, сама возможность сузить «область релевантного» и *не установить* какую-то связь тут налицо.

Аналогичным образом, по отношению к строке 4 и строка 1, и строка 2 в принципе могут быть каждая *только* причиной и могут быть *только* следствием, а по отношению к суггестивному смыслу ‘мне нет дела до собственной жизни’ в строке 3 – в принципе способны быть *только* причиной, *только* следствием или *только* детализацией.

Очевидно, такая же неопределенность характерна во второй строфе для отношений между фрагментом *И до бед мне мало дела Собственных...* и суггестивным смыслом строки 7, ‘меня не интересует смертное тело’, где можно видеть и саму по себе детализацию, и саму по себе причинно-следственную, и саму по себе пояснительную связь, и для отношений между названным фрагментом и суггестивными смыслами ‘меня не интересует еда’, ‘меня не интересует спанье’ из строки 6 (тут может быть одна только детализация и – что кажется несколько более естественным – одна только причинно-следственная связь), и для отношений между этим фрагментом и финальной строкой: здесь допустимо понимать ее *только* как указание на причину либо *только* указание на следствие.

Что касается вопросов *Еда? Спанье?* в шестой строке, то, кроме упомянутых связей с фрагментом *И до бед мне мало дела Собственных...*, они могут еще связываться со строкой 7, притом по крайней мере двумя способами, из которых ни один не «обязателен»: как следствие с причиной (‘меня не интересует еда/спанье потому, что не интересует собственная жизнь’) либо же по детализационному типу (так, будто отсутствие интереса к еде и сну и отсутствие интереса к своим бедам суть два аспекта одной и той же ситуации).

Итак, повторим, никакая из всех этих дискурсивных связей не обладает свойством обязательности, так сказать, предзаданности.

Между тем последняя строка в каждой строфе среди своих связей такую предзаданную, «неизбежную» связь имеет. Как мы говорили выше, четвертая строка, *Не моя, раз не твоя*, к задаваемому в третьей вопросу *Что до собственной мне жизни?* относится и как детализация, ибо сообщает об этой жизни важные дополнительные сведения, и как пояснение – поскольку называет причину, почему собственная жизнь автора мало заботит. Пояснительная связь тут факультативна, ибо то, что автора мало заботит его жизнь, и то, что жизнь автора ему не принадлежит, когда не принадлежит адресату, допустимо рассматривать как два аспекта одной и той же ситуации, а не две разные ситуации, связанные каузальными

отношениями, однако детализационной связи приписывать факультативность уже абсурдно: независимо от того, усмотрим мы здесь или не усмотрим названную пояснительность, остается очевидным, что и третья, и четвертая строка говорят нам нечто об авторской жизни, то есть – об одной и той же ситуации, а значит, дализационная связь между ними в любом случае оказывается неразрывной.

Разумеется, сходным образом строятся и отношения между восьмой строкой, *Не мое, раз не твое*, и предшествующим ей вопросом *Что до смертного мне тела?* Не обсуждая, насколько прочна между ними пояснительная связь, отметим только, что и строка 7, и строка 8 при любом их прочтении говорят об одной «общей» для них ситуации – отношении автора к своему телу, так что детализационный компонент в их смысловой взаимосвязи оказывается совершенно «неизбежным».

Как видим, две фокусные, первоплановые строки цветаевского стихотворения на уровне дискурсивных отношений все-таки маркируются, но маркируются не количеством последних, а качеством: тем, что эти связи радикально прочнее всех тех связей, какие обнаружились в строках 1–2 каждой строфы.

Разумеется, третья строка обеих строф тоже вступает в «жесткую» связь с четвертой (это определяется просто двунаправленностью любого дискурсивного отношения; в ином случае четвертая строка *не могла бы* обладать интересующим нас свойством), так что в обсуждаемом здесь плане четвертая строка от третьей как будто бы не отличается[21], и интуитивно хорошо ощутимое несходство их дискурсивного статуса должно объясняться иначе: во-первых, для фокуса, постижения истины в общем случае более естественна утвердительная форма, какая тут свойственна четвертой строке, и на этом фоне вопросительность третьей ставит ее в более низкий дискурсивный ранг; во-вторых, важна и сама физическая последовательность строк, ибо, читая третью, мы еще не знаем о наличии у нее «жестких» дискурсивных связей, а для четвертой это сразу очевидно.

Так или иначе, в обеих строфах при маркировании последней строки как дискурсивно более привилегированной, нежели первая и вторая, важную роль играют дискурсивные связи, причем на первый план выходит не их количество, а присутствие среди них, наряду со связями факультативными, также связей «неотменимых», обладающих особой устойчивостью.

[21] Что же касается связей между третьей строкой и первой–второй строками в каждой строфе, то они, как видно из изложенного, подобной жесткостью нигде не обладают.

1.14. Структура дискурсивных связей как маркер фокуса. Особый случай 1

Во всех предложенных выше разборах речь шла о том, что дискурсивные связи могут маркировать первый план лирического дискурса благодаря своему количественному богатству и/или качественному разнообразию либо же, в редких случаях, наоборот, через свою количественную бедность.

Надо, однако, отдавать себе отчет, что этим потенциал дискурсивных связей в плане их способности оформлять композиционную структуру стихотворения отнюдь не исчерпывается. Иногда о последней сигнализируют такие особенности их распределения в тексте, которым, в отличие от количественного и качественного богатства, присущ скорее «одноразовый» или, во всяком случае, слабовоспроизводимый характер, так что их использование в текстоструктурирующей роли оказывается непредвиденным и часто даже парадоксальным.

В качестве примеров мы рассмотрим два знаменитых стихотворения О. Э. Мандельштама. Вот первое:

1.
Мне Тифлис горбатый снится,
Сазандарей стон звенит,
На мосту народ толпится,
Вся ковровая столица,
А внизу Кура шумит.
2.
Над Курою есть духаны,
Где вино и милый плов,
И духанщик там румяный
Подает гостям стаканы
И служить тебе готов.
3.
Кахетинское густое
Хорошо в подвале пить, –
Там в прохладе, там в покое
Пейте вдоволь, пейте двое,
Одному не надо пить.
4.
В самом маленьком духане
Ты товарища найдешь,
Если спросишь «Телиани»,
Поплывет Тифлис в тумане,
Ты в духане поплывешь.

5.
Человек бывает старым,
А барашек молодым,
И под месяцем поджарым
С розоватым винным паром
Полетит шашлычный дым...

При внимательном взгляде на дискурсивную структуру этого стихотворения в нем обнаруживается своеобразный дополнительный, подспудный «сюжет».

Первая и вторая строфы сугубо описательны и потому дискурсивные связи и внутри них, и между ними – *детализационные*.

В третьей строфе тоже можно усмотреть детализационные отношения между *Пейте вдоволь*, *[П]ейте двое* и *Одному не надо пить*[22]. При этом, однако, здесь дополнительно присутствуют и отношения причинно-следственные: все вместе строки 3–5, *Там в прохладе, там в покое Пейте вдоволь, пейте двое, Одному не надо пить*, вполне разумно воспринимать как некий *вывод*, сделанный автором из первых двух строк, из того, что *Кахетинское густое Хорошо в подвале пить*[23].

Аналогичным образом, по детализационному типу соотносятся строки 1–2 и строки 3–5 в четвертой строфе: строки 3–5 сообщают нечто дополнительное о том, каков же этот *товарищ*, – но вместе с тем сообщают они и о неких последствиях, неких «результатах», к которым встреча с ним приводит.

Наконец, в последней, пятой строфе между первой-второй строками и строками третьей–пятой устанавливается своеобразная причинно-следственная связь (чьи-то старые годы, существование молодых барашков суть предпосылки к приготовлению шашлыка, ибо от первого идет соответствующее желание, а от второго соответствующая возможность), зато детализации здесь вообще нет.

Как видим, дискурсивные связи в стихотворении эволюционируют следующим образом:

Строфы 1–2. Присутствует только детализация.

Строфы 3–4. Присутствуют и детализация, и причинно-следственная связь. (Возможно, есть и другие виды связи; сейчас важно лишь то, что так или иначе детализация осложняется каузальностью.)

---

[22] Как это бывало и выше, принимаем, что дискурсивные связи могут возникать между целыми предложениями, но не между отдельными членами того же самого предложения. Поэтому говорить здесь о детализационной связи обстоятельств *в прохладе* и *в покое* едва ли корректно. Впрочем, и признай мы подобную связь, от этого в наших рассуждениях мало что зависит.

[23] Также строку 5, *Одному не надо пить*, можно считать не только детализацией, а еще и пояснением к строке 4, *Пейте вдоволь, пейте двое*, но здесь это не слишком важно.

Строфа 5. Только причинно-следственная связь.

Иными словами, стихотворение строится так, будто, начавшись в беспримесно детализационном, сугубо описательном модусе, оно стремится к модусу причинно-следственному, но переход этот совершается постепенно, сперва только через осложнение детализации каузальностью, и лишь позднее причинно-следственная связь является в такой же беспримесной ясности, в какой вначале являлась детализационная.

Поэтому, чем бы ни мотивировалась такая «дискурсивная фигура» на уровне предметного содержания каждой отдельной строфы, на несколько более абстрактном уровне текстовых связей стихотворение проходит вполне отчетливый путь, с очевидным началом, серединой и концом.

Понятно, что в таком случае финал, «предел» этого пути как раз и должен, по логике вещей, соответствовать смысловой кульминации стихотворения, его главному «итогу», каковым с интуитивной несомненностью и является в данном случае пятая строфа.

Замечание. Позднее, в Главе 6, мы будем говорить о том, что и вообще если в лирическом стихотворении какой-то имплицитный мотив развивается и достигает своего завершения, то последнее наиболее вероятным образом придется на фокус. Тем не менее рассмотреть стихотворение «Мне Тифлис горбатый снится...» мы решили без отлагательства, поскольку им прекрасно иллюстрируется не только эта закономерность, но и ныне обсуждаемый тезис о том, что в маркировке фокуса важную роль могут играть именно дискурсивные связи.

1.15. Структура дискурсивных связей как маркер фокуса. Особый случай 2

Здесь нам стоит еще раз рассмотреть мандельштамовское стихотворение «Ламарк». Наряду с той достаточно бесхитростной маркировкой фокуса через дискурсивные отношения, которую мы обсудили выше, в п. 1.4, последний маркируется здесь и еще одним, совершенно неожиданным, парадоксальным способом.

1.
Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх…
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.
2.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,

На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.
3.
К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.
5.
Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.
7.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.
8.
И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех…

Раньше, чем мы непосредственно перейдем к вопросу о маркировании тут фокуса, необходимо немного подробнее рассмотреть «дискурсивную композицию» этого стихотворения в целом.

Тематически «Ламарк» делится на две равные части (четыре строфы, где речь преимущественно об авторе и его стремлениях, и четыре строфы, посвященные людям вообще и «природе») и в каждой из них вторая половина, то есть третья и четвертая строфы (возможно, не полностью, но в основном; см. ниже), – *нарративна*. Такая стройная композиция показывает и насколько важна для автора присутствующая тут «балладность», нарративность (на нее исследователи обращали внимание многократно; см., например, [Жолковский 2010]), и насколько значительно, по крайней мере в принципе, противопоставление «балладных», повествовательных

частей частям не нарративным, насколько, следовательно, важна, «выпукла» тут общая структура дискурсивных связей.

И при всем этом возникшие здесь дискурсивные отношения, в полном иконическом соответствии с доминирующей в «Ламарке» идеей попятного движения, деградации, упадка, подвергаются по крайней мере частичному разрушению, причем разрушению сразу в трех неодинаково очевидных планах.

Начнем с того, что лежит близко к поверхности и на что более или менее явно уже указывали исследователи, например А. К. Жолковский [2010].

В первой половине «Ламарка» нарративная часть сообщает о целом ряде действий, которые если и не обязательно должны, то безусловно могут совершаться по свободной воле субъекта, то есть – о действиях *агентивных*: ср. *спущусь*, *сокращусь*, *надену*, *откажусь*, *исчезну, как Протей* (известно, что Протей это делал именно по своему желанию), *вопьюсь*[24]. Агентивность эта дополнительно подчеркивается высокой интенсивностью действия в случае *вопьюсь* и особыми пресуппозициями глагола *откажусь*: отказываемся мы тогда, когда нам что-то предлагают, а потому отказ есть в некотором смысле сопротивление обстоятельствам, сопротивление же особенно явно предполагает некий *волевой выбор*.

Во второй половине второй части, несмотря на ее тоже в целом «балладный» характер[25], агентивность резко падает. Здесь нет ни действия, которое по интенсивности сравнимо с *впиться*, ни действия, при совершении которого субъект, как это было в случае *отказа*, действует чему-то или кому-то наперекор. Напротив, тут в одном случае из четырех речь идет о действии *отступить*, которое мы обычно совершаем вынужденно, не сопротивляясь, но *поддаваясь* внешнему давлению, в одном случае о том, что природа *продольный мозг... вложила, Словно шпагу в темные ножны*, то есть снова о действии, имеющем своей целью не какую-то активность, но, наоборот, отход от дел или уход от борьбы, и в двух случаях (*забыла*, *опоздала*) – о действиях, которые вообще практически невозможно совершить по собственному усмотрению.

Между тем нет сомнений, что прототипическая наррация как раз *высокоагентивна*, служит скорее ответу на вопрос, *что сделал* главный персонаж, а не *что с ним произошло* (см., среди колоссальной литературы,

[24] Подробнее о понятии агентивности см., например, [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001].

[25] Надо заметить, что действия, обозначеннные тут глаголами *отступить*, *вложить* и *забыть* не обязательно должны быть последовательными, но в принципе вообразимо и их параллельное осуществление. С другой стороны, такая интерпретация настолько проигрывает нарративной в естественности, что всерьез ее обсуждать едва ли имеет смысл.

например, [Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; 1982; Fleischman 1990]), так что ближе к концу «Ламарка» нарративность в некотором достаточно ясном и, что особенно важно, уже «актуализированном» высокоагентивными, дышащими едва ли не буйным самовольством третьей и четвертой строфами смысле оказывается «неполноценной», «недосбывшейся».

Разрушается она и еще по одной причине.

Как мы будем подробнее говорить в Главе 3, если участник ситуации уже введен в текст раньше, повторное его упоминание обычно делается с помощью самого краткого доступного средства. В частности, если нет конкурирующих антецедентов и, значит, не возникает опасность двусмысленности и если данная сущность упоминалась недавно и потому активна в сознании адресата, то чаще всего используются местоимения (или в ряде языков даже синтаксические нули; см. подробно [Ariel 1988]).

К концу стихотворения совершенно ясно, что речь идет о *людях*, и тем не менее они названы в последних трех строках не местоимением, *для нас*, но – развернуто, с подчеркнутой избыточностью языковых средств: *для тех, У кого зеленая могила, Красное дыханье, гибкий смех…* По сути, тут мы имеем дело вовсе не с дескрипцией, а с предикацией: уже известному из предтекста референту дается подробная, притом занимающая финальную, наиболее важную в стихотворении позицию, *дополнительная характеристика*.

В то же время всякая сколько-нибудь близкая к прототипу наррация сосредоточена не столько на участниках действия и их особенностях, сколько на самом действии, и, соответственно, в собственно лингвистическом плане центром нарративного высказывания является глагол; см., например, [Hopper 1979]. Отсюда видно, сколь вопиюще такая постоянная, «надвременная» характеристика иноприродна нарративному ряду и сколь резко она обрывает сложившуюся уже было в тексте инерцию «балладности».

Стоит добавить, что такое частичное «упразднение» нарративности подчеркивается и еще одним обстоятельством.

Первая строка, где в текст «вводится» Ламарк (*Был старик, застенчивый, как мальчик...*), – типично интродуктивная в том смысле, что она подготавливает, предвосхищает наррацию третьей–четвертой, а также седьмой–восьмой строф. Разумеется, главным действующим лицом в этих строфах окажется не сам Ламарк, но лирическое *я*, человек вообще и природа – однако тень Ламарка и его идей витает над этими фрагментами как своеобразный «первоистолкователь» всего происходящего.

Наррацию третьей–четвертой строф подготавливает и вторая строфа, где, грубо говоря, объясняется *причина* дальнейших действий лирического *я*.

Таким образом, «балладность» строф 3–4 в некотором смысле «вытекает» и из строфы 1, которая с этими строфами находится в интродуктивных

отношениях, и из строфы 2, которая связана с ними отношениями уже иного типа, отношениями причинно-следственными.

Учитывая, насколько важна в «Ламарке» именно нарративность – ибо нарративные фрагменты составляют почти половину текста, а остальная его часть не обладает в плане дискурсивных отношений гомогенностью, включая в себя и интродуктивные фрагменты, и фрагменты, каузально «мотивирующие» наррацию, и места, чью связь с остальным текстом вообще затруднительно квалифицировать (см. ниже), – учитывая это, нужно признать, что, при всем несходстве между интродукцией (первая строфа) и указанием на причину (вторая), по отношению к своей *наиболее важной* здесь роли, по отношению к задаче подготовить, предвосхитить наррацию эти дискурсивные отношения оказываются в стихотворении *нейтрализованы*.

Точно так же дело обстоит и во второй половине «Ламарка». Открывающая пятую строфу конструкция

Мы прошли разряды насекомых
С наливными р**а**мочками глаз

может быть началом наррации, однако в следующих шести строках наррация эта прерывается – чтобы возобновиться только в строфах 7 и 8. Эту же конструкцию можно понять и в перфектном смысле, ‘сейчас, в момент речи, важен результат этого действия’ (‘сейчас, в момент речи, мы обладаем соответствующим опытом, знаниями и т. д.’). В таком случае сразу возникает вопрос, *почему* результат важен в момент речи, и ответ мы находим тоже в седьмой и восьмой строфах.

Таким образом, при любом его прочтении приведенный фрагмент как бы «требует» всего того, что будет сказано в последних двух, нарративных строфах, и потому их появление *подготавливает*.

То же самое очевидным образом происходит и в остальной части строфы 5 и в строфе 6, только здесь не начинается никакая наррация и не описывается нечто такое, причина чего позднее будет объяснена, но наоборот – сказанному впоследствии, в заключительных двух строфах дается мотивировка:

5.
...
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

Как видим, и во второй половине текста между первыми двумя и вторыми двумя строфами устанавливаются отношения разных типов: в одном случае это то ли нарративное отношение, то ли пояснительное отношение вида «следствия – причина», во втором – отношение «причина – следствие». Однако оба эти отношения служат единой цели, – так сказать, «обоснованию» наррации, и в этом плане разница между ними *снова затушевана*.

Иными словами: в «Ламарке» укрепление текстовых связей, многостороннее «обоснование» нарративности потребовало, чтобы различия между интродукцией и причинно-следственной связью и различия между наррацией или, возможно, связью «следствие – причина» и связью «причина – следствие» оказались в значительной степени нейтрализованы, а стало быть – чтобы оказались в определенном смысле разрушены и сами эти дискурсивные отношения.

Совершенно ясно, что столь многосторонняя забота автора о том, чтобы обеспечить тексту нарративность, готовность автора в определенном смысле «поступиться» иными дискурсивными связями, пренебречь важными различиями между ними во имя нарративного ряда не могут не подчеркивать, не делать особенно ощутимой как раз *неканоничность* последнего во второй половине стихотворения, его недостаточную, по сравнению и с первой половиной, и с абстрактным «нарративным идеалом», агентивность и его резкую и как будто не мотивированную оборванность в заключительных трех строках.

Наконец, в «Ламарке» есть и еще один план, в котором нарративность разрушается хоть и не очевидным, но зато чрезвычайно изысканным и значимым способом.

Стихотворение четко делится на четыре равные (двустрофные) части не только потому, что первые две строфы и строфы 5–6 не нарративны, а строфы 3–4 и 7–8 представляют собой наррацию, но еще и в другом отношении.

Если первые две строфы дают, как мы уже говорили, интродукцию (*Был старик...*) и мотивируют последующее появление нарративного ряда (*Если все живое...*), то совершенно очевидно, что здесь самой наррации как таковой *нет и не может быть в принципе*.

В следующих двух строфах наррация и может быть, и *действительно есть*.

Строфы 5–6 построены так, что нарративное отношение между фрагментом

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз

и строфами 7–8 не исключено, но для него допустима и просто перфектная интерпретация ‘результат важен в момент речи’ (см. выше). В таком случае наш интерес сосредоточен на том, что есть *сейчас* (пускай даже это «сейчас»

и фиктивное, как свойственно поэтическому тексту) и *не* сосредоточен на последующем рассказе (*от нас природа отступила* и т. д.).

Что касается фрагмента

5.
...
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил,

то хотя его структурный костяк составляют глаголы совершенного вида *сказал* и каждое из двух присутствующих тут предложений *могло бы* стать частью наррации, здесь этого не происходит, ибо то, о чем сообщается далее, в строфах 7–8, во времени явно *предшествует* соответствующим речевым актам.

Отсюда видно, что если наряду с более конкретным планом, так сказать, планом того, «что в тексте есть», анализировать этот текст и в плане более абстрактном, в плане *способности или неспособности* тех или иных фрагментов к нарративной роли, то его структура окажется тоже чрезвычайно регулярной: в строфах 1–2 наррация *немыслима*, в строфах 3–4 она есть (и, тривиальным образом, конечно, *возможна*), а в строфах 5–6 она как будто возможна, но ее все-таки *нет* или (для стихов 1–2 строфы 5) *скорее* нет.

Получается, что к концу шестой строфы, к концу третьей четверти стихотворения, уже *исчерпаны все вообразимые возможности*, так что, по логике вещей, в последней четверти, в строфах 7–8, уже нет места не только для наррации, но даже и для анти-нарративности – то есть на обсуждаемом уровне интерпретации эти строфы уже как бы принадлежат иному миру, миру, где сама идея нарративности себя исчерпала, где нарративность даже и не отрицается, но просто внеположна всему, что вообще можно сказать, где она «перестает быть», как «перестают быть» человеческие понятия в сумеречном сознании моллюска.

Каким же образом все эти особенности «Ламарка» помогают обозначить в нем его фокус, его главное смысловое открытие?

Очевидно, что открытие это содержится в последних двух строфах: может быть, в них обеих, может быть – и это кажется более убедительным – только в заключительной строфе. Так или иначе, постижение главной истины происходит в той части стихотворения, которая, по определенной

созданной этим текстом на уровне его дискурсивной структуры логике, уже как будто не имеет права существовать и потому, все-таки появившись, оказывается *неожиданной*, а неожиданность, разумеется, – это то свойство, которое прототипически характерно для фокуса в куда большей степени, нежели для эмпирической части стихотворения и, конечно же, может рассматриваться как его особая примета.

1.16. Итоги

Итак, и теоретические соображения, и проанализированный конкретный материал позволяют считать, что структура возникающих в лирическом тексте дискурсивных отношений играет важную роль при маркировании его первого плана: небезразличны здесь и их число, и их качественное разнообразие, и многие другие обстоятельства, нередко приобретающие композиционную значимость в пределах лишь одного или немногих стихотворений.

Очевидно, что более серьезная проверка этого предположения еще впереди, но все-таки в одном исключительно важном аспекте оно подтверждается нашим материалом с высокой степенью надежности.

Нами были проанализированы 70 лирических стихотворений, принадлежащих А. С. Пушкину, Ф. И. Тютчеву, О. Э. Мандельштаму, М. И. Цветаевой, Г. В. Иванову, А. А. Тарковскому, Ф. Пессоа, и было подсчитано число тех дискурсивных связей, в которые вступает каждая отдельная пропозиция (таковой считалось самостоятельное предложение, а также простое предложение в составе сложносочиненного).

Случаев, когда пропозиция или непрерывный ряд пропозиций с наибольшим для данного текста числом дискурсивных связей находились вне фокуса, обнаружено лишь 5, а случаев, когда такая пропозиция или такие пропозиции были фокусными, – 22, то есть почти в 4,5 раза больше. Отсюда видно, что «максимальность» дискурсивных связей действительно является характерной приметой фокуса.

С другой стороны, случаев, когда на фокус пришлось минимальное для всего текста число дискурсивных связей, найдено только 8 – в то время как в эмпирической части текста такой минимум был зафиксирован 23 раза. Здесь перед нами хотя и отрицательное, но – вновь-таки свидетельство в пользу тезиса о том, что фокус тяготеет к особому обилию дискурсивных отношений.

Пояснение 1. Последнее, впрочем, отнюдь не значит, будто бы в каких-то отдельных стихотворениях фокус не может отличаться от иных частей текста, наоборот, бедностью своих дискурсивных связей – так, как это обстояло выше в Примерах 2, 3 и 5.

Пояснение 2. Кроме того, встретилось 19 примеров, где максимальное число дискурсивных связей или, наоборот, их минимальное число выявляется у двух или даже нескольких отделенных друг от друга фрагментов, причем одни такие фрагменты относятся к эмпирической части текста, а другие к фокусу. Очевидно, здесь богатство или бедность дискурсивных связей не свидетельствует ни в пользу нашей гипотезы, ни против нее, и подобные случаи игнорировались. Не учитывались, разумеется, и те 12 случаев, когда число дискурсивных связей у всех пропозиций в тексте оказалось одинаковым.

Глава 2

Дискурсивная структура лирического стихотворения и темпоральная соотнесенность ситуаций

2.1. Предварительные замечания

Говоря ниже о темпоральной соотнесенности ситуаций, мы будем иметь в виду, во-первых, приуроченность ситуации к плану настоящего, плану прошедшего либо плану будущего, во-вторых, приуроченность ситуации либо к конкретному (не обязательно конкретизированному в данном контексте, но непременно *могущему* в принципе быть конкретизированным) временному интервалу, либо же ее отнесенность к интервалу принципиально неопределенному, так сказать, генерическому.

С генерической временной соотнесенностью мы имеем дело в случае так называемых сверхдлительных ситуаций, которые лишены четко опознаваемого начала и конца; ср. правильное *Иван любил Марию* и малоприемлемое *??Иван любил Марию с 1974 по 1985 год*; правильное *Иван был добродушным человеком* и плохое *??Иван всю свою молодость был добродушным человеком* (правда, приемлемо на первый взгляд похожее *В молодости Иван был добродушным человеком*, но тут и не предполагаются сколько-нибудь четкие временные границы молодости, а выражением *всю молодость* как раз недвусмысленно имплицируется представление о ее начале и ее конце).

Очевидным образом, генерическая соотнесенность обнаруживается и у итеративных ситуаций, вроде *Иван пишет стихи*; *Мария бывала в Париже*[1].

Особым типом генеричности допустимо считать вневременность, так называемую гномичность, как в *Дважды два четыре*, в *Теорема Ферма*

[1] Последнее предложение способно описывать и однократную ситуацию ‘Мария один раз была в Париже’, однако важно, что сама возможность многократных повторений здесь налицо.

доказуема или в *Друзья познаются в беде*, а также потенциальность, как в *Маша варит французский суп*; *Иван поднимет сто килограммов*.

Понятно, что в лирическом стихотворении фокус и эмпирическая часть в плане их приуроченности к настоящему, либо прошлому, либо будущему и/или в плане их конкретности либо генеричности способны друг с другом контрастировать, так что сама возможность использовать это средство для структурирования текста совершенно несомненна. Ниже мы убедимся, что и действительно лирика ею отнюдь не пренебрегает.

Сначала мы рассмотрим примеры, дающие общее представление о соответствующих механизмах, затем обратимся к очень важной проблеме их детривиализации, а в конце главы, в п. 2.13, подойдем к делу более строго и представим статистические данные, показывающие, сколь надежна при маркировке фокуса описываемая стратегия.

2.2. Пример 1

Посмотрим на мандельштамовское стихотворение «Notre Dame»:

1.
Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.
2.
Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.
3.
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.
4.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Очевидно, наиболее важным, итоговым и открывающим главную истину фрагментом является здесь последняя фраза, *[И]з тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам.* Однако она говорит о будущем времени, тогда

как вся предшествующая ей эмпирическая часть связана с планом настоящего и в меньшей мере с планом прошедшего, так что уже этим простым обстоятельством фокус резко отделяется тут от «опыта».

2.3. Пример 2

Весьма похожим образом структурировано стихотворение Р. М. Рильке «Народный напев» (перевод Т. И. Сильман), с той только разницей, что если в «Notre Dame» содержание эмпирической части распространялось и на план настоящего, и на план прошедшего, то здесь оно все в настоящем, а совершающееся в последней строфе «открытие», по крайней мере по своему прямому, самому близколежащему смыслу, – отнесено к будущему:

1.
Мне так сродни
Чешских напевов звуки –
Смутную боль разлуки
Будят они.
2.
Слышишь?.. Поет
Робко ребенок в поле.
Чувство щемящей боли
В сердце встает.
3.
Минут года,
Будешь бродить по свету, –
Грустную песню эту
Вспомнишь тогда...[2]

---

[2] Несколько иной анализ этого стихотворения дается в [Сильман 1977: 36–37]. По мысли Т. И. Сильман, здесь «все стихотворение состоит из сочетания *трех типов обобщений*: двух более или менее близких к происходящему и одного отдаленного во времени» [37; курсив наш – ГЗ]. При таком подходе весь текст должен оказаться одним (хотя и по-своему «эшелонированным») фокусом, без эксплицитной эмпирической части: вариант, который хоть и не часто, но встречается в лирике, особенно философской.

Нам кажется, что и с чисто интуитивной точки зрения, и ввиду значительно большей конкретности всего сказанного в первой и второй строфах, и ввиду их явной смысловой подчиненности третьей строфе, убедительнее все-таки считать их *эмпирическими* – чем, разумеется, вовсе не исключается присутствие здесь каких-то менее важных обобщений. (Во «Введении», Замечание 1, мы говорили, что «опыт» и «постижение» в общем случае суть понятия взаимосоотносительные и что иногда в эмпирической части стихотворения есть своя генерализация, а в «постижении» – своя «эмпирика», так что разграничивать эти планы лирического текста нужно, ориентируясь на *сравнительную* «эмпиричность» либо обобщенность соответствующих фрагментов.)

2.4. Пример 3

Еще один, в чем-то схожий, но все-таки особый случай можно усмотреть в стихотворении О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...»:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Здесь формально-грамматически «постижение», заключенное в четвертой строфе, контрастирует с остальным текстом как будущее время с не-будущим – прошедшим и настоящим. Правда, в содержательном плане взаимоотношения не столь прямолинейны: значение у последней строфы скорее потенциальное, а во всем предшествующем тексте ни один глагол сам по себе потенциального смысла не имеет (не в счет – выражение потенциальности особым лексическим средством в обороте *вольны презирать*), так что при более тщательном анализе оппозиция между фокусом и эмпирической частью переходит из темпоральной в модальную плоскость. Вместе с тем, чтобы четко отграничить фокус, уже и названного формального различия тоже вполне достаточно.

2.5. Пример 4

Через противопоставление конкретных по временной отнесенности и генерических ситуаций маркируется фокус в стихотворении А. С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

Все, что говорится в строках 1–7, прикреплено к конкретному времени, и лишь представляющая тут главный смысловой итог заключительная строка относит нас к сверхдлительной или даже «надвременной», «вечной» ситуации.

2.6. Пример 5

Исключительно выразительна в интересующем нас плане «Зимняя ночь» Б. Л. Пастернака. Рефрен *Свеча горела на столе, Свеча горела* повторяется здесь четырежды, однако первые три раза временная соотнесенность у него конкретная, «единичная» – и только в последний раз, в самом конце, благодаря обстоятельству *то и дело*, она становится итеративной. Это резко противопоставляет последнее появление рефрена первым трем и, возможно, наряду с иными обстоятельствами, маркирует его как итоговую часть стихотворения – вопреки тому, что «материальное содержание» этих строк уже известно и уже вошло в эмпирические фрагменты.

1.
Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
2.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.
3.
Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
4.
На озаренный потолок
Ложились тени,

Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
5.
И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.
6.
И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
7.
На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.
8.
Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

2.7. Пример 6

Во многом похожим образом дело обстоит и в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
В огромном омуте прозрачно и темно,
И томное окно белеет;
А сердце, отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?
2.
То всею тяжестью оно идет ко дну,
Соскучившись по милом иле,
То, как соломинка, минуя глубину,
Наверх всплывает без усилий.
3.
С притворной нежностью у изголовья стой
И сам себя всю жизнь баюкай;
Как небылицею, своей томись тоской
И ласков будь с надменной скукой.

Первые две ситуации, о которых идет речь, *В огромном омуте прозрачно и темно, И томное окно белеет*, относятся к вполне конкретному времени, и время это скорее всего протяженно, однако само их наблюдение безусловно может быть одномоментным, мгновенным. Затем появляется ситуация, которая не просто отнесена к конкретному времени и не просто не моментальна, но на ее длительность есть прямое указание *медленно* (*А сердце, отчего так медленно оно И так упорно тяжелеет?*). Затем, в строфе 2, речь идет о ситуации, которая повторяется и на эту повторяемость есть прямое указание в виде союза *то... то...*, – а повторяющаяся ситуация прототипически занимает больший интервал, нежели однократная; впрочем, тут остается неясным, происходят ли такие повторения постоянно или только на каком-то хотя и достаточно длинном, но обозримом временном отрезке. Наконец, в третьей строфе предъявляется ситуация сверхдлительная, так сказать, «пожизненная» – о чем прямо говорится словами *всю жизнь*.

Как видим, стихотворение начинается сообщением о ситуации, имеющей очень ограниченную временную приуроченность, а затем эволюционирует к все более и более внятной длительности соответствующих ситуаций. При этом главное «постижение» совершается в последней строфе, именно там, где временная приуроченность максимально широка.

2.8. Генерическая временная соотнесенность фокуса: проблема детривиализации

Поскольку, по самой природе лирического жанра, фокус предназначен открыть некую важную истину, на первый взгляд, логично предполагать, что для него будет наиболее характерной генерическая временная референция, а в оптимальном случае – даже и гномичность.

Тем не менее это верно лишь с оговорками, ибо имеется одно обстоятельство, в принципе затрудняющее подобную маркировку фокуса (и, конечно же, делающее такую стратегию менее эффективной, нежели рассмотренная нами ранее стратегия маркировки посредством дискурсивных связей). Если всеобщность постигаемых в фокусе истин предопределяется жанром, то это значит, что сама по себе она сугубо тривиальна, или, иначе говоря, малоинформативна[3].

[3] Только кажется, будто нечто подобное верно и для случая, когда фокус маркируется обилием своих дискурсивных отношений с эмпирическими фрагментами. Действительно, тесная связь первого со вторыми в целом определяется тоже природой жанра, тем, что фокус «вырастает» из эмпирической части; однако реальные способы создать эту связь, как было видно в предыдущей главе, для каждого произведения иные и в принципе непредсказуемые, ибо они слишком зависят от его конкретного, индивидуального

Поэтому можно ожидать, что во многих лирических стихотворениях, чей фокус обладает более обобщенной временной референцией, нежели эмпирическая часть, автором будут предприняты те или иные шаги, позволяющие эту обобщенность *детривиализировать*. Здесь, по-видимому, мы обнаруживаем одну из причин, почему те лучшие стихи, где она в фокусе присутствует, часто отнюдь не строятся по прозрачной схеме «конкретные факты / конкретный душевный опыт → обобщенная истина», но тем или иным путем ее видоизменяют, порой до почти полной неузнаваемости.

Примеры таких трансформаций – но с сохранением общего принципа «по характеру своей временной соотнесенности фокус в том или ином смысле шире, чем эмпирическая часть стихотворения» – мы ниже приведем.

2.9. Пример 7

Обратимся к стихотворению О. Э. Мандельштама:

1.
Воздух пасмурный влажен и гулок;
Хорошо и не страшно в лесу.
Легкий крест одиноких прогулок
Я покорно опять понесу.
2.
И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовьется упрек:
Я участвую в сумрачной жизни,
Где один к одному одинок!
3.
Выстрел грянул. Над озером сонным
Крылья уток теперь тяжелы,
И двойным бытием отраженным
Одурманены сосен стволы.
4.
Небо тусклое с отсветом странным –
Мировая туманная боль –
О, позволь мне быть также туманным
И тебя не любить мне позволь!

Находящиеся тут на главном, фокусном плане заключительные две строки по временной соотнесенности не гномичны, не «всевременны», но связаны с планом настоящего и будущего: высказанное тут пожелание

содержания. Список же возможных различий между фокусом и эмпирической частью по временной отнесенности заведомо конечен и не так уж велик.

(вполне тривиальным образом, разумеется) «содержательно» направлено к будущему или, возможно, к будущему и настоящему (если позволение испрашивается для чего-то такого, что и так уже ныне делается), само же оно – и как соответствующая ментально-эмоциональная установка, и как соответствующий речевой акт – локализовано в настоящем.

Между тем в эмпирической части стихотворения, в строках с первой по четырнадцатую, всякий фрагмент принадлежит *только* к плану настоящего или *только* к плану будущего (ср., соответственно, например, *Воздух пасмурный влажен и гулок* и *Легкий крест одиноких прогулок Я покорно опять понесу* или, соответственно, *Я участвую в сумрачной жизни...* и *И опять к равнодушной отчизне Дикой уткой взовьется упрек*). Поэтому временная соотнесенность у фокуса более обобщенная, чем у эмпирической части текста, причем, поскольку жанровыми особенностями лирики совмещенный «презентно-футурный» характер фокуса не предполагается (ибо, как мы говорили выше, теоретически наиболее естествен, прямее всего диктуется жанром фокус гномический), постольку здесь эта темпоральная «многоохватность» уже далеко не тривиальна.

2.10. Пример 8

Вот второе стихотворение М. И. Цветаевой из цикла «Двое»:

1.
Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.
2.
В братственной ненависти союзной
– Буйволами! – на скалу – скала.
С брачного ложа ушел, неузнан,
И неопознанною – спала.
3.
Порознь! – даже на ложе брачном –
Порознь! – даже сцепясь в кулак –
Порознь! – на языке двузначном –
Поздно и порознь – вот наш брак!
4.
Но и постарше еще обида
Есть: амазонку подмяв как лев –
Так разминулися: сын Фетиды
С дщерью Аресовой: Ахиллес

5.
С Пенфезилеей.
О вспомни – снизу
Взгляд ее! сбитого седока
Взгляд! не с Олимпа уже, – из жижи
Взгляд ее – все ж еще свысока!
6.
Что ж из того, что отсель одна в нем
Ревность: женою урвать у тьмы.
Не суждено, чтобы равный – с равным...
. . . . . .
Так разминовываемся – мы.

Несомненно, главное «открытие», одновременно и ошеломительное, и все-таки подготовленное всем текстом стихотворения, совершается тут в последней строке. Вместе с тем она хотя и самый сильный, но далеко не единственный здесь кандидат на роль фокуса; и по важности своего содержания, и по его «обоснованности» всем остальным текстом претендовать на дискурсивную первоплановость могли бы и первая–вторая строки, и особенно (особенно – в силу своей близости к концу стихотворения) строка предпоследняя, то есть, соответственно, *Не суждено, чтобы сильный с сильным Соединились бы в мире сем* и *Не суждено, чтобы равный – с равным*.

Тем интереснее существующий между этими строками и заключительной строкой контраст по временной соотнесенности. И в том, и в другом случае она генерическая, «длительная», однако в первом перед нами надвременная истина, а значит, темпоральная соотнесенность тут именно такая, какая напрямую предсказуема из самой природы лирического жанра, то есть – *тривиальная*; в заключительной же строке речь идет о неограниченно *повторяющемся* действии, а итеративность фокуса основными жанровыми свойствами лирики отнюдь не предопределяется, и в этом смысле она уже *нетривиальна*[4].

Поэтому можно сказать, что главный фокус, главное «открытие» в этом стихотворении маркировано (среди прочего – см. ниже пп. 4.7; 7.4) не только через генерическую временную соотнесенность как таковую, но и дополнительно через привнесение в последнюю *детривиализирующего итеративного компонента*.

[4] Кроме того, служащий указанию на итеративность вторичный имперфектив *разминовываться* столь экзотичен, что этим она не может еще и дополнительно не эмфатизироваться.

2.11. Пример 9

Посмотрим на стихотворение Б. Л. Пастернака:

1.
О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!
2.
От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.
3.
Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.
4.
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Из четырех строф целых три, первая, третья и последняя, содержат несомненно генерические по временной соотнесенности сообщения, декларацию некоторых общих истин. И вместе с тем истина, объявляемая в последней строфе, интуитивно *самая* общая, *самая* значительная, так что последнюю строфу или, быть может, ее заключительные две строки и нужно признать основным «открытием».

В чем же это открытие имеет преимущество перед строфами 1 и 3 в плане временной соотнесенности, видно не сразу, но тем не менее преимущество здесь есть.

В первой строфе утверждение *[С]трочки с кровью – убивают, Нахлынут горлом и убьют!* касается некой постоянной потенции, однако, с другой стороны, узнается о ней в итоге неожиданного, ошеломляющего, не сразу, а скорее *поздно* полученного и почти наверняка однократного, приуроченного к вполне конкретному времени опыта, так что временная соотнесенность соответствующей ситуации отчасти конкретная[5]: обстоятельство

[5] Предполагаем, что так же, как бывает сдвоенным, «гибридным» денотативный статус именных групп (см., например, [Падучева 1985]), может быть двоякой и темпоральная отнесенность высказывания: в частности, она может быть сразу и надвременной либо

тем более существенное, что, судя по всему, этот единичный конкретный опыт, а не подсказанное им обобщение как раз и приводит автора на грань (или – за грань) душевного срыва.

Между тем очевидно, что последняя строфа представляет надвременную истину *par excellence* и в этом плане «генерализованнее» первой[6].

Что касается третьей строфы, то тут синтаксически главенствующая часть, *Но старость – это Рим...*, содержит именной предикат, который просто по своей природе предрасположен к долговременной темпоральной соотнесенности. Кроме редких случаев, когда подобная интерпретация вступает в противоречие с контекстом или с нашими знаниями о мире, фраза вида *X – это Y* сообщает о постоянном свойстве X-а[7], а если терм X имеет генерализованную референцию, как это обстоит в *[С]тарость – это Рим...*, то рассматриваемая конструкция просто с необходимостью становится *гномической*, предъявляя истину, которая верна во всякое время.

Поэтому гномичность третьей строфы во многом *тривиальна*: ситуация, о которой идет речь, изначально такова, что приурочить ее *не* к сверхдлительному временному интервалу практически вообще нельзя.

Очевидно, что в четвертой, заключительной строфе подобной тривиальности нет. Обобщенный характер сказанного безусловно угадывается здесь из контекста (немаловажна, конечно, и финальная, заведомо предрасполагающая к обобщенности смысла позиция этой строфы в стихотворении), однако не детерминируется сколько-нибудь жестко ни природой выступающих тут глагольных предикатов *диктует*, *шлет*, *кончается*, *дышат*, ни синтаксической структурой.

Чтобы в этом убедиться, вообразим себе похожий текст: *Когда строку диктует хороший учитель, он повторяет ее трижды*. Совершенно ясно, что представленная тут истина вовсе не обязательно должна быть универсальной, она может касаться, например, одного конкретного экзамена, на

долговременной (в рассматриваемом случае это связано с потенциальностью), и конкретной (что обусловлено упомянутым конкретным опытом).

[6] Небезразлично тут, видимо, и то, что в первой строфе соответствующая общая истина дается в придаточном предложении, тогда как подчиняющее *О, знал бы я...* относится к вполне конкретной «начальной поре» или, возможно, к еще более конкретному отдельному ее моменту. В заключительной строфе в сложноподчиненном предложении *Когда строку диктует чувство, Оно на сцену шлет раба* генерализации служат и главная, и зависимая части.

В таком случае и синтаксический ранг соответствующих фрагментов делает генеричность последней строфы более явственной, нежели генеричность начальной.

[7] Здесь, конечно, играет свою роль то обстоятельство, что, как показано в [Падучева 1985: 164–180], такая конструкция служит не просто приписыванию определенного свойства, но вводит некоторую новую, альтернативную концептуализацию соответствующего предмета. Понятно, что наши концептуализации тяготеют к устойчивости, отсюда и ограничения на темпоральную отнесенность у конструкции *X – это Y*.

котором одни учителя диктуют хорошо, а другие плохо и который длится, допустим, два часа, так что темпоральная отнесенность у приведенной фразы обретает уже конкретный характер.

Другое, еще более простое подтверждение сказанному состоит в том, что перевод четвертой строфы в прошедшее время (*Когда строку диктовало чувство, оно на сцену слало раба*) едва ли искажает ее основное материальное содержание, но при этом лишает ее гномичности – что, разумеется, свидетельствует о нетривиальном статусе последней.

Таким образом, в стихотворении Б. Л. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» надвременность, генерализованная темпоральная соотнесенность присутствует почти во всем тексте и поэтому сама по себе не является маркером фокуса, маркером дискурсивной привилегированности.

Вместе с тем в первой и третьей строфах обобщенная временная соотнесенность оказывается «менее обобщенной», нежели в последней строфе, как бы отчасти нейтрализованной, ибо в одном случае она осложнена конкретностью, а в другом скорее тривиальна (и потому, конечно, в том или ином смысле слабее ощутима), так что прототипическая, лишенная конкретной составляющей и свободная от тривиальности, во всей полноте явленная генеричность свойственна только заключительной фокусной строфе – и маркером фокуса становится тут не генерическая временная соотнесенность сама по себе, а именно беспримесный и нетривиальный характер этой генеричности.

2.12. Пример 10

Следующим очень интересным примером будет стихотворение Б. Л. Пастернака «Пиры»:

1.
Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.
2.
Исчадья мастерских, мы трезвости не терпим.
Надежному куску объявлена вражда.
Тревожный ветр ночей – тех здравиц виночерпьем,
Которым, может быть, не сбыться никогда.
3.
Наследственность и смерть – застольцы наших трапез.
И тихою зарей – верхи дерев горят –

В сухарнице, как мышь, копается анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд.
4.
Полы подметены, на скатерти – ни крошки,
Как детский поцелуй, спокойно дышит стих,
И Золушка бежит – во дни удач на дрожках,
А сдан последний грош – и на своих двоих.

При том, что в стихотворении уже с самого начала делаются многообразные весьма общие, «генерические» декларации, интуитивно главным смысловым открытием становятся тут все-таки две последние строки.

Нельзя объяснить их дискурсивную выдвинутость одной лишь их финальной, заведомо очень сильной позицией: выше мы видели примеры, в которых заключительные строки отнюдь не фокусные, а подлинный фокус им предшествует.

Сомнительным кажется и утверждение, будто заключительные строки «Пиров» более образны, более метафоричны: изысканной метафорикой пронизан весь текст от начала до конца.

Представляется, что причина или, во всяком случае, одна из причин дискурсивного «главенства» этих строк лежит в плоскости темпоральных отношений. Проследим за временной соотнесенностью ситуаций в разных фрагментах текста.

Строки 1–9, то есть вся первая, вся вторая строфа и первый стих третьей откровенно генеричны. Среди прочего, генеричность эта проявляет себя обилием абстрактных существительных, выступающих во множественном числе и отправляющих к неограниченно-многократным ситуациям; ср. *измены*, *вечера*, *ночи*, *сборища*, *здравицы*, *трапезы*. Как другую манифестацию генеричности надо воспринимать безусловно относящиеся ко всему релевантному для данного текста «временному миру» предикативы *быть исчадьем* (появляется, правда, в полупредикативной синтаксической роли, как обособленное определение, но это дела не меняет), *не терпеть*, *объявлена вражда*, *быть виночерпьем*. Генеричность предиката *быть застольцем* не столь очевидна, но все-таки в сочетании с универсальной либо генерической по своему денотативному статусу уточняющей его именной группой *наших трапез* он тоже с неизбежностью приобретает обобщенное значение.

Что касается конструкции *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь*, то сама по себе она могла бы допускать не генерическую, а конкретную интерпретацию, однако здесь этому мешает ее синтаксическое сочинение с дальнейшим *...И в них твоих измен горящую струю*: с одной стороны, конструкция эта, хотя бы уже благодаря множественному числу и обобщенному (универсальному) денотативному статусу существительного *измен*, по смыслу генерична, с другой же стороны – сочиненные конструкции в норме

тяготеют к тому, чтобы иметь подобную временную соотнесенность; см., например, [Зельдович 2000].

В принципе конкретной временной отнесенностью могла бы обладать и четвертая строка, *Рыдающей строфы сырую горечь пью*, но она хотя и не сочиняется ни с чем в узком смысле слова, зато вступает в параллелизм с заведомо генерическим *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь* – а параллелизм двух конструкций безусловно предполагает и одинаковую темпоральную приуроченность, так что в действительности конкретное прочтение четвертой строки практически недопустимо.

Существенно при этом, что оба названных фрагмента, *Пью горечь тубероз, небес осенних горечь* и *Рыдающей строфы сырую горечь пью*, будучи вообще-то способны обладать конкретной временной соотнесенностью, вместе с тем допускают генерическую соотнесенность совершенно естественно, без всякой сколько-нибудь ощутимой натяжки.

Важно это обстоятельство потому, что дальше в тексте картина меняется: многие из последующих конструкций тоже могут получить генерическую интерпретацию, но она для них отчетливо маргинальна, а со всей определенностью более естественна интерпретация конкретная.

Взятые сами по себе, и высказывание *И тихою зарей – верхи дерев горят*, и высказывание *В сухарнице, как мышь, копается анапест* воспринимаются как сообщение о конкретной единичной ситуации, а «сверхдлительное» либо итеративное их понимание в таком случае исчезающе маловероятно[8].

Крайне маловероятно оно и для *И Золушка, спеша, меняет свой наряд*. Нам известно о мире, что никто не меняет наряды в буквальном смысле непрерывно, отсюда невозможность здесь сверхдлительного значения. Итеративное также странно, поскольку, согласно тем же нашим общим представлениям, периодически свою одежду меняет практически каждый человек и, таким образом, подобная интерпретация была бы просто

---

[8] Причины такой идиосинкратичности для нас не вполне ясны, однако сейчас важно само ее наличие. Заметим только, что фраза *[В]ерхи дерев горят* почти наверняка имплицирует, что кто-то смотрит на деревья *снизу*; если же определена позиция наблюдателя, то более вероятна и его конкретность, а многократное наблюдение одним и тем же человеком одной и той же ситуации в целом не настолько естественно, чтобы предполагать его по умолчанию, без дополнительных указаний.

Небезразличен и экзотический, почти окказиональный характер оборота *тихою зарей*. Обычно говорят *на заре*, а *зарей* как обстоятельство времени употребляется крайне редко. С другой стороны, выражение *??на тихой заре* едва ли было бы вообще приемлемым, тогда как *тихою зарей* звучит хоть и странно, но гораздо лучше. Если же ради атрибута *тихая* автор, так или иначе, пренебрег языковой нормой, то, следовательно, атрибут этот исключительно важен, то есть – важны некоторые сугубо дополнительные, нечасто конкретизируемые особенности той ситуации, к которой относит слово *заря*. Понятно, что чем в больших подробностях мы мыслим ситуацию, тем она более «штучная» и тем скромнее ее шансы быть итеративной.

тривиальной, прагматически неинтересной, так что единственной достаточно информативной оказывается именно конкретная, такая, при которой смена наряда приурочена к определенному единичному временному интервалу.

Аналогичным образом, полы и скатерть в норме не бывают чистыми во все моменты времени, и отсюда малоестественность «сверхдлительного» прочтения для *Полы подметены, на скатерти – ни крошки*. С другой стороны, согласно нашим стереотипам, периодически полы подметают, а скатерть очищают, так что итератив здесь вновь-таки был бы прагматически тривиален, а нетривиально лишь «конкретное» понимание.

Далее, о человеке мы вообще-то склонны предполагать, что иногда он дышит спокойно, а иногда нет. Поэтому если исходить из очевидной тут антропоморфности *стиха*, его уподобленности человеку, то в *Как детский поцелуй, спокойно дышит стих* неуместно усматривать ни сверхдлительность, ни итератив, но только конкретную временную соотнесенность.

Наконец, никто, в общепринятом представлении, не бежит без перерыва, а если такое действие многократно повторяется, то сказать о нем гораздо уместнее с помощью моторно-кратного глагола *бегает*, а не использованного Б. Л. Пастернаком *бежит*.

Итак, у всех пропозиций, присутствующих в стихотворении в строках 10–14 и в первой половине строки 15, временная соотнесенность явно тяготеет к конкретности.

Однако далее следует финал *...во дни удач на дрожках, А сдан последний грош – и на своих двоих*, который недвусмысленно *вынуждает* итеративное, генерическое прочтение всех рассмотренных конструкций – ибо без него текст просто потерял бы всякую связность.

Не похоже, чтобы эта итеративность полностью разрушила ту «инерцию конкретности», которая – особенно при первочтении – неизбежно должна была создаться в строках 10–14 и в начале пятнадцатой строки. Скорее все эти фрагменты прочитываются двойственно, так, будто речь тут и об отдельном конкретном случае, и вместе с тем так, будто случай этот многократно воспроизводится, а здесь представлен как единичный ради своеобразной наглядности, ради более удобной возможности его мысленно «наблюдать»[9]. Так или иначе, и множественность, неограниченная повторяемость здесь тоже налицо.

Как видим, в «Пирах» две заключительные и интуитивно фокусные строки, *И Золушка бежит – во дни удач на дрожках, А сдан последний грош – и на своих двоих*, устроены так, чтобы для предшествующих конструкций эмпирической части (а заодно и для открывающей сам фокус

[9] Не углубляемся в очень интересный вопрос, в какой мере в каждой из этих строк предполагается фигура наблюдателя. Как видно из предыдущего примечания, по крайней мере в некоторых случаях наблюдатель практически необходим.

конструкции) изменить первоначально предпочтительную конкретную интерпретацию на генерическую и тем самым «унифицировать» временную соотнесенность всех эмпирических фрагментов, «подверстать» ее под соотнесенность самого фокуса.

Таким образом, временная соотнесенность последнего нетривиальна не только потому, что она итеративная, а не гномическая – как предопределялось бы общими законами лирического жанра, – но и благодаря своей «экспансивности», способности как бы распространяться еще и на обширные *посторонние* фрагменты текста.

Замечание. Добавим еще, что если посмотреть на представленный только что способ маркировки фокуса под иным углом зрения, можно обнаружить здесь и еще одну стратегию. По-видимому, сама по себе способность какого-то фрагмента в лирическом тексте принуждать нас к реинтерпретации фрагментов более ранних уже является достаточно надежным свидетельством его высокого дискурсивного ранга. Подробнее об этом мы будем говорить позднее, в п. 5.6.

2.13. Статистические сведения и выводы

Можно утверждать, что разная временная соотнесенность у эмпирических фрагментов и у фокуса является не случайной чертой отдельных лирических произведений, но продуктивной стратегией его маркировки.

Мы проанализировали 100 лирических текстов (принадлежащих главным образом А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, А. А. Фету, Ф. И. Тютчеву, О. Э. Мандельштаму, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернаку, Г. В. Иванову, А. А. Тарковскому, Ф. Пессоа), интересуясь, меняется ли в них где-либо временная отнесенность сообщаемого и если да, то в каком именно месте или в каких местах.

Смена временной соотнесенности усматривалась, во-первых, там, где два соответствующих фрагмента связаны с неодинаковым временным планом (один с настоящим, а другой с будущим или прошедшим; один с прошедшим, а другой с будущим)[10], во-вторых, там, где два фрагмента относятся к ситуациям с принципиально отличной темпоральной структурой: в одном

[10] Разумеется, могут здесь быть и более тонкие градации, скажем, «план простого прошедшего – план будущего в прошлом» (пример последнего находим в строках А. А. Тарковского *...И долго в греческой кофейне Гремели кости Домино*), «план простого прошедшего – план давнопрошедшего (речь о событиях, предваряющих основные описываемые в тексте события и как бы выведенных за пределы той главной темпоральной области, с которой текст связан)» и т. д.

Хотя в эти тонкости мы здесь не входим, надо думать, что анализ поэтического материала на столь детальном уровне принесет свои интересные результаты: и по части

речь идет о ситуации, локализованной на конкретном временном интервале, а значение другого генерично – он говорит о сверхдлительной ситуации, или неограниченно повторяющейся ситуации, или надвременной истине.

Смена временной соотнесенности в эмпирических фрагментах обнаружилась 148 раз, а в начале фокуса или внутри него – 81 раз.

Примем во внимание, что, согласно нашим подсчетам, сделанным на материале около 2000 стихотворений, средняя длина эмпирической части составляет 15,9 строки, а средняя длина фокуса 2,3 строки, то есть фокус приблизительно в семь раз (точнее, в 6,9 раза) короче. Поэтому если бы распределение сдвигов временной соотнесенности по эмпирическим и фокусным отрезкам текста было *случайным*, то на 148 сдвигов в эмпирических фрагментах пришлось бы 21–22 сдвига в фокусе (148:6,9=21,4), однако реальное их число *почти вчетверо выше* (81) – что очень красноречиво свидетельствует о связи между обсуждаемого типа сдвигом и фокусом.

Можно себе представить и такой более рафинированный анализ материала, при котором эти результаты станут еще убедительнее.

Во-первых, там, где смена временной соотнесенности имеет место в эмпирических фрагментах, она по самой малой мере в 10 процентах случаев совершается в самом начале текста, при переходе от первого к второму предложению. Между тем, коль скоро начало стихотворения почти никогда не бывает фокусом, здесь ничто не мешает использовать те или иные вообще-то характерные для фокуса приемы в каких-то иных целях. Если бы эти примеры не учитывались в нашей статистике, то относительное число случаев, когда интересующая нас смена темпоральной референции совершается именно в фокусе, оказалось бы еще внушительнее.

Во-вторых, работая с материалом, мы заметили, что когда временная соотнесенность меняется в эмпирической части текста, это чаще происходит в ее конце – то есть такая смена может дополнительно маркировать и близость (наверняка не только пространственную, но и содержательную) соответствующего фрагмента к фокусу. Поэтому анализ, который учитывал бы не только само подобной перебивки наличие в эмпирических фрагментах, но и ее более конкретную локализацию, несомненно дал бы гипотезе о взаимосвязи между описанным темпоральным сдвигом и первым планом в лирическом дискурсе дополнительное подтверждение[11].

типичных различий между эмпирическими фрагментами текста и фокусом, и по части несходств между индивидуальными авторскими стилями.

[11] Кроме того, конечно же, при более обстоятельном исследовании стоит учесть, что по своему рангу темпоральные сдвиги далеко не равноправны. Можно в этой связи вспомнить финал «Второй баллады» Б. Л. Пастернака, где переходу из доминировавшего в предтексте настоящего времени в прошедшее сопутствует взятие соответствующего фрагмента в скобки. Почти наверняка таким редким для лирики приемом автор хочет обозначить не-фокусный статус этого фрагмента и дать преимущество следующим трем

У обсуждаемого явления есть, конечно, и другие пока не исследованные стороны. В частности, как мы видели выше, маркирование фокуса через особенности его темпоральной референции нередко бывает содержательно тривиально и потому лирические тексты далеко не всегда им ограничиваются, но стремятся его детривиализировать; см. пп. 2.8–2.12. К сожалению, применительно к такой стратегии мы не располагаем надежными статистическими данными – в первую очередь потому, что, как показали уже немногочисленные предложенные нами разборы, анализ соответствующих механизмов детривиализации необычайно труден, – и мы оставляем эту увлекательную тему будущим исследованиям.

Другая требующая разработки тема затронута выше в Примере 5 («Зимняя ночь» Б. Л. Пастернака). При его рассмотрении мы исходили из того, что тут связанные с временной референцией противопоставления затрагивают не все части текста, а только рефрен – который повторяется четырежды, но темпоральная отнесенность у него не всюду одинакова. Продолжая эту линию рассуждений, можно предполагать, что и в иных случаях композиционный механизм описанного рода способен действовать в произведении избирательно, лишь на отдельном или отдельных уровнях его структуры – при условии, конечно, что уровни эти достаточно автономны и заметны.

2.14. Постскриптум. О других стратегиях маркирования фокуса через временную соотнесенность

До сих пор, описывая временную соотнесенность ситуаций, мы учитывали только два ее аспекта: во-первых, принадлежность ситуации к плану

строкам, которые уже определенно *являются* тут фокусом и которые тоже меняют темпоральную референцию – только на этот раз относят сказанное к будущему:

Светает. Мглистый банный чад.
Балкон плывет, как на плашкоте.
Как на плотах, – кустов щепоти
И в каплях потный тес оград.
(Я видел вас раз пять подряд.)

Спи, быль. Спи жизни ночью длинной.
Усни, баллада, спи, былина,
Как только в раннем детстве спят.

Почти несомненно, что если ближе присмотреться к средствам, позволяющим сообщить обсуждаемому сдвигу больший или меньший дискурсивный вес, можно выявить дополнительные очень тонкие и композиционно значимые закономерности.

настоящего, либо прошедшего, либо будущего; во-вторых, ее конкретность либо генеричность. Однако вовсе не исключено, что быть принципиально важными и эксплуатироваться лирикой для маркировки фокуса могут и противопоставления иных типов, прежде всего – противопоставление ситуаций по их длительности. Простейшим случаем здесь, конечно, был бы контраст между ситуациями, обладающими длительностью, и ситуациями моментальными. Вместе с тем, несомненно, что данная стратегия, окажись она действительно востребованной, способна обретать и куда более изысканную форму. Рассмотрим в этой связи мандельштамовскую «Раковину»:

1.
Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.
2.
Ты равнодушно волны пенишь
И несговорчиво поешь,
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.
3.
Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;
4.
И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

Интересующая нас особенность этого стихотворения легко прояснится, если посмотреть, как эволюционирует морфологическая природа его предикатов.

Начнем с теории.

Хорошо известно, особенно из работ В. Крофта (см. в первую очередь [Croft 1991]), что основные части речи – существительное, прилагательное и глагол – формируют своеобразную «шкалу стабильности». Прототипическое существительное обозначает наиболее устойчивую во времени сущность (отсюда и школьная интуиция, что оно призвано обозначать прежде всего предмет, то есть нечто имеющее достаточно стабильные границы и, как следствие, достаточно стабильную идентичность), прилагательное – менее устойчивую сущность (скажем, определенный предмет в одно время может обладать некоторым признаком, а в другое нет), а глагол – сущность

«краткоживущую», прежде всего какое-то изменение в мире, которому иногда предшествует соответствующий процесс (предельные, или телические глаголы), но часто оно происходит мгновенно, без подготовительных этапов (моментальные или «пунктивные» глаголы; не случайно, кстати, то, что, как свидетельствуют наши подсчеты, моментальных глаголов в прозаическом художественном тексте встречается приблизительно вчетверо больше, чем предельных).

Особое место на этой шкале занимают причастия. Формально будучи производными от глагола прилагательными, они ведут себя двойственным образом также и в содержательном плане и обычно обозначают сущность, хотя и не столь длительно «живущую», как это обстоит в случае прилагательного, но и более протяженную во времени, нежели прототипический глагол. Как показал М. Гаспельмат [Haspelmath 1994], в самых разных языках наблюдается недвусмысленная тенденция к тому, чтобы причастия обозначали либо действие узуальное (ср. *Это посещаемое место*; *Он человек думающий*; *Книга твоя читаема* – что скорее всего значит не ‘книга сейчас читается одним человеком’, но ‘книга читается разными людьми (и практически наверняка – в разное время)’), либо действие потенциальное, некоторую возможность (ср. *Эта краска смываемая*; *Кресло было складывающееся*), либо, наконец, обладали результативным значением (ср. *Белье выстирано и высушено*; *Единственный оставшийся на острове житель регулярно получал с материка провиант*). Поскольку узуальная ситуация как целое, как совокупность повторяющихся отдельных актов обычно локализуется на достаточно долгом временно́м интервале, потенция тоже, как правило, относится к долгому времени либо, еще чаще, ко всем релевантным временным интервалам вообще, а результативная интерпретация причастия подразумевает внимание и к самому действию, и к его способным неопределенно долго существовать последствиям, постольку ясно, что всюду здесь проявляет себя стремление языка «продлить» обозначаемую причастием ситуацию, по сравнению с той единичной и «краткой» ситуацией, на которую в наиболее прототипическом случае указывает личная форма глагола.

Мандельштамовское стихотворение «Раковина» в обсуждаемом плане выстроено с удивительной последовательностью. В первом предикате, *(не) нужен*, содержательно главной частью является прилагательное; во втором, *выброшен*, – причастие. Далее следуют два глагола несовершенного вида, *пенишь* и *поешь*, которые обозначают деятельность – не ведущее к результату, «бесперспективное» действие, способное занимать во времени принципиально не ограниченный интервал.

Затем, начиная со строки 7, то есть именно с того места, где открывается *антитетическая* часть стихотворения (*Но ты полюбишь, ты оценишь...*), появляются глаголы совершенного вида, подразумевающие уже изменение мира, ситуацию, у которой есть естественная граница: *полюбишь*, *оценишь*,

ляжешь, *оденешь*, *свяжешь*, *наполнишь*. Более того, хотя в принципе только глагол *оценить* тут по природе моментальный, а остальные скорее предельные (ср. возможность сочетаний *постепенно полюбить*, *медленно лечь*, *медленно одеть*, *медленно связать*, *постепенно наполнить*), в данном контексте три из них тоже приобретают моментальное значение.

Во-первых, в строке *Но ты полюбишь, ты оценишь...* оба глагола скорее всего описывают одно и то же действие, и если второй из них обозначает безусловно одномоментный мыслительный акт, такая же моментальность индуцируется и у первого.

Далее, та связь, на которую указывает здесь глагол *связать*, имеет не конкретную, но абстрактную, так сказать, «духовную» природу, а в таком смысле этот глагол становится моментальным; поэтому, например, по меньшей мере странновато *?Нас постепенно связали общие интересы* и определенно аномально **Он медленно связал свое будущее с наукой*; поэтому же несовершенный вид в подобных контекстах способен указывать на статальное положение вещей, но никогда не на процесс, ср. *Нас связывают общие интересы* => ‘между нами *имеется* (не: *возникает*) некоторая связь’; *Он связывает свое будущее с наукой* => ‘он *считает* (не: *в каждый следующий момент становится все ближе к тому, чтобы считать*), что будет в жизни заниматься наукой’.

Наконец, поскольку *шепоты пены* – абстрактная сущность и их «количество» плохо поддается измерению, то и *наполнить* ими «раковины стены» можно лишь мгновенно: при любом их присутствии в раковине данное действие надо рассматривать как завершенное.

Добавим еще, что возможность предельного осмысления резко ограничена здесь и для двух оставшихся глаголов, *лечь* и *одеть*. Сказать *Ночь медленно легла на песок*, *Ночь медленно одела раковину своей ризой*, наверное, допустимо, но все же допустимо в куда меньшей степени, чем при употреблении *лечь* и *одеть* в прямом смысле, как, например, во фразах *Иван медленно лег на песок*, *Мария медленно одела дочку*.

Таким образом, учитывая, что главное «открытие» этого стихотворения приходится на строки 7–16 в целом или, скорее, на последнюю строфу (строки 12–16), можно сделать вывод, что оно противопоставлено либо всем эмпирическим фрагментам, либо их значительной части предельной узостью своего «временного мира», предельной краткостью соответствующих действий.

Разумеется, если считать главным фокусом стихотворения только последнюю строфу, что, повторим, интуитивно убедительнее, то названная краткость не будет приметой *только и единственно* первого плана в этом дискурсе, однако, так или иначе, сам последовательный переход текста от относительно длительного (прилагательное *нужен*) к все менее длительному (причастие *выброшен*, затем глаголы несовершенного вида *пенишь*

и *поешь*) и, наконец, к предельно краткому (моментальные либо близкие к моментальности глаголы совершенного вида *полюбишь*, *оценишь*, *ляжешь*, *оденешь*, *свяжешь*, *наполнишь*), сама исчерпанность в стихотворении этой тенденции несомненно знаменует наступление финала, который, по наиболее естественной логике вещей, именно и должен стать фокусом текста, – и в этом смысле через временную соотнесенность соответствующих предикатов фокус тут если и не маркируется напрямую, то все-таки недвусмысленно *предвосхищается*[12].

Наш анализ позволяет предположить, что, наряду с отнесенностью соответствующих ситуаций к плану настоящего/прошедшего/будущего и их конкретностью/генеричностью, маркером композиции в лирическом стихотворении может становиться еще и их относительная длительность – и что систематическое обследование в этом плане целого корпуса текстов обещает быть делом не только крайне трудоемким, но и плодотворным.

[12] Вообще об исчерпании той или иной темы как характерной примете фокуса мы будем подробно говорить в п. 6.2.2.

Заметим еще, что столь важная для этого стихотворения «тема» длительности ближе к его концу переходит в новый, особый план, и в этом плане последняя строфа уже не подобна строкам 7–12, но резко от них отлична. В строках 7–8 глаголов два, *полюбишь* и *оценишь*. В строках 9–12 их три, *ляжешь*, *оденешь*, *свяжешь*. Иными словами, здесь пять глаголов на шесть строк. В строфе же четвертой глагол всего один, *наполнишь*, так что «частотность» глагола, понимаемая как отношение числа глаголов к числу строк, тут в три с лишним раза ниже. Перед нами своеобразная «краткость в краткости», хотя и совсем по-особому, но тоже как бы завершающая наметившееся ранее движение от относительно «долгих» предикатов к предикатам все более «кратким» – и вместе с тем не свойственная в стихотворении ни одному фрагменту, кроме четырех заключительных строк.

Глава 3

Дискурсивная перспектива лирического текста и его референтная структура*

3.1. Гипотеза

Известно, что выступающий в тексте референт с точки зрения своей новизны способен обладать неодинаковым статусом.

Во-первых, референт может быть всецело новым; ср., например, текст *У Ивана есть собака*, где *собака* впервые вводится в общее для говорящего и адресата поле зрения.

Во-вторых, референт может быть знаком из предтекста, то есть может быть предупомянутым (ср. местоимение *ее* в тексте *У Ивана есть собака. Он ее любит*), – либо же достаточно заметным образом просто присутствовать в соответствующей внеязыковой ситуации (ср., например, предложение *Погода сегодня отменная*, где представление о сегодняшней погоде наверняка наперед имеется у адресата).

В-третьих, референт, не будучи предупомянут прямо, может «выводиться», «угадываться» из предтекста (ср. референт *корм* в тексте *У Ивана есть собака. Он ее любит и корм покупает только самый лучший*) либо же «угадываться» из очевидных внеязыковых обстоятельств; скажем, увидев человека с собакой, мы можем завести разговор о корме, и статус этого референта будет приблизительно такой же, как в предыдущем случае.

Кроме того, имеются референты, наподобие *Солнца*, *Луны*, *Америки*, которые, в силу своей уникальности, могут считаться всегда наперед известными – даже при их первом упоминании в тексте и в отсутствие соответствующих

---

* Текст настоящей главы частично основывается на статье: Зельдович Г. М. Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии. Композиция и референциальные связи, или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон // Linguistica Copernicana. 2015. N 12. С. 245–270.

внеязыковых индиций[1]. Такой «заведомой определенностью» обладает, судя по всему, в лирическом произведении авторское *я*.

Очевидно, что преждеупомянутый референт прагматически доступнее «угадываемого», «имплицированного» и что оба они доступнее нового. Заведомо знакомый референт тоже доступнее нового и при этом доступен хуже, чем преждеупомянутый, но его точное место в этой иерархии не вполне понятно: неясно, доступен ли он в той же степени, что «угадываемый», хуже доступен или доступен лучше. Позиция Э. Принс, которая считает верным последнее решение, кажется во многом антиинтуитивной. Впрочем, эта контроверза не будет иметь для нас особого значения.

Помимо собственно дискурсивной «новизны» референтов, их прагматическая доступность определяется и иными факторами: в случае «выводимого» референта – тем, насколько далеко отстоит от него в предтексте (последний) элемент, которым он «подсказывается»; в случае ранее упомянутого референта – тем, насколько давно в тексте этот референт назывался в последний раз (давность измеряется, конечно, не только дистанцией как таковой, но и количеством посторонних референтов, которые «вторгаются» между предшествующим и нынешним упоминанием), и тем, насколько высока была дискурсивная доступность антецедента (скажем, антецедент-подлежащее при иных равных условиях доступнее прямого дополнения, последнее доступнее косвенного, косвенное дополнение доступнее по крайней мере большинства сирконстантов и т. д.[2]); также, разумеется, тем, имеются ли иные, альтернативные кандидаты на роль антецедента; тем, сколько вообще раз упоминается в тексте референт (многажды упоминавшийся референт при прочих равных условиях «активнее», чем упоминавшийся лишь несколько или один раз; см. [Givón 1983]; см. также подробные иллюстрации в сборнике [Payne 1992]); тем, насколько синтаксически «слитны» соответствующие части текста, среди прочего, принадлежат ли они одному или разным абзацам, и т. д.

Известно, что языки мира достаточно последовательным иконическим образом маркируют дискурсивную доступность референтов; см. особенно [Givón 1983; Ariel 1988; 2008].

Наиболее доступные референты часто обозначаются синтаксическим нулем. Так, в ряде языков нормальным является нулевое подлежащее – именно тот член предложения, для которого особенно типична анафоричность; иногда встречается и нулевой прямой объект, тоже предрасположенный к анафоричности если и не так же, как подлежащее, то безусловно больше, чем косвенные объекты и прототипические сирконстанты.

---

[1] Приведенная классификация референтов по уровню дискурсивной активированности опирается на классическую работу [Prince 1981]. Позднейшие внесенные и самой Э. Принс, и другими авторами оговорки и уточнения здесь вполне пренебрежимы.

[2] Об исключениях из последнего правила см., например, [Rosa, Arnold 2017].

О чуть меньшей дискурсивной доступности референта при прочих равных условиях сигнализирует использование личного местоимения, о еще меньшей – нарицательного существительного либо именной группы, чью вершину такое существительное представляет, о еще меньшей – имени собственного либо возглавляемой им именной группы[3].

Очевидно, что каждый отдельный язык может использовать эту шкалу несколько иным способом. Например, в русском и нулевой субъект, и нулевой объект не правило, а редкость (хотя они допустимы в сложном предложении, где есть особая синтаксическая близость антецедента и анафорического нуля; ср. *Иван сказал, что* $\varnothing_{он=субъект}$ *придет*; *Иван предупредил Петра, что оставит* $\varnothing_{Петра=объект}$ *без премии*), поэтому в общем случае номинация с помощью местоимения сигнализирует о *максимально* высокой доступности референта. Собственное имя иногда употребляется не потому, что референт всецело нов или основательно «забыт», а в силу другой причины: оно обладает свойством прямо соотносить соответствующий отрывок с тем, где референт прежде уже назывался собственным именем, то есть способно своим появлением устанавливать в дискурсе особые «смысловые рифмы» (см. об этом [Asher, Denis 2006]), причем, судя по всему, такая особенность развилась у собственных имен отнюдь не во всех языках и не во всех стилях[4].

---

[3] По сравнению с работами Т. Гивона и М. Ариэль, обсуждаемая шкала здесь серьезно упрощена. На самом деле она нюансирована тоньше. Скажем, есть разница между случаем, когда референт получает нулевое обозначение, и случаем, когда он обозначен морфемой-клитикой; между случаем, когда местоимение безударно, случаем, когда оно ударно, и случаем, когда оно и ударное, и сопровождается соответствующим указательным жестом; между случаем, когда используется просто собственное существительное, и случаем, когда у него есть модификатор (вроде *Джон Смит, президент* – модификатор сигнализирует о худшей доступности); между самостоятельным использованием нарицательного существительного и использованием его модифицированной формы (скажем, именная группа *этот стол* в общем случае указывает на хуже опознаваемый референт, нежели просто слово *стол*); между случаем, когда имя референта занимает свою каноническую синтаксическую позицию, и случаем, когда оно подвергается так называемому «смещению влево» (как во фразе *Кофе – он быстро заканчивается*), позволяющему реактивировать уже «подзабытый» референт, то есть сигнализирующему, среди прочего, о потребности в такой реактивации и, следовательно, о меньшей доступности, либо, наоборот, «смещению вправо» и т. д. О действующих тут важных дополнительных факторах см. также [Arnold 1998]; там же обширная дополнительная литература, не только собственно лингвистическая, но и представляющая результаты психолингвистических исследований.

Думаем, однако, что и те выводы, к которым мы придем, опираясь на принятое здесь несколько схематизированное представление, окажутся достаточно любопытны и далеки от очевидности – а лингвопоэтические штудии, учитывающие референтную организацию текста во всей ее сложности, остаются пока делом будущего.

[4] Даже между отдельными писателями тут есть колоссальные различия: например, предельно широко этот прием используется у Н. В. Гоголя, но лишь в редчайших случаях – у других русских классиков.

И тем не менее само существование описанной шкалы в свете многообразных лингвистических изысканий совершенно несомненно.

Из сказанного видно, что в принципе прочность референтных связей, дискурсивная доступность соответствующих референтов может быть разной и в разных текстах, и в разных фрагментах одного и того же текста, а следовательно, что по этой прочности могут друг другу противостоять эмпирическая часть лирического стихотворения и его фокус, его главное «открытие».

При этом, поскольку «открытие», как правило, совершается в конце стихотворения, предупомянутость либо «подсказанность» появляющихся тут референтов более вероятна, чем для референтов эмпирической части. С другой стороны, если эта бóльшая дискурсивная доступность референтов в фокусе вытекает из важнейших и априори известных особенностей жанра, то она оказывается в высокой степени тривиальной и потому, по логике вещей, не будет или почти не будет ни ярко восприниматься читателем, ни использоваться в художественной практике как примета фокуса.

Поэтому, исходя из таких общих рассуждений, можно прогнозировать, что в реальных текстах приметой фокуса скорее должна стать, наоборот, его референциальная *оторванность* от эмпирической части, оторванность, которая *идет вразрез* с наиболее тривиальными «жанровыми ожиданиями» и обладает благодаря этому несопоставимо большим выразительным потенциалом.

Разумеется, из этого правила могут быть исключения, когда в фокусе появляется так много уже известных из предтекста референтов, что по этой линии он резко отличается от всех иных фрагментов стихотворения. Примером может быть пушкинская «Зимняя дорога...»:

1.
Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.
2.
По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.
3.
Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

4.
Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне...
5.
Скучно, грустно... завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.
6.
Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.
7.
Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Очевидно, что итоговой, фокусной частью является здесь последняя строфа: если раньше отдельно описывались подробности путешествия и отдельно говорилось об отношении автора к адресату (соответственно, в строфах 1–4 и в строфах 5–6), то здесь эти две темы синтезируются, путевая зарисовка превращается еще и в намек на то, как автору недостает возлюбленной, – что и придает заключительной строфе особое смысловое богатство.

Знаменательно, что именно здесь собраны вместе сразу пять уже появлявшихся в тексте референтов (*Нина*, *путь*, *ямщик*, *колокольчик*, *луна*) – скопление, какого нет ни в одной другой строфе и какое поэтому надо считать именно приметой «фокусности».

И тем не менее подобные случаи, судя по всему, очень редки. Во всех остальных проанализированных нами текстах, где фокус в обсуждаемом плане сколько-нибудь заметно противостоит эмпирической части, противостояние это заключено именно в его референциальной изолированности, иными словами, в референциальной «слабопредсказуемости».

Как правило, это вовсе не значит, будто в фокусе стихотворения появляется больше новых референтов, чем содержит эмпирическая часть. Поскольку эмпирическая часть обычно и открывает стихотворение, и ощутимо длиннее фокуса, постольку существенно выше в ней и вероятность появления новых референтов, так что здесь положение фокуса по сравнению с ней заведомо проигрышное.

Поэтому реальные тексты, где в маркировании фокуса участвует референтная структура, устроены гораздо изысканнее. Здесь очень часто его приметой становится то, что уже известные или легко «угадываемые» референты тем или иным способом представляются как новые либо, во всяком случае, менее доступные прагматически, слабее активированные в авторском и читательском сознании, чем они, по логике вещей, должны были бы оказаться.

Важно, что совершается это, как правило, *демонстративно*, «остентативно». С одной стороны, нормой текстопостроения является такая стратегия, когда известные уже референты маркируются именно как известные, и сама эта норма создает контрастный фон для неурочного «обновления» референтов и делает его особенно заметным. С другой стороны, в каждом отдельном произведении автор может предпринять свои собственные меры для того, чтобы референциальный отрыв фокуса не остался незамеченным, а в некоторых случаях даже был по-своему вопиющим.

Думаем, что распространенность этого композиционного приема имеет своей причиной и еще одно принципиально важное и обсуждавшееся выше по другому поводу обстоятельство. Поскольку, в определенном смысле главенствуя над эмпирической частью стихотворения, фокус как будто бы более самостоятелен и готов от нее «оторваться», однако в то же время он из нее «вырастает» и от нее отчетливо зависит, постольку лучшим способом его маркировки будет такой, который укажет и на эту его самостоятельность, и на эту его связь с эмпирическими фрагментами. Сам по себе простой, «грубый» референциальный отрыв (появление совершенно новых референтов) выполнял бы только первую функцию, если же в качестве нового тем или иным образом представляется уже известный либо угадываемый из предтекста референт, то тут, наряду с таким отрывом, сигнализируется все-таки и референциальная целостность текста, и в итоге обе отчасти противоположные, но диалектически связанные задачи получают гармоничное разрешение.

Добавим, что, помимо этого приема, есть и случаи особые, во многом даже парадоксальные, когда в разграничении фокуса и «опыта» тоже участвует референтный «рисунок» текста, но характер этого участия не поддается обобщению, в каждом из них оказывается уникальным.

Обратимся к примерам[5].

---

[5] Обсуждаемый композиционный прием исключительно част и разнообразен в своих конкретных реализациях у О. Э. Мандельштама, поэтому его стихи составят весьма значительную часть приводимых ниже иллюстраций. Впрочем, иные поэты тоже не будут обойдены.

3.2. Пример 1

Начнем с простых и почти не требующих комментария иллюстраций тому, как в лирическом стихотворении может происходить референциальный отрыв фокуса от эмпирической части.

Первым примером будет пушкинское «Я вас любил...», где эмпирические строки 1–7 в референциальном плане прочно связаны с фигурой автора (ср. многократно повторяющийся референт *я* и «производные» от *я* референты *моя любовь*, *моя душа*), зато в несомненно фокусной заключительной строке совершенно внезапно, никак не предсказуемым образом появляется контрастирующий *другой*:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

3.3. Пример 2

Посмотрим на «Свидание» Б. Л. Пастернака:

1.
Засыпет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.
2.
Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,
Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.
3.
Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.
4.
Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,

И каплями росинки
Сверкают в волосах.
5.
И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.
6.
Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.
7.
Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
8.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.
9.
И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.
10.
Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

В последней, самой неожиданной по смыслу и одновременно итоговой строфе главные и «сквозные» референты стихотворения, автор и его возлюбленная, открыто «упраздняются», открыто ставится под вопрос само их существование, так что вся строфа как бы повисает в воздухе, оказывается, вопреки своей безусловной содержательной связи с предтекстом, в то же время на референтном уровне от него резко обособлена, как бы иномирна.

3.4. Пример 3

Вообще подобное открытое или почти открытое «денонсирование» референтов в фокусе не так уж редко. Вот, например, замечательное стихотворение Р. Киплинга в переводе И. Комаровой:

Я встретил осень, не прожив весны.
Все закрома до времени полны:
Год подарил мне бремя урожая
И, обессилев, облетел, как сад,
Где не расцвет я видел, а распад.
И не рассвет сиял мне, а закат:
Я был бы рад не знать того, что знаю.

Практически все референты здесь высокодоступны: заведомо предполагается присутствие авторского *я*, и, если принять столь распространенное в литературе метафорическое видение человеческой жизни как календарного года, на протяжение которого сменяют друг друга зима, весна, лето и осень, выполняются определенные работы, собирается урожай и проч., – заведомо знакомы референты *осень*, *весна*, *закрома*, *урожай* и т. д. Еще легче предполагать наперед, что у автора, как в норме у всякого человека, есть определенные *знания о жизни*. Однако именно этот референт в конце стихотворения подвергается частичной деструкции: указывается на особый возможный мир («мир желаемого»), где его как раз *нет*.

3.5. Пример 4

Редкая, но оттого необычайно выразительная разновидность описываемой композиционной стратегии заключается в том, что в фокусе, наоборот, появляется референт, которого в мире или в мире данного текста быть определенно не должно. Так, например, дело обстоит во многих четверостишиях О. Хайяма, в частности в следующем (перевод Г. Плисецкого):

Я познание сделал своим ремеслом,
Я знаком с высшей правдой и с низменным злом,
Все тугие узлы я распутал на свете.
Кроме смерти, завязанной мертвым узлом.

После третьей строки этого рубаи можно было бы ждать, что если текст еще раз обратится к узлам, это будет упоминание об узлах распутанных – и только распутанных. На фоне таких ожиданий появление в заключительной и фокусной строке узла нераспутанного становится хоть и более изощренным, но по сути приблизительно таким же нарушением когезии, какое мы видели в предыдущих примерах.

3.6. Пример 5

Несколько по-иному описанный прием используется для маркировки фокуса в мандельштамовском стихотворении:

1.
Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...
2.
Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью – нет, с муравьиной кислинкой;
От них на губах остается янтарная сухость.
3.
В такие минуты и воздух мне кажется карим,
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой;
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже...
4.
Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.
5.
И только и свету, что в звездной колючей неправде!
А жизнь проплывет театрального капора пеной,
И некому молвить: «Из табора улицы темной...»

Если в начале стихотворения автор говорит *Я буду метаться по табору улицы темной*, то после этого соответствующий речевой акт (или, во всяком случае, память о речевом акте, те или иные его реальные либо потенциальные перлокутивные эффекты), казалось бы, существует как возможный референт, к которому автор, строя дальнейший дискурс, вправе обратиться. Однако последняя и несомненно принадлежащая фокусу либо сама по себе формирующая фокус строка как раз и «денонсирует» этот референт, заставляет усомниться либо в том, действительно ли были сказаны открывающие текст слова, либо в их прагматической уместности, а именно, в наличии способного их правильно воспринять адресата, без которого локуция еще не становится локуцией.

3.7. Пример 6

Аналогична и, так сказать, референциальная композиция в стихотворении португальского поэта Ф. Пессоа, где в предпоследней строке в текст как будто бы вводится референт *бездна*, а затем, в строке последней по сути

отрицается само ее существование (перевод наш – ГЗ; в оригинальном тексте, «Ah, só eu sei…», дело обстоит приблизительно таким же образом):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

3.8. Пример 7

Еще один тонкий пример находим в стихотворении М. И. Цветаевой:

Если душа родилась крылатой –
Что́ ей хоромы – и что́ ей хаты!
Что Чингис-Хан ей и что – Орда!
Два на миру у меня врага,
Два близнеца, неразрывно-слитых:
Голод голодных – и сытость сытых!

В притяжательной конструкции вида *голод бездомных*, *сытость чиновников* имя обладателя в нормальном случае должно облегчать идентификацию обладаемого, однако у М. И. Цветаевой в оборотах *голод голодных* и *сытость сытых* это вопиющим образом не так и на буквальном уровне своего смысла они прочитываются как вовсе не помогающие «опознать» соответствующий референт. В таком случае при наивной, наиболее бесхитростной интерпретации текста и та анафорическая связь, которая предполагается между этими оборотами и ранее появившимся упоминанием о *врагах*, становится весьма проблематичной – что равносильно референциальному отрыву заключительной и несомненно фокусной, главенствующей по содержанию строки от эмпирической четвертой.

Разумеется, стихи эти допускают – и даже требуют – иную, тропеическую интерпретацию, при которой названная связь безусловно восстанавливается, однако, так или иначе, на одном из уровней их осмысления, вдобавок на уровне, обладающем исключительно высокой прагматической доступностью, эта связь оказывается все же серьезно и демонстративно ослаблена.

3.9. Пример 8

Иного типа обрыв референциальных связей встречаем в стихотворении А. С. Пушкина «Для берегов отчизны дальной...». Формально рассуждая, местоимение *он* в итоговой по смыслу заключительной строке должно отправлять нас к тому *поцелую свиданья*, который обещала возлюбленная и который *исчез в урне гробовой*, но в действительности речь идет о совершенно *ином*, скорее метафорическом и нагруженном мортальной символикой поцелуе, так что и тут референциальные связи с предтекстом по сути обрываются.

1.
Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленье страшное разлуки
Мой стон молил не прерывать.
2.
Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».
3.
Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

Замечание. Этот пример, наряду с приведенным выше Примером 2, равно как и множество иных стихотворений, здесь не анализируемых, могут навести на мысль, что смерть стала одной из сквозных тем в мировой лирической поэзии не только ввиду своей экзистенциальной значительности, но отчасти и по причинам более «техническим», потому, что в рамках

этой темы создаются превосходные условия для маркировки фокуса через его референциальный отрыв от эмпирической части. Разумеется, никакого окончательного суждения здесь вынести нельзя, однако подобная гипотеза открывает более широкий и достойный изучения вопрос о влиянии рассматриваемых тут композиционных закономерностей лирического жанра на выбор тем и на способ их разрешения.

3.10. Пример 9

Говоря более обобщенно, смысл только что проиллюстрированного приема заключается в том, что если именная группа, от которой мы могли бы ожидать кореферентности с предшествующей группой (скажем, данная именная группа – местоименная, а предшествующая является хорошим кандидатом на роль антецедента, либо данная именная группа просто идентична предыдущей), на самом деле кореферентности этой лишена, то весьма вероятна ее принадлежность к фокусу, а не к эмпирическому фрагменту стихотворения. Судя по всему, подобный прием используется лирикой достаточно широко.

Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.
2.
Ах, тяжелые соты и нежные сети!
Легче камень поднять, чем имя твое повторить.
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.
3.
Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

Интуитивным фокусом являются тут последние две строки, и в обеих упоминаются *розы*. *Роза* упоминается и в непосредственно предшествующей им третьей от конца и еще эмпирической по содержанию строке, однако весьма сомнительно, чтобы денотативный статус этого существительного был в двух случаях одинаков. У *розы*, упоминаемой в *...роза землею была*, денотативный статус обобщенный, скорее всего генерический или, возможно, универсальный, в фокусных же строках речь идет, судя по всему, о розах

конкретных, о розах принципиально «распознаваемых» (пускай даже представление о них и нагружено здесь важными символическими смыслами).

Кроме того, само уже несовпадение грамматического числа (сначала *роза* выступает в единственном, потом появляются «множественные» *розы*) ясно свидетельствует о – не так важно, более или менее тонком, – референциальном нетождестве между одним и тем же существительным в эмпирической части этого текста и в его фокусе: нетождестве, благодаря которому последний от первой и оказывается референциально отобщен.

3.11. Пример 10

Другой пример такого же явления находим в следующем стихотворении М. И. Цветаевой, где на фокусный статус весьма убедительно могла бы претендовать заключительная строка, а упоминаемые в ней *любви старинные туманы* по своей референции явно не совпадают с тем *туманом*, который упомянут в предпоследней строке:

1.
Ревнивый ветер треплет шаль.
Мне этот час сужден – от в**е**ка.
Я чувствую у рта и в веках
Почти звериную печаль.
2.
Такая слабость вдоль колен!
– Так вот она, стрела Господня!
– Какое зарево! – Сегодня
Я буду бешеной Кармен.
3.
...Так, руки заложив в карманы,
Стою. Меж нами океан.
Над городом – туман, туман.
Любви старинные туманы.

3.12. Пример 11

Обратимся еще к одному стихотворению О. Э. Мандельштама:

1.
Паденье – неизменный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни нам бросает с высоты –
И камень отрицает иго праха?

2.
И деревянной поступью монаха
Мощеный двор когда-то мерил ты,
Булыжники и грубые мечты –
В них жажда смерти и тоска размаха...
3.
Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут!
4.
Немногие для вечности живут,
Но, если ты мгновенным озабочен,
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Здесь в несущем главное обобщение финальном троестишии появляются как будто бы знакомые из предтекста референты: местоимение *ты* и местоимение *твой* соответствуют *ты* из шестого стиха, а *дом* мог бы легко угадываться из упоминания о мощеном дворе, о готическом приюте, потолке и очаге. (Правда, последние четыре выражения относятся почти наверняка к монастырю, но ведь и монастырь в расширительном смысле тоже является домом.)

Существенно, однако, то, что и *мощеный двор*, и *готический приют*, и *потолок*, и *очаг*, и тот, к кому в шестой строке обращается автор (вероятно, к себе самому), – обладают *конкретной* референцией, а представление об адресате и о доме в заключительных строках – *обобщенное*, «генерическое».

Поэтому ни о какой кореферентности не может быть и речи: текст лишь намечает такую возможность, но демонстративно (демонстративно – именно потому, что она так близколежаща) отказывается ее осуществить, тем самым референциально как бы откалывая свое главное «открытие» от эмпирической части.

3.13. Пример 12

Несколько иную форму все тот же композиционный прием референциального отобщения приобретает в стихотворении О. Э. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»:

1.
Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

2.
Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
3.
И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

В начале стихотворения, то есть в том месте, где главное смысловое открытие заведомо или почти заведомо *не совершается*, связь между упомянутыми тут *бессонницей* и *Гомером* никак не предсказуема, зато в дальнейшем, вплоть до финальной строки, автор говорит либо о себе самом, то есть о референте, чье существование в лирическом тексте загодя предсказуемо, либо о таких сущностях, которые уже достаточно легко угадываемы из упоминания о Гомере (*море*, *Эллада*, *паруса*, *корабли*, *цари*, *Елена*, *Троя* и проч.). По-настоящему же неожиданным референтом становится лишь финальное *изголовье*, которое хоть и можно тематически связать с открывающей стихотворение *бессонницей*, но оно отстоит от нее слишком далеко: на целых десять строк и на двадцать пять вторгающихся между ними посторонних референтов, – так что по сути уподобляется просто новому референту, и эта новизна маркирует последнюю строку как дискурсивно привилегированную[6].

Впрочем, наряду с этим достаточно простым способом референциального отобщения здесь используются и еще по крайней мере два куда более изысканных.

Любовь, которая сначала ассоциируется с Гомером и его героями, в конце стихотворения неожиданно оказывается такой всеобъемлющей и вездесущей, что олицетворить ее способно уже само море, *без* всякого Гомера. Если же так, то в последних двух строках референт *Гомер* не просто не упомянут, но отсутствие его напрямую связано с общим замыслом стихотворения и оттого *особенно важно*. Иначе говоря, знаменательным образом не появляется тут такой референт, появление которого в свете строф 1–2, посвященных именно Гомеру и его персонажам, как будто бы должно выглядеть вполне естественно и который референциально скреплял бы заключительные строки с остальным текстом, – что

[6] Сказанное, конечно, не значит, будто *только эта* строка и становится фокусом: похоже на правду, что он тут охватывает всю третью строфу или, по крайней мере, значительную ее часть.

равносильно хоть и малозаметному, но вновь-таки – референциальному отрыву фокуса.

Далее, очевидным образом, тот или иной выступающий в фокусе референт может маркировать фокус не только своей дискурсивной новизной, но и тем, что, хотя и будучи предупомянут, в итоговой части стихотворения он обретает некую иную, новую «ипостась» и этим как бы сам с собой прежним растождествляется.

Посмотрим, какую когнитивную позицию занимает автор в мандельштамовском тексте.

В первой строфе он выступает как читатель, то есть по сути в роли мыслителя, который мышлением *опосредует* всякий чувственный опыт. Во второй строфе автор становится уже отчасти наблюдателем: ср. особенно строку *На головах царей божественная пена*, где соответствующая ситуация представлена так, будто она не «вычитана» из книги, а именно «увидена». В третьей строфе автор сперва становится слушателем, а затем, когда море *подходит к изголовью*, имеет все шансы либо волны, либо по крайней мере их брызги осязать, обонять их запах и даже, возможно, ощутить их на вкус.

Как известно, зрительный модус восприятия предполагает наименьшую вовлеченность субъекта в соответствующую ситуацию (этим, среди прочего, объясняется и столь частое в языках мира расширение значения у глагола ‘видеть’ до ‘понимать’); слуховое восприятие предполагает вовлеченность несколько большую; наконец, тактильное, вкусовое и обонятельное – самую большую, ибо тут требуется непосредственный физический контакт [Shen 2008]. Что касается чисто умозрительного, в данном случае, так сказать, «читательского» представления ситуации, то вовлеченность в нее автора очевидным образом минимальна: сделать соответствующее высказывание теоретически мог бы любой осведомленный субъект сознания, лишенный с ситуацией вообще какого бы то ни было контакта.

Таким образом, к концу стихотворения автор все больше и больше предстает в своей «плотскости», в своей способности *телесно* переживать происходящее.

Можно думать, что столь радикальные изменения наших представлений об авторе в той или иной мере заставляют рассматривать его в заключительных строках как отчасти *новый* референт, новизна которого, разумеется, тоже отщепляет итоговую часть стихотворения от частей эмпирических.

3.14. Пример 13

Вспомним еще раз мандельштамовское стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана...»:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Если все предложения в строфах 1–3 на референтном уровне прочно связываются друг с другом фигурой автора, который в строках 1–10 присутствует сам по себе (*я*, *мне*), а в строках 11–12 становится частью *мы*, то в заключительной, наиболее обобщенной по смыслу и содержащей главное «постижение» строфе авторское *я* неожиданно «прячется», а вместе с этим обрываются и иные референциальные связи с предтекстом. Первые две строки еще связаны с ним по линии *сокровище – наследство* (хотя и тут связь ослабленная, так как *наследство* и *сокровище* отнюдь не кореферентны: первое имеет конкретный денотативный статус, второе экзистенциальный; можно лишь допускать, что *сокровище* относится *среди прочего* и к тому же денотату, который обозначен в строке 9 как *наследство*), зато последние две строки референтных связей с предтекстом скорее всего вообще лишены. Чтобы референциально отождествить *чужую песню* с *блуждающими снами*, требуется колоссальная натяжка, а *скальда*, конечно же, нельзя убедительно идентифицировать ни с авторским *я*, ни тем более с *чужими певцами*, от которых он как раз и *получает* свою песню, – вследствие чего заключительная часть четвертой, фокусной строфы в референциальном плане от остального текста оказывается наглядно отобщенной.

3.15. Пример 14

Вот следующее интересное стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.
2.
Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь – Петра созданье,
Медный всадник и гранит?
3.
Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.
4.
И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

В первых трех, эмпирических строфах появляются и дискурсивно новые, и старые – заведомо знакомые либо угадываемые из сказанного прежде – референты.

Новы *дев полуночных отвага*, *безумных звезд разбег*, *бродяга*, *ночлег*, *виноград*, *сигналы*. Что касается референтов *явь*, *Петр* и *медный всадник*, то все они суть уникальные объекты и потому должны быть признаны заведомо знакомыми. Кроме того, как мы уже говорили, в лирическом стихотворении наперед известным референтом предполагается авторское *я*.

Угадываемы из предтекста *сознанье* в строке 5 (присутствием автора имплицируется и присутствие авторского сознания) и *выстрел пушечный* в третьей строфе (именно с помощью выстрела подавались те сигналы с крепости, о которых сказано двумя строками раньше).

Имеются также референты, чье место в иерархии дискурсивной доступности неоднозначно. Так, кто-то, узнав из строки 7, что речь идет о Петербурге (*Петра твореньи*), может подумать о присутствии там домов, а значит, и *подвалов*, а также *гранита* и *крепости*, но кому-то другому, менее склонному к соответствующим прагматическим калькуляциям, эти референты

могут представиться всецело новыми, «неожиданными» (особенно это касается, наверно, *подвалов*).

Аналогичным образом, если в целом референт *безумных звезд разбег* – определенно новый, то не обязательно такую новизну приписывать фигурирующим тут *звездам*: множество видимых в данное время и в данном месте звезд вполне может (особенно – в поэтическом контексте) восприниматься как заведомо знакомая уникальная сущность.

Как видим, статус некоторых референтов в строфах 1–3 может быть неодинаковым в зависимости от наших дополнительных допущений – таких, как допущение, будто множество видимых автору звезд – это заведомо знакомая нам уникальная сущность, допущение, что мысль о *граните*, *крепости* и *подвалах* более или менее легко «выводима» из представления о Петербурге, связана с ним достаточно прочной ассоциативной связью, либо, наоборот, допущение, что звезды подобной сущностью не являются, что, думая о Петербурге, мы еще не склонны без специальных подсказок воображать себе *гранит*, *крепость* и *подвалы*.

Принципиально, однако, что обсуждаемая неоднозначность в статусе референтов создается такими нашими исходными посылками, которые данному тексту в конечном счете посторонни, внеположны, последним отнюдь не определяются – и потому, как только эти посылки окажутся проясненными, твердо зафиксированными, полностью проясняется и названный статус.

Разумеется, подобная ситуация совершенно нормальна и заурядна, ничем не примечательна. В общем случае всякое высказывание на естественном языке само по себе обладает колоссальной неопределенностью, которая разрешается (и то, конечно, не полностью) благодаря контексту, а частью контекста являются и наши общие представления о мире; см. особенно [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002; Givón 2005].

С аномалией или по крайней мере с маркированным способом строить текст мы бы столкнулись в том случае, если бы *он сам* вынуждал нас приписать тем или иным референтам два разных статуса в плане когнитивной доступности, если бы обсуждаемая неоднозначность коренилась в самой его структуре и, таким образом, независимо от выбранного контекста интерпретации лишала нас надежды на свое устранение.

Ничего подобного, повторим, в строфах 1–3 у О. Э. Мандельштама не встречается. Между тем в заключительной, фокусной строфе таких идущих от структуры самого текста двусмысленностей на малом пространстве сразу две.

С одной стороны, *бред воспаленной головы* трудно не признать новым в этом тексте: он и не обладает заведомой «знакомостью», и не предупомянут, и не угадывается ни из какого фрагмента в строфах 1–3; даже замутненность сознания, о которой говорится в строках 5–6 и которая относительно близка к бреду, все-таки слишком сильно проигрывает ему по,

так сказать, интенсивности, чтобы стать его полноценным дискурсивным «предвосхищением».

С другой же стороны, именно с *бредом воспаленной головы* в заключительной строфе нечто сопоставляется, именно этот бред выбран «опорной точкой» для сравнения, тем его элементом, который в принципе тяготеет к максимальной когнитивной доступности, знакомости. Поскольку же наперед знакомым *бред воспаленной головы* очевидным образом не является, то от него разумно ожидать дискурсивной активированности, а не, наоборот, новизны. Ср. хотя бы такой посторонний текст, где это правило нарушено и в результате возникает откровенная прагматическая аномалия:

(15) ??Ваш сын прекрасно играет на пианино, лучше, чем один мой знакомый, которого вы, впрочем, не знаете.

Безусловно, и в силу вообще присущей поэзии большей свободы при обращении с языком, и потому, что тема бреда, безумия хоть и не является заведомым атрибутом всякого лирического стихотворения, но все же для лирики достаточно типична и в этом смысле можно было бы здесь говорить о некотором намеке на «заведомую знакомость», и потому, что, пускай и слабое, глуховатое предвосхищение *бреда* появилось в строфе 2 (*Кто, скажите, мне сознанье Виноградом замутит...*), – по всем этим причинам в последней строфе мандельштамовского стихотворения нет такой вопиющей аномалии, как в тексте (15), однако необычный, двусмысленный статус у референта *бред воспаленной головы* кажется здесь очевидным.

Также двойствен и статус *звезд* в предпоследней строке. Поскольку *звезды* появились уже раньше, во второй строке стихотворения, постольку их здесь допустимо считать предупомянутым референтом, однако предупомянутость эта весьма нетривиального рода.

В прототипическом случае референт «предупоминается» ради того, чтобы позднее оказаться *хорошо доступным*. Для этого необходимо, чтобы, во-первых, физическое расстояние между двумя упоминаниями было достаточно близким, во-вторых, чтобы между двумя упоминаниями не вторгалось слишком значительное число иных референтов: чем их больше, тем труднее удерживать их в светлом поле сознания и тем легче интересующий нас референт «упустить», что равносильно его деактивации. Кроме того, для предупомянутого референта наиболее типично быть *темой* соответствующего предложения, ибо об известном, как правило, сообщает тема, рема же о новом.

Оказывается, что ни по одному из этих признаков *звезды* в строке 15 прототипичностью не обладают: от своего «первоявления» в тексте, во второй строке, они отделены двенадцатью строками (тремя четвертями текста!) и целыми пятнадцатью посторонними референтами: количество колоссальное, ибо в среднем, по нашим подсчетам, в поэтических текстах интересующей нас поры между соседними упоминаниями одного референта

вторгаются лишь две иных «чужеродных» сущности[7], а в придачу *звезды* здесь принадлежат не теме, но реме.

Как видим, стихотворение «Дев полуночных отвага...» устроено так, что сразу в нескольких планах и сразу двум референтам в заключительной строфе приписана как будто высокая дискурсивная доступность, способность относить нас к уже известной сущности и этим внутренне связывать, спаивать текст – и эта их доступность сразу же «денонсируется», причем, повторим, подобная двойственность не обусловлена прихотями нашего восприятия, особенностями наших исходных «затекстовых» установок, но предопределяется именно самим текстом.

Если так, то мы оказываемся перед следующей дилеммой: что же в каждом случае важнее – то, что референт в некотором плане доступен хорошо, или, напротив, то, что в некотором ином отношении доступность его слабая?

Думаем, что верно второе и что, говоря в терминах гештальтпсихологии, относительно высокая доступность обсуждаемых референтов является здесь менее заметным «фоном», а происходящее тут понижение доступности – более броской, более заметной «фигурой».

Как показал в целом ряде работ Дж. Дю Буа (см., например, [Du Bois 2003]), наблюдается очень сильная тенденция к тому, чтобы одно простое предложение не вводило в текст более одного нового референта. Поэтому, допустим, фраза *Он ей дал какую-то книгу*, где два участника ситуации названы личным местоимением, предполагающим их известность, и только один – имплицирующей его дискурсивную новизну неопределенной именной группой, – эта фраза прагматически удачнее, интуитивно естественнее, и чем фраза *Он одной знакомой дал какую-то книгу*, где новых референтов уже два, и тем более – чем предложение сразу с тремя новыми референтами: *?Кто-то одной своей знакомой дал какую-то книгу*[8].

Что же касается известных референтов, то их в предложении совершенно естественным образом может быть несколько, вплоть до того, что известными иногда оказываются сразу они все, ср. хотя бы *В тот день он дал ей свою знаменитую книгу, которую вы недавно прочли* или *Маша не любит ни меня, ни вас*.

Отсюда видно, что известность референтов в дискурсе является их немаркированным, «нормальным» статусом, а новизна – маркированна и к ней мы намного восприимчивее.

---

[7] Были обследованы 12 стихотворений, по 3 стихотворения О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой и А. А. Ахматовой.

[8] Мы не утверждаем, будто подобная конструкция вообще никогда не может быть употреблена: просто появление ее в нашей речи маловероятно и требует особого контекста.

Применительно к стихотворению «Дев полуночных отвага...» это значит, что в последней строфе для двух референтов, обладающих в плане своей дискурсивной «укорененности» двойственным статусом (*бред воспаленной головы*, который, будучи «опорной точкой» в сравнении, вообще-то должен быть хорошо известен, но здесь таковым не является; *звезды*, которые предупомянуты, но во многих отношениях представляются как новый референт), должен оказаться более ощутимым элемент их дискурсивной *новизны*, а следовательно, более ощутимой – создаваемая ими тенденция к референциальному *отрыву* заключительной строфы от предшествующих строф: отрыву, который, судя по всему, выступает тут как показатель (или, говоря более точно, один из показателей; ср. ниже пп. 5.11.13; 6.2.3.3.1.4) ее дискурсивной первоплановости.

3.16. Пример 15

Нечто подобное происходит и в мандельштамовском стихотворении «Tristia»:

1.
Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских.
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.
2.
Кто может знать при слове – расставанье,
Какая нам разлука предстоит?
Что нам сулит петушье восклицанье,
Когда огонь в акрополе горит?
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сенях лениво вол жует,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьет?
3.
И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа!
Куда как беден радости язык!
Все было встарь. Все повторится снова.
И сладок нам лишь узнаванья миг.

4.
Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск – что для мужчины медь,
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть.

Если в начале и в середине стихотворения автор выступает в своей «исконной» ипостаси, как *я* (*Я изучил науку расставанья...*; *И я люблю обыкновенье пряжи...*), то в последнем четверостишии он как бы растворяется в некоем *мы*, выступая уже не от собственного лица, а от лица мужчин вообще. Поэтому самое важное, итоговое четверостишие в определенном смысле «упраздняет» как раз тот референт, от которого в наибольшей степени можно было бы ожидать сквозного присутствия в тексте.

3.17. Пример 16

Отчасти схожее устройство обнаруживает и мандельштамовский «Бах»:

1.
Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом, Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов.
2.
Разноголосица какая
В трактирах буйных и в церквах,
А ты ликуешь, как Исайя,
О, рассудительнейший Бах!
3.
Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?
4.
Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик –
Лишь воркотня твоя, не боле,
О, несговорчивый старик!

5.
И лютеранский проповедник
На черной кафедре своей
С твоими, гневный собеседник,
Мешает звук своих речей!

Подумаем, каков статус референта *твои [речи]* в предпоследней строке. С одной стороны, он предупомянут: ср. денотативно тождественный оборот *воркотня твоя* четырьмя строками выше (денотативное тождество не исключает, конечно, различий в оценке, которая в первом случае нейтральна, а во втором резко пейоративна). С другой стороны, хотя и не единственно возможно, но очень естественно такое прочтение последней строфы, при котором на слово *твоими* падает сильное, эмфатическое ударение: то, что речи лютеранского проповедника смешиваются с речами Баха, с определенной точки зрения возмутительно, а стало быть, упоминание его речей в данном контексте автора *удивляет*. Поэтому именная группа *твоми [речами]* с высокой вероятностью становится тут частью ремы, а не темы и в этом ощутимо разнится от *прототипического* предупомянутого референта: ведь, повторим, прагматическое назначение таких референтов в том, чтобы *связывать* текст, а хорошо выполнять эту функцию они могут, лишь занимая в коммуникативной структуре тематическое место[9].

[9] Вообще, как показал К. Лямбрехт [Lambrecht 1988], референциальная определенность именной группы в тексте связана не только с существованием соответствующего денотата в том или ином релевантном мире и не только с его единственностью (и, как следствие, нашей по крайней мере теоретической способностью его «опознать»), но и с еще одним, куда менее заметным обстоятельством: с нашей *готовностью* считать именную группу определенной. В подавляющем большинстве случаев если выполняются названные выше условия (существование и единственность), то и эта наша готовность разумеется как бы сама собой. Однако там, где уже определенный референт появляется в совершенно неожиданном, «ошеломляющем» контексте, где ему предицируется нечто, с точки зрения автора, необычайное, он сразу же теряет многие атрибуты своей определенности и по ряду свойств уподобляется неопределенным референтам; например, соответствующая именная группа нередко может нести эмфатическое ударение; выступая в роли подлежащего в языках со стандартным словопорядком SVO, занимать неканоническую финальную позицию, как, допустим, в *[Случилось невероятное.] Подал в отставку Иванов*, и т. д.

Учитывая несомненно близкую связь между оппозицией «определенность VS неопределенность референта» и оппозицией «предупомянутость / угадываемость / заведомая знакомость референта VS его дискурсивная новизна» (так, определенным референт может быть лишь тогда, когда он предупомянут, либо имплицирован предтекстом, либо заведомо знаком, а неопределенные референты хоть и могут в принципе упоминаться многократно, но в подавляющем большинстве случаев либо выступают в тексте только один раз, либо после первого их упоминания впредь приобретают статус определенных, то есть в качестве неопределенных вновь-таки «одноразовы» и дискурсивно «новы»), – ввиду этой связи рассуждения К. Лямбрехта далеко не безразличны для нашего анализа и способны служить его дополнительным косвенным подтверждением.

Таким образом, и здесь в заключительной и несомненно фокусной, первоплановой по смыслу части стихотворения один из актантов формально предупомянут, но вместе с тем и лишен некоторых важных прототипических особенностей предупомянутого референта. Иными словами, референтная связь с предтекстом и обозначается как принципиальная возможность, и сразу же частично разрушается, вследствие чего фокус отобщается от эмпирических фрагментов.

3.18. Пример 17

Похожий эффект возникает и в стихотворении О. Э. Мандельштама «Notre Dame». Здесь в последней и фокусной строке местоимение *я* не только выполняет наиболее свойственную личным местоимениям роль и устанавливает референтную связь с предтекстом (см. его двукратное упоминание в непосредственно предшествующих строках), но приписываемый ему предикат *прекрасное создам* во вполне ясном смысле резко, по-особому неожидан, оттого в какой-то мере неожиданно и само появление тут референта *я*, и этим названная связь отчасти ослабляется.

1.
Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.
2.
Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.
3.
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.
4.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

3.19. Пример 18

Еще раз вспомним мандельштамовского «Ламарка»:

1.
Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх…
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.
2.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.
3.
К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.
5.
Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.
7.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.
8.
И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех…

Референт *мы* (‘люди’) вводится в текст в пятой строфе (*Мы прошли разряды насекомых...*), притом сразу же с помощью местоимения, а затем появляется двукратно (и тоже в прономинальной форме – *нас*, *мы*) в строфе предпоследней, однако заключительные строки текста, вопреки нашим ожиданиям, дают ему предельно развернутую номинацию (*те, у кого зеленая могила, красное дыханье, гибкий смех*), которая уже своей подробностью способна указывать на его слабую доступность, на то, что он здесь парадоксальным образом оказывается уже как будто «забыт».

Правда, иногда подробная номинация дается референту не ввиду его слабой доступности, но потому, что в данном контексте важна сама природа референта, а краткая, в частности местоименная номинация семантически слишком бедна, чтобы ее наглядно выявить. Например, использование во фразе *Иван отомстил своему обидчику* полной номинации для второго актанта оправданно даже там, где обидчик хорошо известен и мог бы в принципе называться местоимением, ибо здесь дополнительно раскрываются причины, побудившие Ивана к мести, и этим тексту обеспечивается бóльшая связность; см. подробнее, например, [Bolinger 1979].

Подобный мотив вполне может стоять и за заключительной «длинной» номинацией в «Ламарке», однако даже и в этом случае все равно остается верным, что если раньше соответствующие номинации многократно сигнализировали о хорошей доступности референта, то здесь такого сигнала нет, а это тоже в том или ином смысле референциально отрывает последние строки от предшествующего текста.

Есть и другое не менее существенное обстоятельство. Хотя обычно в именной группе вида *тот, кто P* признак *P* должен быть прагматически хорошо доступен (например, назвать кого-то *тот, кто ушел* естественнее тогда, когда адресату наперед известно или по крайней мере предполагается известным, что кто-то ушел; назвать кого-то *те, у кого длинные волосы* естественнее, если само присутствие в релевантной области мира людей с длинными волосами предполагается наперед) – в мандельштамовском тексте ни на *зеленую могилу*, ни на *красное дыханье*, ни на *гибкий смех* нигде выше даже намека не встречается. Таким образом, если в обычном случае, называя кого-то *тот, кто P*, мы используем представление о *P* как своеобразную референциальную «опору»[10], то здесь эта опора призрачная, а признаки *P* все дискурсивно *новые*. Иными словами, рассматриваемая

[10] Близкая аналогия здесь – посессивные конструкции, где обладатель обычно прагматически хорошо доступен и становится референциальной «точкой отсчета», помогающей яснее мыслить обладаемое, которое в немаркированном случае прагматически доступно хуже; см. особенно [Ariel 2004]. Чуть ниже у нас будет повод вернуться к этой теме.

номинация служит не тому, чтобы назвать референт наиболее удобным, позволяющим легко его опознать способом, но, наоборот, тому, чтобы представить его как бы впервые появляющимся в стихотворении. Какими бы ни были собственно художественные, эстетические мотивы такого «остранения», понятно, что оно неожиданным, совершенно астереотипным образом разрывает связность текста и тоже по-своему отъединяет главный итог от эмпирической части.

3.20. Пример 19

Аналогичным образом устроен финал и в другом стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
2.
Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.
3.
Кто держит зеркальце, кто баночку духов,
Душа ведь – женщина, ей нравятся безделки! –
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.
4.
И в нежной сутолке, не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Интуитивно фокусом становится здесь то ли вся четвертая строфа, то ли ее заключительное двустишие. При этом развиваемая с первых же строк тема смерти создает такой контекст, в котором о даваемой Харону медной монетке и о переправе очень легко догадаться, а значит, говорить в финальной строке об этой монете, абстрактно рассуждая, следовало бы наиболее экономным из приемлемых способов, то есть – употребить само по себе существительное *лепешка*. Если же в действительности использована относительно развернутая именная группа, слово *лепешка* вместе с определением *медная*, то в этом разумно усмотреть уже

известного нам рода «остранение» референта и отрыв последней строки от предтекста[11].

3.21. Пример 20

По существу тот же композиционный прием встречаем в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Я люблю безнадежный покой,
В октябре – хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету…
2.
Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

Референты, которые уже названы в тексте достаточно прямо и бесхитростно (*безнадежный покой*, *хризантемы в цвету* и т. д.), в последних двух строках именуются особым и когнитивно весьма «расточительным» способом: чтобы опознать их по описаниям *То, что Анненский жадно любил* и *То, чего не терпел Гумилев*, необходимо привлечь куда более широкий контекст, наши знания о творчестве и вкусах этих поэтов. В результате, вновь-таки, хорошо известные референты предстают как не вполне знакомые, еще только требующие весьма трудоемкой идентификации.

3.22. Пример 21

Подать более или менее предсказуемый референт как относительно неожиданный можно, не только выбрав для него нарочито громоздкую номинацию, но и другими способами.

В частности, как мы уже упоминали в предпоследнем примечании, прототипическая посессивная конструкция имеет ту особенность, что обладатель

[11] Можно как будто возразить, что о монете говорится тут не прямо, а иносказательно, иносказание же вполне законным образом имеет право на бóльшую пространственную развернутость. Однако, так или иначе, остается верным, что в заключительной строке упоминается хорошо предсказуемый референт и что номинация его явно длиннее, чем это следовало бы из общих закономерностей текстопостроения.

когнитивно более доступен, чем обладаемое, и потому выполняет роль своеобразной референциальной опоры, помогающей нам это обладаемое мыслить; см., например, [Ariel 2004]. Поэтому если тот или иной уже активированный в дискурсе референт выступает в роли обладаемого, это должно в некотором смысле понижать его когнитивную «явленность», а значит, подобный прием может использоваться лирикой для маркировки фокуса.

Посмотрим на стихотворение А. С. Пушкина:

1.
Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?
2.
Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..
3.
Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Большинство референтов этого текста очень хорошо предсказуемы наперед. Если у текста есть автор, то заведомо существует и референт *его жизнь*, и референт *дар жизни* (ибо жизнь вполне традиционно может трактоваться как *дар*), и референт *судьба* (она есть у всякого человека), и референт *казнь* (≈ ‘страдания, смерть’; и то, и другое, согласно общепризнанным представлениям, неотъемлемо от жизни), и референт *ничтожество* (небытие, которое жизни предшествует), и референт *душа*, и референт *ум*, и, с высокой вероятностью, референты *страсть* и *сомнение* (очевидные атрибуты, соответственно, *души* и *ума*), и референт *сердце*, и референт *шум* – без которого трудно вообразить какую-либо жизнь.

Однако последний референт вводится иначе, нежели прочие: все они появляются в тексте самостоятельно, а *шум* – в составе посессивной конструкции *жизни шум*, где он воспринимается так, будто бы требует дополнительного референциального укоренения в тексте, будто бы предсказуемость его ниже, чем у других перечисленных референтов, – что не может в той или иной степени референциально не отобщать заключительные строки от остальных[12]. Разумеется, именно эти строки, где череда предшествовавших

[12] Разумеется, есть соблазн объяснить использование посессивной конструкции *жизни шум* вместо простого *шум* тем, что тут важно отличить шум жизни от какого-то

вопросов сменяется наконец утверждением и оттого авторская мысль приходит к значительно большей определенности, как раз и являются тут фокусом.

3.23. Пример 22

Слегка иной поворот этой же темы находим в стихотворении Р. М. Рильке «Уж рдеет барбарис, и ароматом...» в переводе Т. И. Сильман (ниже анализируется не оригинал, но именно перевод – как факт русской словесности):

1.
Уж рдеет барбарис, и ароматом
Увядших астр так тяжко дышит сад.
Тот, кто на склоне лета не богат,
Тому уж никогда не быть богатым.
2.
И кто под тяжестью прикрытых век
Не ощутит игры вечерних бликов,
И ропота ночных глубинных рек,
И в нем самом рождающихся ликов, –
Тот конченный, тот старый человек.
3.
И день его – зиянье пустоты,
И ложью все к нему обращено.
И Ты, Господь. И будто камень Ты,
Его влекущий медленно на дно.

Финальное предложение, являющееся тут несомненно главным итогом, фокусом, представляет собой сравнительную конструкцию, а сравнивать что-либо в общем случае мы склонны с тем, что заранее достаточно известно, прагматически хорошо доступно; см., например, [Shen 2008]. Именно поэтому на роль второго компонента в сравнении выбираются обычно наиболее прототипические, центральные члены данной категории [Israel, Harding, Tobin 2004].

У Р. М. Рильке этот второй компонент – *камень, его влекущий медленно на дно* – синтаксически столь развернут, столь усложнен, что трудно думать, будто бы соответствующее представление присутствовало в авторском и читательском сознании загодя, безотносительно к данному тексту. Особенно важно здесь наречие *медленно*. Даже если у нас есть стереотип

иного шума. Дело, однако, в том и заключается, что всякий шум, с каким сталкивается человек, и есть шум жизни, что этого иного шума просто не существует, и такая мотивировка едва ли состоятельна.

‘бывает так, что камень влечет человека на дно’, то уж во всяком случае нет стереотипа ‘бывает так, что камень *медленно* влечет человека на дно’. Поэтому логичнее думать, что представление о такой ситуации оформилось тут, так сказать, окказионально, в связи с данным текстом, а следовательно, лишено той заведомой прагматической доступности, которой обладают, допустим, *корова* или *свинья* как потенциальный второй член в расхожих сравнениях типа *Она ходит, как корова*; *Он все пачкает, как свинья*.

В таком случае обеспечить хорошую доступность референту *камень, его влекущий медленно на дно* мог бы и сам текст стихотворения – через его предупоминание либо некоторую подсказку, позволяющую этот референт предугадать, однако и этого тоже не происходит. Разумеется, на фоне тех ожиданий, которые мы в норме связываем с использованием сравнительной конструкции, подобная лакуна должна восприниматься не как случайность, но как нарочитое ослабление референциальных связей между фокусом и предшествующим текстом.

3.24. Пример 23

Тонким, как бы дразнящим наши ожидания образом ослабляются референциальные связи «итога» с эмпирической частью в стихотворении М. И. Цветаевой «В Париже»:

1.
Дома до звезд, а небо ниже,
Земля в чаду ему близка.
В большом и радостном Париже
Все та же тайная тоска.
2.
Шумны вечерние бульвары,
Последний луч зари угас,
Везде, везде всё пары, пары,
Дрожанье губ и дерзость глаз.
3.
Я здесь одна. К стволу каштана
Прильнуть так сладко голове!
И в сердце плачет стих Ростана
Как там, в покинутой Москве.
4.
Париж в ночи мне чужд и жалок,
Дороже сердцу прежний бред!
Иду домой, там грусть фиалок
И чей-то ласковый портрет.

5.
Там чей-то взор печально-братский.
Там нежный профиль на стене.
Rostand и мученик Рейхштадтский
И Сара – все придут во сне!
6.
В большом и радостном Париже
Мне снятся травы, облака,
И дальше смех, и тени ближе,
И боль как прежде глубока.

Последняя, итоговая строфа во многом – и тематически, и лексически, и синтаксически, и даже в рифмах – параллельна первой, но тем знаменательнее их различия.

Во-первых, огромный объем совпадений, вплоть до буквальных, между этими строфами как будто дает причины полагать, что *боль* из последней относит к тому же денотату, к какому относила в первой *тоска* (*тоска* ≈ *душевная боль*), то есть что референт *боль* тут преждеупомянутый.

И тем не менее уверенности в этом быть не может: с одной стороны, потому, что слишком велико дискурсивное «расстояние» между *тоской* и *болью* (19 строк, примерно 30 отделяющих их друг от друга иных референтов), а чем оно больше, тем вероятнее, что к моменту, когда референт упоминается повторно, о прежнем упоминании адресат уже забыл, особенно если в промежутке появилось много иных референтов; с другой стороны – потому, что семантически *боль* и *тоска* все-таки далеко не синонимы (*боль*, если уж на то пошло, скорее гипероним для *тоски*), так что отождествление их денотации остается вопросом достаточно субъективного выбора.

Таким образом, в силу многоаспектного параллелизма двух строф референциальная связь по линии *тоска – боль* тут как будто должна присутствовать, но вместе с тем и дистанция между ними, и выбор соответствующего существительного во второй из них таковы, что связь эту все-таки можно поставить под сомнение.

Другое важное референциальное различие между начальной и заключительной строфами касается роли обстоятельственного оборота *в большом и радостном Париже*. Безусловно, *Париж* в последней строфе анафоричен по отношению к *Парижу* из первой, то есть предупомянут. Дело, однако, в том, что в первой конструкция *В большом и радостном Париже Все та же тайная тоска* – бытийная и в ней обстоятельство места совершенно необходимо, а в заключительной строфе последняя строка *И боль как прежде глубока* подобного обстоятельства в принципе не требует. Мы имеем право и связать ее с открывающим строфу обстоятельством *В большом и радостном Париже*, и можем с ним не связывать – считая, что оно

относится только к строкам *Мне снятся травы, облака, И дальше смех, и тени ближе* либо даже к одной лишь первой из них.

Поэтому текст одновременно и создает предпосылки к референциальным связям по линии *Парижа*, и строится так, чтобы в их прочности был повод усомниться, что равнозначно если не обязательному референциальному отрыву, то по крайней мере красноречивой возможности отобщить последнюю строку от предтекста. Между тем последняя строка и является в этих стихах главным итогом, главным, пускай отчасти и предвосхищенным, но все равно неожиданным «прозрением».

3.25. Пример 24

Та же свойственная фокусу тенденция к подчеркнутой референциальной отособленности обнаруживает себя в стихотворении А. А. Блока:

1.
Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
2.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

В двух заключительных и вместе с тем фокусных строках новым является только референт *рябь канала*, а все остальные (*ночь*, *аптека*, *улица*, *фонарь*) – совсем недавно были предупомянуты. И несмотря на это, появляются они в такой номинативной конструкции, которая предназначена почти исключительно для введения в текст именно *новых*, а не старых референтов.

3.26. Пример 25

В «Заметках о лирике» Т. И. Сильман не раз отмечала, что из двух основных композиционных слагаемых лирического стихотворения, которыми являются открытие новой истины и подготовивший его опыт, одно может остаться неявным, лишь угадываемым. Отсутствие эксплицитного открытия характерно для описательно-пейзажной лирики, где читатель часто как бы приглашается сам сделать соответствующие выводы, «опознать» в себе

соответствующие чувства и внутренние установки, отсутствие же эмпирической части – для лирики философской: здесь все подготовившие открытие соответствующей истины конкретные факты «выносятся за скобки», берутся в самом общем виде, так как подробности несущественны.

К последнему типу, к формально «безэмпирическим» принадлежит стихотворение Ф. И. Тютчева «Природа – Сфинкс. И тем она верней...», которое мы хотели бы тут проанализировать, ибо оно неожиданным, не заметным поверхностному взгляду образом подтверждает, насколько в принципе велика у лирики «готовность» к маркированию фокуса через референциальные связи.

Природа – Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Не содержа в явном виде эмпирической части, не уточняя, какие же наблюдения и переживания привели автора к сделанному тут выводу, эти стихи, однако, производят такое впечатление, будто здесь все-таки *должен* быть некоторый «предтекст»; ср. [Сильман 1977: 21–22].

В частности, полемически звучащее *[Н]икакой от века Загадки нет и не было у ней* прозрачно намекает на то, что кто-то *уже говорил* или по крайней мере мог, с точки зрения автора, говорить о загадке природы, а следовательно, сама природа уже раньше упоминалась либо «как бы упоминалась». Поскольку же загадка существует либо могла бы существовать лишь *для людей*, постольку из сказанного следует, что где-то прежде в актуальном для автора «затексте» должен был бы упоминаться также и *человек* (разумеется, человек «вообще», взятый в универсальном либо генерическом модусе денотации).

Таким образом, выступающие в тексте *природа* и *человек* мыслятся тут скорее не как дискурсивно новые, но известные референты.

Будь соответствующий предтекст, где эти референты впервые упомянуты, не фиктивным, а физически явленным, весьма вероятно, что в тексте стихотворения их бы можно было назвать местоимениями[13]. С другой стороны, раз на уровне материальной формы эмпирическая часть в стихотворении отсутствует и лишь в общих чертах угадывается из реально

[13] Разве что этому помешал бы референциальный конфликт: было бы неясно, относится ли местоимение *она* к *природе* или его антецедентом является иное упоминавшееся ранее существительное женского рода, – скажем, *загадка*; относится ли местоимение *он* именно к *человеку*, а не к иному денотату, названному существительным мужского рода. Разумеется, подобный конфликт хотя и вообразим, но далеко не обязательно должен реально возникать.

состоявшегося текста, то в действительности использование местоимения тут наотрез исключено (при условии, конечно, что мы не хотим лишить сказанное хотя бы минимальной удобопонятности).

Если же здесь отсутствует возможность выбора между местоимением и существительным, то их противопоставление как средств указать на бóльшую или меньшую когнитивную доступность референта нейтрализовано: даже когда референт предполагается ранее упоминавшимся и хорошо доступным, назвать его местоимением все равно уже нельзя.

Кроме того, оппозиция «местоимение как сигнал об известности и высокой активированности референта VS существительное как сигнал об относительно низкой активированности и, возможно, даже дискурсивной новизне референта» упразднена здесь еще и по другой причине.

Как мы уже имели случай упоминать, бывают контексты, где референт обладает хорошей доступностью, но обозначение его с помощью существительного, а не местоимения оправдано тем, что для нас прагматически важна сама природа, *сущность* этого референта: ведь понятно, что активировать соответствующий концепт во всей сложности его внутреннего устройства может существительное, но не местоимение с его предельно бедным собственным смыслом; см. об этом, например, [Bolinger 1979].

Ср. хотя бы такой текст:

(16) Я расскажу вам о диабете. ⁻Он / ⁺Диабет очень опасен, так как незаметно разрушает наши важнейшие органы.

Здесь, несмотря на максимальную близость между антецедентом *диабет* в первом предложении и его анафорическим соответствием во втором, использовать для анафоры лучше существительное, так как речь тут идет о самом *существе* данной болезни.

По той же причине есть разница в значении текстов (17а) и (17б), хотя все формальное отличие между ними сводится к тому, что анафорическую роль в первом случае выполняет местоимение *их*, а во втором полное имя *еретиков*:

(17) а. Эти люди ходили по городу и проповедовали ересь. Их жестоко преследовали.

б. Эти люди ходили по городу и проповедовали ересь. Еретиков жестоко преследовали.

В варианте (б) подчеркнуто, что преследовали людей именно за ересь, а не за что-либо иное. Разумеется, похожим образом мы склонны понять и вариант (а), но все-таки допустить, что причиной преследования была не проповедь ереси, а иные обстоятельства, здесь намного легче. Вообразим себе, что по данному городу запрещено ходить, а можно, скажем, только ездить или ползать и что именно за хождение данных людей хотели покарать. Могло быть и так, что в городе вообще запретили что-либо проповедовать и преследования были связаны с самим этим фактом, а не с еретическим или,

наоборот, ортодоксальным содержанием проповедей. Сообщить о подобной ситуации с помощью текста (а) вполне допустимо, зато текст (б) в таком случае становится почти аномальным – как раз потому, что «сущностную» связь между природой референта и действием здесь не удается обнаружить.

Между тем в стихотворении «Природа – Сфинкс. И тем она верней...» речь идет как раз о важнейших, экзистенциально значимых взаимоотношениях между природой и человеком, вытекающих, так сказать, из самой их сути, поэтому достаточно серьезные причины назвать природу и человека не местоимением, а полным существительным имелись бы здесь *даже и в том случае*, если бы тютчевским строкам реально предпосылалась упоминающая природу и человека и обеспечивающая хорошую дискурсивную доступность этих референтов эмпирическая часть.

Таким образом, в стихотворении Ф. И. Тютчева, с одной стороны, нет эксплицитной эмпирической части, и в этом смысле его структура по сравнению с жанровым прототипом сильно упрощена, с другой же стороны, контраст между номинацией, указывающей на высокую дискурсивную доступность соответствующего референта, и номинацией, которая сигнализирует о его сравнительно малой доступности, – этот контраст здесь в значительной степени нейтрализован, притом нейтрализован не только отсутствием эмпирической части (что было бы совершенно тривиально: когда предложение открывает собой текст, оно заведомо не может содержать местоимений, разве что оно сопровождается подходящим указательным жестом или рассчитано на сильный стилистический эффект, как пушкинское *На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел*), но еще и такими особенностями текста, которые отнюдь не тривиальны, ибо приводили бы к этой нейтрализации даже при наличии предшествующих эмпирических фрагментов.

Вероятно, такая нейтрализация в конечном «эстетическом» счете как раз и вызвана тем, что формально различать высоко- и низкодоступные референты лирическому тексту нужно в первую очередь именно ради того, чтобы отграничить фокус от эмпирических фрагментов, и там, где эмпирических фрагментов нет, где вопрос об этом отграничении упраздняется, относительно легко может упраздняться в описанном выше смысле и оппозиция между местоимением и полным существительным.

Если так, то перед нами еще одно, на этот раз «отрицательное», парадоксальное свидетельство тому, сколь значительную роль референтная структура лирического текста играет в его формальном расчленении на более важный, связанный с открытием и обобщением, и менее важный, эмпирический планы.

3.27. Пример 26

Во многом похожий разбор можно предложить для следующего стихотворения Р. М. Рильке в переводе Т. И. Сильман:

Всевластна смерть. Она на страже
И в счастья час.
В миг высшей жизни
Она в нас страждет,
Ждет нас и жаждет.
И плачет в нас.

Как и в случае с тютчевским «Природа – Сфинкс. И тем она верней...», весь материально явленный текст представляет здесь широкое философское обобщение, итог некоторого душевного опыта, сам же опыт пребывает «за кадром»; ср. [Сильман 1977: 22].

Вместе с тем нельзя сказать, будто бы характер этого опыта оставался полностью неопределенным или определенным только в той мере, в какой каждый человек «вынашивает» в себе и переживает будущую смерть.

Сверх этого, в синтаксической структуре стихотворения есть такая особенность, благодаря которой обсуждаемый опыт еще дополнительно и существенно конкретизируется.

В строках *В миг высшей жизни Она в нас страждет* референт *она* (смерть) настолько неожиданен в соседстве с предшествующим *мигом высшей жизни*, что слово это должно прочитываться контрастно: ‘она, *а не* кто-то другой, *не* какая-то *желанная для нас* часть нашего существа’. Вследствие этого слово *она* здесь весьма естественно прочитывать как рему, а значит, глаголы *страждет*, *ждет* и *жаждет* с высокой вероятностью должны, наоборот, стать тематическими.

С другой стороны, в «материально выраженном» тексте стихотворения ничто появление этих глаголов не предвосхищает (в частности, едва ли они хоть сколько-нибудь убедительно «угадываемы» из *всевластия* смерти или того, что она стоит *на страже*) и поэтому они должны восприниматься так, будто соответствующие состояния уже присутствовали в «предтекстовом» опыте. В таком случае у этих состояний должен иметься и *субъект*. Однако коль скоро субъект *она* появляется в четвертой строке стихотворения как в чем-то неожиданный, удивляющий, то, значит, в предшествующем «виртуальном опыте» этот субъект не мог быть *смертью*, но должен был остаться неопределенным, остаться просто *кем-то* или *чем-то* – кем-то или чем-то, чья природа только в конце стихотворения и проясняется.

В результате опыт, которому вообще-то надлежит быть максимально конкретным, конкретность свою теряет, а референциальная связь между

хоть и несостоявшимся, но вообразимым описанием этого опыта и номинациями *смерть* и *она* из реально не осуществленной, но возможной в принципе превращается в *невозможную*. По сути дела, перед нами тоже особого рода разрыв референциальной преемственности, и хотя происходит он на определенном неэксплицитном уровне дискурсивной структуры, аналогия с прежде рассмотренными примерами заставляет думать, что как раз этим разрывом физически явленный текст стихотворения маркирован как один «длинный», целостный фокус.

3.28. Примеры 27–35

Напоследок осмелимся высказать предположение, что описанный выше разрыв референтных связей как средство маркировать фокус был едва ли не одним из важнейших приемов в старояпонской поэзии.

Ограничимся скромной подборкой примеров, начав со стихотворений, принадлежащих прославленному Мацуо Басе (XVII в.) и переведенных В. Соколовым. (Хотя ниже анализируется русская версия, в интересующих нас аспектах она вряд ли отступает от оригинала.)

У всех приведенных ниже хокку композиционная структура весьма подобна: первые две строки представляют некоторый опыт, а третья заставляет его по-новому осмыслить, оказываясь фокусом, первым планом дискурса и при этом референциально отрываясь от начального фрагмента. При этом сами способы обеспечить такой отрыв могли быть и бесхитростно-прямолинейными, но часто отличались необыкновенной изысканностью.

Стихотворение

Луна – проводник
Зовет: «Загляни ко мне».
Дом у дороги

сперва наводит читателя на мысль, что луна зовет в *свой* дом (что бы это ни значило: см. колоссальную литературу об изощренном и обычно многосмысленном характере японских поэтических метафор, например, [Hiraga 1999]), зато в последней строке этот дом становится домом у дороги, то есть явно уже *иным* домом.

В стихотворении

Протянул ирис
Листья к брату своему.
Зеркало реки

пока не прочтена третья строка, выражение *брат свой* воспринимается как название *другого* ириса, и вообще-то логично ожидать, что этот референт либо прямо появится в дальнейшем тексте, либо по крайней мере его существование будет подразумеваться. Однако в конце выясняется, что речь идет об отражении ириса в реке, так что референт ‘другой ирис’ оказывается попросту несуществующим и потому, тривиальным образом, никак не мог бы обеспечивать тексту референциальную преемственность[14].

В стихотворении

Скучные дожди,
Сосны разогнали вас.
Первый снег в лесу

разрыв референтных связей происходит менее очевидным образом. В начале речь о *дождях*, а в конце о *снеге*. Вообще-то снег и дождь в обычном случае друг друга исключают: такое явление, как *снег с дождем*, представляет собой скорее аномалию; узнав, что идет снег, мы никогда без специальной прямой подсказки не подумаем, что идет еще и дождь, а узнав о дожде, не подумаем, будто идет также и снег. (Кстати, для «снегодождя» в известных автору языках проблематичны и компактные однословные наименования: их либо нет, либо они крайне малоупотребительны, приближаясь к агнонимам, как, допустим, далевское слово *лепень* ‘мокрый снег’).

Поэтому у М. Басе в последней строке дело не только в том, что дождь здесь не упомянут, но еще и в том, что говорящая о снеге последняя строка делает его упоминание даже теоретически почти невозможным, и в таком плане «виртуальных» референтных связей она от предтекста отрывается.

Часто в стихах М. Басе речь идет о готовности референта *исчезнуть* – по крайней мере исчезнуть в том своем качестве, которое важнее всего для поэта; ср.:

Полевой цветок
В лучах заката меня
Пленил на миг.

[14] Предоставляем читателю самому убедиться, сколь повсеместен подобный прием в японских хокку и танка практически всех эпох. Ср. хотя бы танка Исикавы Такубоку (XX век, перевод В. Марковой), где в финале *слеза* по сути уже перестает быть *слезой* и референт этот делается, так сказать, фиктивным:

Там, где упала слеза,
Влажное
Зерно из песчинок.
Какой тяжелой та стала,
Слеза!

По-видимому, та мгновенность, мимолетность существования вообще или существования в данных обстоятельствах, о которой говорит последняя строка, для автора во многом сродни просто отсутствию, не-бытию референта и указание на нее референциальную связь с предтекстом должно если не разорвать, то ощутимо ослабить.

Заметим, кстати, что хотя и не всегда близкие, но интересные параллели к этому приему находятся и у Мукаи Керая, младшего современника и ученика М. Басе. Вот одно из стихотворений М. Керая в переводе В. Марковой:

От мира она отреклась
В те дни, когда набухали
На вишне бутоны цветов.

Уже то, что героиня называется здесь в начале предельно обобщенно, местоимением *она*, несомненно перекликается со стоящим за этими стихами чувством самоотрешения. Однако важно и другое. Стихотворение ощутимо потеряло бы в своей выразительности, если бы его финал и вместе с тем фокус звучал вроде *...когда зацветала вишня*, то есть, имея почти идентичный смысл, содержал бы лишь один референт *вишня*, а не целых три (*вишня*, *бутоны*, *цветы*), как это обстоит у М. Керая. Таким образом, суггестия самоотрицания, «исчезновения» обретает свою полную силу лишь в последней строке – благодаря тому, что изначально «недоопределенный» референт *она* еще и как бы теряется в густом скоплении иных, вообще-то куда более низких по когнитивному статусу – ибо неодушевленных – референтов, как бы оттесняется на дальний план, несмотря на свою заведомую изначальную важность, – что, конечно же, хоть и по особому, но тоже референциально отобщает фокус от эмпирических первой–второй строк.

Иногда референциальная оторванность главного итога, или, говоря точнее, подобие такой оторванности создается и существенно иным путем.

Если текст содержит и единицы, употребленные в своем прямом значении, и метафоры, то каждый из этих уровней его содержательной структуры способен формировать свой относительно автономный смысловой мир. В частности, в каждом таком мире между нашими представлениями о разных референтах вполне естественны те или иные ассоциативные связи, которые, когда один референт уже известен, могут сделать другой, «родственный» референт более предсказуемым. Например, если автор, используя слова в их прямом смысле, заговорил о некоем *доме*, то в дальнейшем скорее будут упомянуты *жильцы*, *окна*, *двери*, *балкон*, *сад* и т. п., но не, допустим, *крокодил* или *метафизика*. Если же автор метафорически охарактеризует какой-то дом как *зверинец*, то будет вполне естественным,

чтобы после этого он называл его жителей *обезьянами*, *бегемотами*, *крокодилами* и проч., и несколько менее естественным – чтобы называл именно *жильцами* или же говорил об *окнах*, *дверях*, *балконе* и т. д.

Отсюда видно, что при прочих равных условиях и во всецело «буквальном» фрагменте текста, и во фрагменте сплошь метафорическом предугадать, каким окажется каждый следующий референт, проще, чем в том месте дискурса, где совершается *переход* от буквальности к метафоре либо наоборот.

Здесь, вероятно, коренится по крайней мере одна из причин, почему так част в лирических стихотворениях метафорический фокус на фоне неметафорической эмпирической части либо, напротив, фокус, предполагающий прямое осмысление и следующий за метафорически представленным «опытом».

Особенно характерными оба эти приема кажутся для японского хокку.

В стихотворении Мацунага Тэйтоку (XVI–XVII вв.; перевод Т. Л. Соколовой-Делюсиной)

Летние ливни.
В кои-то веки лягушка в колодце
Побывает на море

первые две строки метафор лишены, зато последняя, самая неожиданная, «разительная» по смыслу, очевидно говорит о *море* не в прямом, а в образно-иносказательном смысле[15].

В другом стихотворении этого же поэта (тоже перевод Т. Л. Соколовой-Делюсиной),

Вкруг стана горы
Пояс из туч. Вдруг выхватит меч
Ночная гроза,

в первых двух строках метафорически названные референты оказываются, во-первых, в численном большинстве (их три: *стан*, *пояс* и *меч*, а неметафорических два: *гора* и *тучи*), во-вторых, такой референт присутствует в каждой из названных строк (во второй – даже дважды), в-третьих же, и синтаксически они главенствуют над неметафорическими: *горы* в обороте *стан горы* и *из туч* в обороте *пояс из туч* подчинены метафорическим существительным. Поэтому то, что в последней строке появляется только «буквальный» референт *ночная гроза*, притом синтаксически не подчиненный

[15] Несомненна семантическая связь между *ливнями*, *колодцем* и *морем* (по линии семы ‘вода’). Думаем, однако, что именно она тут становится фоном, на котором особенно ощутима *иноприродность* метафорического *моря* «буквальным» *ливням* и *колодцу*, и, соответственно, почти ошеломляющая неожиданность этого референта.

иной именной группе, а в придачу играющий роль подлежащего, наиболее привилегированную, независимую синтаксическую роль, – все это заставляет воспринимать последнюю строку как в объясненном выше особом смысле референциально отобщенную от предшествующего текста. Очень похоже на правду, что именно здесь лежит объяснение, почему, при всей своей содержательной беспритязательности, строка эта кажется в стихотворении ключевой.

Заметим еще, что в сравнительно редких случаях подобный эффект создается и менее изысканными средствами. Иногда в конце стихотворения просто появляется референт, о самом существовании которого в мире мы имели бы право наперед не догадываться, даже и в принципе не допускать его появления, и поэтому последняя строка тоже производит впечатление референциально отобщенной. Скажем, далеко не всякий наперед примет, что у ивы есть душа, и отсюда неожиданность последней строки в стихотворении М. Басе:

Ива на ветру.
Соловей в ветвях запел,
Как ее душа.

3.29. Статистические данные и выводы

Проанализировав 150 лирических текстов, принадлежащих А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, А. А. Фету, А. А. Блоку, О. Э. Мандельштаму, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернаку, Г. В. Иванову, А. А. Тарковскому, Р. Киплингу, Р. М. Рильке, Ф. Пессоа, О. Хайяму и классическим японским поэтам, мы обнаружили, что того или иного рода референциальный разрыв имел место внутри эмпирической части в 12 случаях, внутри фокуса нигде не имел места, зато при переходе от эмпирической части к фокусу – наблюдался 45 раз.

Поэтому даже при таком не слишком утонченном взгляде оказывается, что референциальное отобщение действительно является характерной приметой фокуса.

Однако полученные данные станут еще выразительнее, когда мы учтем, что при средней длине лирического текста около 18 строк (точнее – 18,2) средняя длина эмпирической части составила в нашем корпусе примерно 16 строк (точнее – 15,9), а средняя длина фокуса – чуть больше 2 строк (точнее – 2,3), то есть фокус в среднем короче эмпирической части в 7 (точнее, в 6,9) раз. Поэтому если бы именные группы, которые референциально отрываются от остального текста, распределялись в нем случайным образом, то на 12 таких групп в эмпирических фрагментах должны были бы прийтись

всего-навсего *две* такие группы во фрагментах фокусных – в 20 с лишним раз меньше, чем это реально наблюдается (!).

Как видим, разрушение либо демонстративное затруднение референциальных связей является в лирическом тексте очень надежной приметой фокуса.

Что касается наиболее продуктивных конкретных механизмов, при помощи которых фокус референциально отобщается от прочих фрагментов текста, то к ним принадлежат: во-первых, указание на несуществование как будто бы уже введенного в текст референта; во-вторых, использование уже появившегося в тексте существительного с иной, не повторяющей первоначальную референцией; в-третьих, подчеркнуто неэкономная номинация старого референта, намекающая на его «забытость», слабую активированность; в-четвертых, придание старому референту рематического статуса. Впрочем, как видно из приведенных выше примеров, этим репертуар «отобщающих» средств отнюдь не исчерпывается, и едва ли его вообще удалось бы задать конечным списком.

Глава 4

Дискурсивная перспектива в лирическом тексте и точка зрения

4.1. Когнитивная позиция автора и читателя как маркер дискурсивной перспективы

Хорошо известно, что всякое высказывание предполагает некую более либо менее определенную точку зрения – некий пункт в пространстве (в том числе в пространстве когнитивном, где говорящий способен занять и позицию всеведения, и позицию полного неведения, и любую промежуточную позицию, и в пространстве интерперсональном, где говорящий может мысленно солидаризироваться с тем или иным персонажем либо этого не делать) и во времени, из которого говорящий как бы «смотрит» на описываемое; см. особенно [Kuno 1976; Успенский 1970].

Поскольку же, как мы не раз говорили, различить, противопоставить друг другу эмпирическую часть стихотворения и его главное «открытие» в состоянии любая их значимая особенность, постольку выполнить эту роль может и всякая смена точки зрения: перенос эмпатии от самого автора к персонажу, от персонажа к автору, от автора к адресату и наоборот, сужение «поля зрения» либо, напротив, его расширение; смена ретроспективной трактовки событий на синхронную либо проспективную, синхронной на ретроспективную, и т. д., и т. д.

Исчислять все актуальные тут варианты, кажется, и невозможно, и теоретически не очень интересно, мы же хотим сосредоточиться на одном таком связанном с точкой зрения способе дискурсивно выделить фокус, который далек от очевидности, а вместе с тем, не в пример перечисленным выше универсальным, применимым в принципе к любому тексту стратегиям «разметки», предопределен жанровой спецификой именно лирического стихотворения, свойствен если даже не только и единственно лирике, то все-таки лирике в первую очередь.

Принято считать, что для лирического жанра характерна особая близость между автором и читателем, что в идеальном случае читатель как чувствующий и познающий субъект практически полностью отождествляется с автором; именно этому служит та предельная обобщенность каждой фигуры и каждого обстоятельства, к которой тяготеет лирический текст; см. особенно [Сильман 1977: 37–45]; ср. также [Левин 1998: 466–467 и др.][1].

Думаем, что, при всей его убедительности, этот подход нуждается в существенных уточнениях.

Если, как мы помним, в фокусе стихотворения открывается некое новое для соответствующего субъекта знание либо субъект этот определенным образом изменяет свое отношение к миру, то тут имеет место переход от когнитивного или/и эмоционального состояния S_1 к состоянию S_2, то есть непременно имеет место некая *событийность*. Что же касается опыта, то он тоже может, конечно, содержать события, однако из самой его природы это еще никак не следует и ничто не мешает ему оставаться статическим, – например, быть переживанием некоторого чувства, наблюдением некоторого пейзажа и проч. (так это действительно и происходит в огромном множестве стихотворений).

Отсюда видно, что опыт в общем случае аспектуально прост, а фокус – и даже не только в общем случае, а всегда – аспектуально *сложен*. Понятно, что чем ситуация сложнее устроена, тем менее вероятно, что два разных субъекта примут в ней одинаковое, полностью равноправное участие. Среди прочего, относительно маловероятно, что и автор, и адресат оба будут сперва находиться в одном и том же когнитивном или/и эмоциональном состоянии S_1, а затем в определенный момент *совместно* совершат переход из состояния S_1 в состояние S_2.

Поэтому в фокусе стихотворения, там, где оно приходит к своему главному итогу, «симпатическое сродство» между лирическим *я* и читателем должно оказываться намного более хрупким, нежели в эмпирических фрагментах.

Поэтому можно думать, что если текст каким-либо способом указывает на отсутствие этой «симпатии», на «рассогласованность» в восприятии мира автором и читателем, то последняя скорее должна локализоваться в *фокусе* стихотворения, и, таким образом, ее можно считать хотя, конечно, не безусловной, а лишь вероятной, но – приметой первого плана в лирическом дискурсе.

---

[1] От этого правила, конечно, возможны и отступления. Скажем, в испанской копле довольно часто встречается ситуация, когда автор текста наделен весьма конкретной индивидуальностью (пол, возраст, место жительства, профессия и проч.) и помещен в очень определенные, а отнюдь не «типовые» жизненные обстоятельства. Тем не менее это все же яркое исключение, а не закономерность.

Что касается конкретных механизмов такого рассогласования, то наиболее простой и продуктивный вариант состоит в том, что автор *заранее* открыл для себя соответствующую истину и *давно* пребывает в состоянии S_2, а читатель открывает ее только при восприятии текста.

Речь тут, конечно, не о психологической стороне дела: не о том, действительно ли автор, когда писал стихотворение, наперед знал, к открытию какой истины придет, или же она явилась внезапно, уже при создании текста. Это вопрос не языковедческий, а из области психологии творчества, вдобавок еще и в большинстве случаев просто неразрешимый. Мы имеем в виду нечто иное и более предметное. Если в стихотворении нет собственно лингвистических сигналов противоположного свойства, то по умолчанию мы воспринимаем текст *так, будто* автор к главному итогу приходит лишь в процессе его создания. С другой же стороны, иногда в фокусе стихотворения могут присутствовать более или менее прямые указания на то, что сообщаемое для автора *не ново*, так что новым оно становится только для читателя[2], в результате чего автор и читатель друг от друга дистанцируются.

Представление о том, насколько распространено такое устройство лирического текста, дадут приводимые ниже примеры.

4.2. Пример 1

Предельно прозрачной иллюстрацией может быть мандельштамовский «Notre Dame», где в последней строфе прямо (частицей *и*) сигнализируется, что открывающаяся тут истина, *из тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам*, известна автору давно, а для читателя она, конечно же, неожиданна:

1.
Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.
2.
Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

[2] Разумеется, так дело обстоит лишь при *первом* чтении стихов.

Нередко авторы, анализирующие лирику, сосредоточиваются на том, что она в принципе предполагает многократное чтение, но как будто бы забывают, что *первочтение* здесь тоже требуется и что каждое повторное прочтение, как особенно убедительно показал Ю. М. Лотман (см., например, [Лотман 1972]), в идеале ведет к новой, обогащенной интерпретации текста, так что в определенном смысле оно всегда является и *первым*.

3.
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.
4.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

4.3. Пример 2

Также достаточно очевидным примером является стихотворение А. А. Тарковского «Песня под пулями»:

1.
Мы крепко связаны разладом,
Столетья нас не развели.
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли.
2.
Держась бок о бок, как слепые,
Руководимые судьбой,
В бессмертном словаре России
Мы оба смертники с тобой.
3.
У русской песни есть обычай
По капле брать у крови в долг
И стать твоей ночной добычей.
На то и волхв, на то и волк.
4.
Снег, как на бойне, пахнет сладко,
И ни звезды над степью нет.
Да и тебе, старик, свинчаткой
Еще перешибут хребет.

В строфах 1–3 говорится нечто такое, с чем адресат достаточно легко мог бы солидаризироваться, взглянуть на вещи так же, как смотрит автор, – зато в четвертой и одновременно фокусной строфе оборот *да и тебе* недвусмысленно показывает, что содержание первых двух строк касается только автора и в лучшем случае может быть принято во внимание адресатом в каком-то особом, куда более сложном и оттого когнитивно «затратном» смысле, нежели это было до сих пор.

4.4. Пример 3

Посмотрим на финал в пастернаковском стихотворении «Никого не будет в доме...»:

1.
Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.
2.
Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, – никого.
3.
И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.
4.
И опять кольнут доныне
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.
5.
Но нежданно по портьере
Пробежит сомненья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.
6.
Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то, впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Частица *впрямь* показывает, что кто-то мог существование соответствующей ситуации наперед предполагать, причем из всех вообразимых субъектов этой установки прагматически наиболее доступным и, следовательно, наиболее вероятным в данном контексте является, конечно, сам автор.

В таком случае происходящее в финале стихотворения «открытие» всецело либо отчасти теряет, с точки зрения автора, свою новизну, и читатель этим от автора как бы отстраняется.

4.5. Пример 4

Труднее заметить обсуждаемый прием в мандельштамовском «Концерте на вокзале»:

1.
Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами, –
Дрожит вокзал от пенья аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.
2.
Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заворожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.
3.
И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках,
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах.
4.
И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

Интуитивно фокусом становятся тут последние две строки, и важная их особенность заключается в раздвоенном взгляде на происходящее.

Известно, что всякое декларативное высказывание (возможно, также и императивное и даже вопросительное – но в эту тему мы углубляться не будем) обладает аргументативной силой: воспринимая его, мы сразу готовы вывести из него те или иные «следствия» и, таким образом, какие-то противоположные им следствия – исключить; см. работы О. Дюкро, например, [Ducrot 1980]; см. подробнее ниже п. 5.10; с использованием несколько иной терминологии эта тема разрабатывается также в теории релевантности, например, в [Sperber, Wilson 1995]. Скажем, фраза *Вода*

есть в соответствующих обстоятельствах способна подталкивать к выводу ‘мы напьемся чаю’, ‘мы постираем белье’ и т. д., а вывод типа ‘мы не напьемся чаю’ или ‘мы не постираем белье’ делать малоестественным или даже невозможным.

Существуют специальные языковые средства, позволяющие инвертировать аргументативную силу сообщения, то есть указать на вероятность тех следствий, которые бы без этих средств как раз исключались. Самым простым из подобных средств является, разумеется, негация. Например, в тех обстоятельствах, когда фраза *Вода есть* значила бы ‘мы напьемся чаю’ или ‘мы постираем белье’, ее отрицательное соответствие *Воды нет* должно подсказывать, что ‘мы не напьемся чаю’ и ‘мы не постираем белье’. К подобному же эффекту приводит и использование слов типа *только*, *всего лишь*, *мало*, *редко*, которые по своей семантике тесно связаны с отрицанием. Так, если решается вопрос, можно ли напиться чаю, то предложение *У нас есть литр воды* прозвучит как утвердительный ответ, а предложение *У нас есть только (всего лишь) литр воды* – как ответ отрицательный (даже вопреки общепринятым представлениям о действительности, согласно которым из литра воды чай можно приготовить). Аналогичным образом, противоположными будут следствия, имплицируемые предложениями *У нас есть вода* и *У нас мало воды*; если, допустим, первое понять как указание на то, что удастся постирать белье, то второе будет сообщать о невозможности это сделать. К такой же инверсии в подразумеваемых предложением следствиях приводит обычно и появление слова *редко*; ср. *Иван тут бывает, у вас есть надежда его застать*; *??Иван редко тут бывает, у вас есть надежда его застать*; *Иван редко тут бывает, вряд ли вы его застанете*; см. подробнее обо всем этом [Зельдович 1998; 1999].

Особенно интересно то, что у многих слов-«инверторов» имеются своеобразные смысловые двойники, которые либо лишены способности инвертировать следствия, либо проявляют ее лишь в отдельных случаях. Скажем, слово *немного* значит, в первом приближении, то же, что и *мало*, однако введение этого слова в предложение, как правило, оставляет его аргументативную силу неприкосновенной; ср. *У нас есть вода* => ‘мы выпьем чаю’; *У нас есть немного воды* => ‘Мы выпьем чаю’ (следствие ‘мы не выпьем чаю’ тут правомерно, если только на слово *немного* падает сильное, ощутимо маркированное ударение). Слово *изредка* по значению весьма близко к *редко*, однако не дает обсуждаемой инверсии, разве что мы сделаем на *изредка* эмфатическое ударение; без такого ударения текст *Иван изредка тут бывает, у вас есть надежда его застать* вполне удачен и похож скорее на правильный текст *Иван тут бывает, у вас есть надежда его застать*, а не на аномальный *??Иван редко тут бывает, у вас есть надежда его застать*. (Подробнее о таких парах, как *мало – немного* и *редко – изредка*, см. снова [Зельдович 1998; 1999].)

В обсуждаемом плане весьма интересен и оборот *в последний раз*, который появляется в заключительной строке «Концерта на вокзале».

Обычно этот оборот занимает в предложении финальную позицию, и тогда он безусловно близок к словам-«инверторам». Например, если предложение *Иван курит* можно понять в смысле ‘Иван вредит своему здоровью, и это плохо (надо огорчаться, его ждут неприятности со здоровьем и т. п.)’, то фраза *Иван курит в последний раз* в сходных обстоятельствах будет скорее значить ‘впредь Иван не станет вредить своему здоровью, и это хорошо’ – так что оценочный компонент или иные выводимые из сказанного умозаключения в двух случаях прямо противоположны. Аналогично дело обстоит в паре предложений *В парке играет музыка* и *Музыка играет в парке в последний раз*, где первое скорее подразумевает, что описываемая ситуация радостна, а второе – наоборот. Точно так же, если фразу *Банк дал нам ссуду* можно продолжить *...Мы наконец заключим столь важную сделку*, то после фразы *Банк дал нам ссуду в последний раз* сказать нечто подобное уже странно, а естественнее – что-то менее оптимистическое, вроде *...Надо искать других кредиторов*.

Говоря коротко, если предложение строится по модели *Р в последний раз*, то оборот *в последний раз* в каком-то смысле девальвирует важность *Р* и влияние *Р* на подразумеваемые следствия.

Сложнее дело обстоит там, где оборотом *в последний раз* предложение начинается.

С одной стороны, тут может происходить все та же «девальвация» *Р*. Так, фраза *В последний раз Иван курит* может звучать так же оптимистически, как *Иван курит в последний раз*; фразы *В последний раз играет в парке музыка* и *В последний раз банк дал нам ссуду* могут звучать так же печально, как, соответственно, *Музыка играет в парке в последний раз* и *Банк дал нам ссуду в последний раз*.

Однако, вместе с тем, если оборот *в последний раз* начинает собой предложение, есть и другая возможность: иногда он, напротив, подчеркивает, что ввиду своей скоротечности соответствующая ситуация как раз *особенно* важна, заслуживает как раз *особенного* внимания и оттого влияет на возможные следствия самым непосредственным образом. Ср.: *В последний раз играет в парке музыка. Осенний вечер, о котором мы долго будем вспоминать*; *В последний раз банк дал нам ссуду. Мы не имеем права провалить эту сделку*; *В последний раз я проверяю корректуру книги. Это тяжелейшая работа, наверняка дело закончится головной болью*[3].

[3] Что касается причин этого явления, то подробно их обсуждать мы здесь не можем. Заметим только, что в предложении вида *Р в последний раз* именно оборот *в последний раз* почти всегда является главной ремой, описание же ситуации *Р* тематично, а при порядке частей *В последний раз Р*, даже если интонационно выделить фрагмент

Очевидно, два описанных варианта друг с другом не совместимы: в каждом отдельном случае выражение *в последний раз* либо девальвирует аргументативную силу *P*, либо, наоборот, ее подчеркивает.

Разумеется, подобная двусмысленность присутствует и в заключительных строках «Концерта на вокзале», *Куда же ты? На тризне милой тени В последний раз нам музыка звучит*. Обращенный к кому-то[4] призыв задержаться может мотивироваться и тем, что музыка звучит именно *в последний раз*, то есть *не будет* звучать больше, и тем, что она все-таки *еще звучит*.

От того, какой вариант мы предпочтем, весьма существенно зависит общая тональность стихотворения. Если в предшествующем тексте появлялся и слабый оптимистический мотив (*...видит Бог, есть музыка над нами, – Дрожит вокзал от пенья аонид...*), и множество мотивов безнадежно скорбных, «прощальных» (начиная с открывающего стихотворение *Нельзя дышать, и твердь кишит червями...*), то выбранной для последних строк интерпретацией будет определяться, с какими именно частями предтекста они окажутся наиболее близко связаны и какая из созданных текстом инерций – инерция ли едва обозначившейся раньше надежды или инерция беспросветности – возобладает в финале.

Вместе с тем текст как будто не дает ясных сигналов, помогающих сделать выбор. Прочтение «мрачное» поддерживалось бы существенно более

в последний раз, все равно некоторая рематичность и некоторый оттенок «новизны» оказываются присущи также и *P*.

Известно, что влиять на выводимые из соответствующего высказывания следствия легче всего способны именно его рематические компоненты. Так, фраза *Я вчера <u>варила суп</u>* (интонация предполагается нейтральной; здесь и ниже подчеркнута рема) может быть воспринята как приглашение съесть суп, а *Я варила суп <u>вчера</u>* – как объяснение, почему съесть суп не приглашают: его уже съели, он скис и т. п. С этой точки зрения объяснима и парадоксальная (квази)синонимия фраз *Белье <u>долго не просыхало</u>* и *Белье просыхало <u>долго</u>*. Хотя формально-логически первая является отрицанием второй, по своей аргументативной силе рематические компоненты *долго не просыхало* и простое *долго* весьма подобны: в обоих случаях подразумевается, что бельем не удалось вовремя воспользоваться, пришлось ждать, пока оно высохнет, и т. п.

Таким образом, при трансформации *P в последний раз => В последний раз P* смещение *P* к правому краю предложения, в позицию, которая нормально характерна для ремы, должно увеличивать аргументативный вес *P*, чем в конечном счете и объясняется описанный эффект.

Разумеется, при выборе между двумя осмыслениями конструкции *В последний раз P* играют роль тонкие особенности интонации, о которых мы не можем здесь говорить. Впрочем, в интересующем нас мандельштамовском фрагменте интонационный рисунок не предзадан и может варьироваться, так что для нашего анализа это не будет упущением.

[4] К кому именно обращен призыв, здесь не вполне ясно; адресатом мог быть и А. А. Блок, и Н. С. Гумилев, и А. С. Пушкин, и И. Ф. Анненский, и даже вся уходящая эпоха; см., например, [Тарановский 2000; Гаспаров 1995; «Концерт на вокзале» 2008]).

обширными частями предтекста, однако известно, сколь часто финал стихотворения может становиться именно резким диссонансом к ранее сказанному, поэтому отчетливого преимущества нет ни на одной, ни на другой стороне[5].

Таким образом, две обсуждаемые интерпретации финала обладают приблизительно равным правом на существование, а вместе с тем – они даже не просто различны, но противоположны, ибо при одной *умаляется* аргументативная роль *P*, а при второй она *подчеркивается*, и, следовательно, иметь в виду сразу оба прочтения могут лишь два разных когнитивных субъекта. Поэтому здесь есть очень благоприятные условия для того, чтобы при осмыслении текста и автор, и читатель когнитивно раздваивались, теряли свою изначально предполагаемую цельность, – что, разумеется, делает очень проблематичной и их когнитивную солидаризацию, – и если подобное раздвоение действительно произойдет, то источником внутренней дисгармонии станет именно фокусный фрагмент стихотворения[6].

Напоследок заметим, что, судя по всему, рассмотренная композиционная фигура, когда финал стихотворения маркируется двусмысленностью его аргументативной силы и, как следствие, «полиперсональностью» автора и читателя, вполне типична для русской поэзии[7]. Достаточно вспомнить стихотворение Ф. И. Тютчева «Я лютеран люблю богослуженье...» с весьма подобной концовкой (отличия от «Концерта на вокзале» несомненно тоже есть, но рассмотреть их мы надеемся в другом месте):

1.
Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
2.
Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –

[5] Разумеется, такая неоднозначность иконически сопрягается с чувством потерянности, которым пронизано все стихотворение. Вообще о неоднозначности как важнейшей черте «Концерта на вокзале» писали практически все его исследователи; см., например, сборник работ [«Концерт на вокзале» 2008].

[6] Другой механизм, использованный при маркировке фокуса в «Концерте на вокзале», будет описан в п. 5.5.26.

[7] Позднее будет видно, что в лирическом тексте феномен аргументативности играет важную композиционную роль и по существенно иным причинам; см. п. 5.10.

3.
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

4.6. Пример 5

Посмотрим на стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Горечь! Горечь! Вечный привкус
На губах твоих, о страсть!
Горечь! Горечь! Вечный искус –
Окончательнее пасть.
2.
Я от горечи – целую
Всех, кто молод и хорош.
Ты от горечи – другую
Ночью за руку ведешь.
3.
С хлебом ем, с водой глотаю
Горечь-горе, горечь-грусть.
Есть одна трава такая
На лугах твоих, о Русь.

Интуитивно главным «итогом» становятся здесь две заключительные строки. При этом по отношению к предыдущим десяти строкам они выполняют *пояснительную* функцию: указывают на (пускай даже в чем-то тривиальную, но и, парадоксальным образом, неожиданную в этой своей тривиальности) причину, почему же горечь так всесторонне проникла в жизнь лирического персонажа.

Такое построение текста, вообще говоря, не типично для лирики. Чаще в фокусе стихотворения дается некоторый *вывод*, подсказанный и подготовленный эмпирической частью, но в то же время по своей обобщенности далеко ее превосходящий и, по сути, касающийся уже не только того, о чем говорилось раньше, но некоторой куда более универсальной истины; именно эта разновидность композиции принята за наиболее прототипическую в многочисленных рассуждениях Т. И. Сильман [1977]. Достаточно часто бывает и так, что фокус тематически остается тесно связан с эмпирической частью, но сообщает об уже известных из последней ситуациях нечто новое и достаточно значительное, нечто такое, что существенно

меняет наше отношение к соответствующему опыту; ср. финал лермонтовского «Паруса» (*А он, мятежный, просит бури, Как будто в бурях есть покой!*), который говорит, по сути, о той же ситуации, что и предшествующие эмпирические строки *Что́ ищет он в стране далекой? Что́ кинул он в краю родном?* и *Увы! – он счастия не ищет И не от счастия бежит!*, только говорит о ней нечто новое и неожиданное.

Очевидно, что в первом случае между эмпирической частью стихотворения и его фокусом устанавливаются причинно-следственные дискурсивные отношения, во втором – детализационные.

Принципиально важно, что если две фразы вступают в причинно-следственную дискурсивную связь или связь детализационную, то, произнося первую из них, мы можем еще не думать о второй, вторая может возникнуть в определенном смысле неожиданно для самого говорящего, вне соответствия с каким-либо заранее существующим у него планом, как *внезапно* пришедшая на мысль. Ср. примеры, где на эту неожиданность указывают слова *кстати*, *между прочим* и оборот *Слушай, а ведь...*:

(18) Иван долго был за границей. А кстати (Между прочим), он привез нам подарки (причинно-следственная связь между частями текста).

(19) Иван долго жил в Полинезии. Слушай, а ведь он мог бы нам кое-что рассказать о тамошних языках (причинно-следственная связь).

(20) Маша защитила диссертацию. Кстати (Между прочим), тема очень интересная для всех нас (детализация).

(21) В прошлом году Маша писала книгу о Пушкине. Слушай, а ведь она же работала в архивах и наверняка нашла там много интересного также о Булгарине (детализация).

Что же касается пояснительных отношений, то они с подобной «неожиданностью», «экспромтностью» не мирятся. Ср. странные тексты:

(22) ??Маши нет на работе. Кстати (Между прочим), она заболела (плохо относительно пояснительной интерпретации ‘Маши нет на работе потому, что она заболела’. Без создающих эффект внезапно пришедшей мысли слов текст безукоризнен: *Маши нет на работе. Она заболела*).

(23) *Маша испортила одежду. Слушай, а ведь она покупала пятновыводитель (плохо относительно «пояснительного» смысла ‘я считаю, что Маша испортила одежду, потому, что она покупала пятновыводитель’; выразить его можно текстом *Маша испортила одежду. Она покупала пятновыводитель*, где нет указаний, будто представление о причине появилось в сознании говорящего внезапно).

Отсюда видно, что финальная декларация цветаевского стихотворения лингвистически маркирована как нечто известное автору *загодя*, нечто

такое, что автор имел в виду, уже слагая первые десять эмпирических строк. Поэтому в итоговом фрагменте когнитивные позиции автора и читателя с большой вероятностью расходятся, для автора сказанное не ново, зато почти наверняка ново для читателя: ново, конечно же, не в том смысле, что читателю вообще неизвестно о присутствии такой травы на русских лугах, а в том, что появление этой декларации именно в данном тексте для читателя ничем не предвещено и оказывается неожиданностью.

4.7. Пример 6

Обратимся к второму стихотворению М. И. Цветаевой из цикла «Двое»:

1.
Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.
2.
В братственной ненависти союзной
– Буйволами! – на скалу – скала.
С брачного ложа ушел, неузнан,
И неопознанною – спала.
3.
Порознь! – даже на ложе брачном –
Порознь! – даже сцепясь в кулак –
Порознь! – на языке двузначном –
Поздно и порознь – вот наш брак!
4.
Но и постарше еще обида
Есть: амазонку подмяв как лев –
Так разминулися: сын Фетиды
С дщерью Аресовой: Ахиллес
5.
С Пенфезилеей.
О вспомни – снизу
Взгляд ее! сбитого седока
Взгляд! не с Олимпа уже, – из жижи
Взгляд ее – все ж еще свысока!
6.
Что ж из того, что отсель одна в нем
Ревность: женою урвать у тьмы.
Не суждено, чтобы равный – с равным...
. . . . . .
Так разминовываемся – мы.

Выше, в п. 2.10, мы говорили, что главным претендентом на роль фокуса является тут последняя строка и это обстоятельство отражено в ее особой временной соотнесенности. Теперь добавим, что у последней строки есть и еще одно важное фокусное свойство. В ней сообщается о действии (*разминовываться*), которое, во-первых, происходит с самим автором, во-вторых, либо узуально, либо «постоянно», но в любом случае очень длительно (что дополнительно подчеркивается крайней редкостью суффиксальной глагольной формы НСВ). Поэтому резонно думать, что «разминовенье» уже имело место в достаточно далеком прошлом и что оно было осознано автором раньше, а не «открыто» в тот момент, когда стихотворение подошло к своему финалу. Таким образом, собственно постижение сказанного, именно *переход* от неведения к пониманию совершается в мире читателя, но отнюдь не в мире автора – и можно думать, что дистанцирование этих миров служит тут одной из примет дискурсивной выделенности.

4.8. Пример 7

Помимо рассмотренных выше относительно прозрачных примеров, есть еще много таких, где связь между дискурсивной первоплановостью соответствующих фрагментов и когнитивным дистанцированием автора и читателя обнаруживает себя лишь при очень тщательном и неочевидном анализе. К ряду таких иллюстраций мы хотим теперь обратиться.

Начнем с того, что описанный эффект интересным образом проявляет себя в стихах с рефреном, например, в старофранцузской балладе или современной балладе, подражающей старофранцузскому образцу.

Если такая баллада состоит из трех–четырех (реже большего числа) строф и посылки, каждая из которых заканчивается одной и той же строкой, то как согласовать такую композицию с нашим стремлением к релевантности всякого высказывания, стремлением к тому, чтобы всякое следующее высказывание текста давало нам в том или ином плане интересную, новую информацию, «приращивало» его общий смысл (см., среди необозримой литературы, например, [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002]; важные соображения, связанные с идеей о своеобразной «целеустремленности», «телеологичности» всякого дискурса см. в [Kuppevelt 1996])?

Иногда рефрен не представляет собой самостоятельного предложения, и в этом случае он может быть нам каждый раз по-новому интересен благодаря тому, что входит в новую смысловую связь с остальной частью соответствующей конструкции. Так, например, дело обстоит в пастернаковской «Второй балладе». Тут рефреном является сравнительный оборот

Как только в раннем детстве спят, но ближайший контекст его употребления всякий раз иной.

Там, где рефрен синтаксически самостоятелен (ср., например, «Балладу истин наизнанку» Ф. Вийона, чей рефрен в переводе И. Г. Эренбурга звучит как *И лишь влюбленный мыслит здраво*), его связи с контекстом, разумеется, тоже при всяком повторе могут «обновляться», однако ясно, что раз связи эти слабее, то скромнее и их, так сказать, «освежающее действие». Кроме того, в классических балладах нередко все строфы и даже посылка (хоть она в принципе и предназначена для того, чтобы разрушить сложившуюся в тексте смысловую инерцию) имеют параллельную и формальную, и тематическую структуру, так что и дискурсивные отношения рефрена с контекстом оказываются весьма схожими: вспомним хотя бы вийоновские «Балладу поэтического состязания в Блуа», «Балладу примет», только что цитированную «Балладу истин наизнанку», «Балладу о дамах былых времен» и мн. др.

Нам кажется, дело тут в том, что, по крайней мере в принципе, каждый повтор рефрена обращен к воображаемому *новому* читателю или к *новой* когнитивной ипостаси старого читателя, к кому-то, кто с его содержанием еще не знаком, – подобно тому, как в театре актер одни и те же слова иногда говорит, обращаясь сперва к партеру, затем к одной ложе, позднее к другой и т. д., – и каждый раз эти слова звучат с все возрастающей силой, даже для тех зрителей, которые слышат их не впервые.

Но если при повторе рефрена автор «кооптирует», вовлекает в восприятие текста воображаемого нового читателя, то он, в отличие от автора и от читателя «прежнего», как раз и будет впервые «открывать» тут новый смысл, а потому, даже если «прежний» читатель занимал солидарную с авторской когнитивную позицию, здесь позиция автора и читателя с неибежностью будет различна – и этим по крайней мере отчасти объяснимо, почему же подобный повтор воспринимается как дискурсивно выделенная часть текста, часть, которая имеет достаточно большие шансы стать его финалом и главным смысловым итогом[8].

Подобный анализ представляется уместным и для цветаевского стихотворения «Дней сползающие слизни...»:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.

[8] О других причинах этого явления мы еще будем писать позднее, в п. 6.3.

2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Выше, в п. 1.13, мы говорили, что заключительная строка каждой строфы выделена здесь характером своих дискурсивных связей и что в некотором смысле и четвертая, и восьмая строки ведут себя как фокус, как «постижение» важной истины.

С другой стороны, из прежнего анализа не видно, есть ли у восьмой строки перед четвертой какое-то преимущество, какая-то особенность, заставляющая все-таки именно восьмую строку воспринимать как фокус более высокого ранга, *главный* фокус этих стихов, – а такое преимущество, и по логике вещей, и по нашему интуитивному впечатлению, должно иметься.

Теперь понятно, в чем же оно состоит. Поскольку буквальное значение восьмой строки всецело вытекает из значения четвертой (если кому-то не принадлежит, в том или ином смысле, его жизнь, то автоматически не принадлежит ему и его тело) и в этом плане восьмая строка, хотя и не совпадая с четвертой формально, все же уподобляется рефрену – постольку тут в ее интерпретацию с намного большей вероятностью должен вовлекаться некий «дополнительный» читатель, еще как бы не знакомый с ее содержанием, и такое дистанцирование читателя становится указанием на важность, «итоговость» последней строки, что и обеспечивает ей дискурсивное преимущество перед строкой четвертой.

Замечание. Ниже мы еще не раз вернемся к этому стихотворению, ибо каждый из двух его фокусов маркируется сразу множеством разнообразных средств. При этом в целом ряде аспектов четвертая и восьмая строки ведут себя как фокусы вполне равноправные, но еще в одном, кроме только что описанного, равноправие их нарушается, причем снова – в пользу восьмой; см. п. 6.4.4.7.

4.9. Пример 8

Еще одно далеко не очевидное проявление обсуждаемой закономерности встречаем у О. Э. Мандельштама в стихотворении «Домби и сын»:

1.
Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык –
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

2.
У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода...
3.
Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын;
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.
4.
В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.
5.
А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле –
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.
6.
На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Присмотримся сначала к присутствующим тут риторическим фигурам.

В первых двух строках есть сравнение английского языка со свистом.

В строках 3–14 никаких образных фигур нет.

В строках 15–16, *Как пчелы, вылетев из улья, Роятся цифры круглый год*, появляются относительно простое, неразвернутое сравнение и также неразвернутая метафора.

Наконец, у строк 17–24 (заключительные две строфы) основной смысл метафоричен: метафорично *жало*, почти наверняка метафоричны и *петля*, и повешение банкрота, и то, что дочь обнимает его панталоны, – причем все эти смыслы, кроме, возможно, *жала*, тесно друг с другом связаны и делают сказанное в заключительных строфах, по крайней мере начиная со строки 19, *одной развернутой метафорой*.

Известно, что в целом интерпретация метафоры требует бóльших когнитивных усилий, нежели интерпретация сравнения: сравнение, как правило, прямо указывает на общий признак, объединяющий две соответствующие сущности, причем для признака этого характерна «одномерность» (см., например, [Israel, Harding, Tobin 2004]; ср. хотя бы выступающую в роли такого признака *пронзительность* в сравнении английского языка со свистом или

хаотический характер движения в сравнении цифр с пчелами), а метафора в куда большей степени оставляет выбор релевантных сходств на усмотрение адресата и в куда большей степени тяготеет к многомерности: скажем, когда В. В. Набоков пишет: *Уже несколько потрепанный, без одной шпоры, но еще мощный махаон,* ***хлопая доспехами****, опустился на ромашку, снялся, словно пятясь, а цветок, покинутый им, выпрямился и закачался*, – важная общность между рыцарскими доспехами и крыльями бабочки может заключаться и в том, что как первые, так и вторые *защищают* обладателя, и в том, что крылья махаона похожи на пластины доспехов своим черно-белым близким к прямоугольному рисунком, и в том, что крылья махаона производят впечатление тяжелых, ограничивающих движения – точно так же, как это часто бывает с доспехами; наконец, звук, производимый крыльями, естественно уподобить хлопанью настоящих доспехов.

Понятно также, что в отсутствие особых дополнительных обстоятельств (которых в рассматриваемом случае не видно) осмысление развернутой метафоры требует от адресата бóльших когнитивных затрат, чем осмысление метафоры простой.

Как видим, на уровне своих образных средств мандельштамовское стихотворение движется от сравнения, требующего наименьшего читательского «сотворчества» (строки 1–2), к двум простым метафорам (строки 15–16 и 17–18; впрочем, первая из этих метафор тоже сопряжена со сравнением), а затем – к метафоре развернутой (строки 19–24), требующим «сотворчества» все более обширного.

Таким образом, ближе к концу стихотворения, ближе к его «итогу» (которым, наверное, правильнее всего считать именно последние шесть строк) читатель в своей «смыслосозидательной» роли все теснее и теснее объединяется с автором.

Чем же служит это композиционное устройство маркированию фокуса?

Вероятно, проявленную тут особую заботу о вовлечении читателя в интерпретационный процесс допустимо понять как косвенное указание на хрупкий характер когнитивной солидарности автора и читателя, на то, что в соответствующем месте она *нуждается* в особом укреплении, – и сама эта потребность, сама угроза дисгармонии между двумя сознаниями как раз и становится здесь приметой главного дискурсивного плана.

4.10. Пример 9

Из предыдущего примера особенно хорошо видно, сколь необычными и глубоко «потаенными» могут быть приемы, с помощью которых автор и читатель когнитивно разобщаются или, по крайней мере, намекается на

возможность такого разобщения. Дополнительным и притом существенно иного рода свидетельством может быть пушкинское стихотворение «Зимнее утро»:

1.
Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный –
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!
2.
Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела –
А нынче... погляди в окно:
3.
Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.
4.
Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?
5.
Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

И все стихотворение в целом, и даже последняя строка – как будто бы описательные, эмпирические. Тем не менее заключительное *...И берег, милый для меня* все-таки звучит как открытие некоторой истины, как важный *итог*.

Дело тут не просто в том, что эта строка занимает прототипически самую сильную в лирическом произведении финальную позицию. Помимо этого,

существенно, что референты *утренний снег*, *нетерпеливый конь*, *поля пустые*, *леса, недавно столь густые* (берем лишь референты из последней строфы; впрочем, к референтам, которые вводились в текст раньше, все сказанное тоже относится) идентифицируются, так сказать, объективным способом, через такие свои признаки, которые *дескриптивны*, то есть в одинаковой мере доступны восприятию всякого субъекта, в том числе и автора, и читателя этих стихов, а также, конечно, и их прямого адресата, того человека, к которому они обращены. С другой стороны, референт *берег, милый для меня* «оценочен», может быть «опознан» лишь через обращение к субъективному опыту, который вполне явлен автору, но может быть не явлен ни адресату, ни читателю, так что последние в состоянии о нем судить лишь со слов автора, приняв их на веру.

Поэтому по своей доступности для читателя референт из последней строки ощутимо контрастирует с предыдущими референтами, и в этом безусловно есть суггестия *нетождества* между когнитивной позицией автора и того, кто читает текст.

4.11. Пример 10 – отчасти парадоксальный

Разумеется, если вовлеченные в создание и восприятие лирического произведения субъекты когнитивно разобщаются, то происходить это может в пределах одного текста много раз, причем разобщение субъектов способно обладать неодинаковой наглядностью, быть, так сказать, градуированным. В таком случае следует ожидать, что сначала оно окажется наименьшим, а затем будет усиливаться и достигнет максимума в фокусе.

Примерами, которые напрямую бы подтвердили эту закономерность, мы, к сожалению, не располагаем, однако косвенное (и оттого по-своему особенно любопытное) свидетельство ее существования в некоторых текстах удается найти. Очень интересным в этом плане кажется стихотворение А. А. Тарковского «Балет»:

1.
Пиликает скрипка, гудит барабан,
И флейта свистит по-эльзасски,
На сцену въезжает картонный рыдван
С раскрашенной куклой из сказки.
2.
Оттуда ее вынимает партнер,
Под ляжку подставив ей руку,
И тащит силком на гостиничный двор
К пиратам на верную муку.

3.
Те точат кинжалы, и крутят усы,
И топают в такт каблуками,
Карманные враз вынимают часы
И дико сверкают белками, –
4.
Мол, резать пора! Но в клубничном трико,
В своем лебедином крахмале,
Над рампою прима взлетает легко,
И что-то вибрирует в зале.
5.
Сценической чуши магический ток
Находит, как свист соловьиный,
И пробует волю твою на зубок
Холодный расчет балерины.
6.
И весь этот пот, этот грим, этот клей,
Смущавшие вкус твой и чувства,
Уже завладели душою твоей.
Так что же такое искусство?
7.
Наверное, будет угадана связь
Меж сценой и Дантовым адом,
Иначе откуда бы площадь взялась
Со всей этой шушерой рядом?

Обратим внимание прежде всего на следующее.

Наррация, которая содержится в строфах 1–5, строится с помощью глаголов несовершенного вида в настоящем историческом времени; ср. дающие описание последовательных действий глагольные формы *въезжает*, *вынимает*, *тащит*, *вынимают*, *сверкают* и т. д.

Особенность такого нарративного режима состоит в том, что автор как будто бы не представляет себе всю цепь событий в целом, но мысленно наблюдает каждое в данный момент совершающееся событие как его реальный и не осведомленный о дальнейшем развитии дела свидетель; см., среди огромной литературы, например, [Fleischman 1990; Chafe 1994]. Очевидно, читатель, который тоже в каждый отдельный момент рассказа обычно еще не осведомлен о будущем (разве что заново рассказывается уже известная история, но для современной наррации такой вариант маргинален), к подобной когнитивной позиции автора может примкнуть с предельной легкостью.

Однако картина меняется в строфе 6. Прочесть ее вполне уместно как продолжение той же наррации, то есть в смысле ‘этот пот, этот грим, этот клей завладели твоей душой *в результате* и *после* тех событий, которые повествовались в строфах 1–5’, но продолжается тут наррация в более

каноническом модусе, с помощью глагола совершенного вида в прошедшем времени (*завладели*).

Такая наррация, как хорошо известно, представляет собой «историю» – рассказ о событиях, вся последовательность которых заранее присутствует в памяти повествователя[9]. Если здесь автор уже всеведущ или, во всяком случае, радикально ближе к всеведению, чем это было в строфах 1–5, и если в стандартном для современной литературы случае читатель повествования не знаком наперед с его сюжетом, то, значит, в строфе 6 между автором и читателем уже намечается некоторая хоть и не обязательная, но весьма вероятная когнитивная дистанцированность.

В первой–второй строках седьмой строфы, *Наверное, будет угадана связь Меж сценой и Дантовым адом*, когнитивное растождествление автора и читателя становится еще ощутимее. Представление о связи *меж сценой и Дантовым адом* у автора с полной определенностью имеется *наперед*, а предметом обсуждения становится только то, догадается ли о ней некто иной, скорее всего – читатель.

Важно, что если раньше подобная диссоциация была хоть и очень вероятной, но не обязательной, то здесь она уже совершенно неизбежна: без нее соответствующий фрагмент становится просто аномальным.

Однако и это еще не предел ее усиления.

Синтаксически рассматриваемые строки представляют собой страдательную конструкцию, в которой субъект действия и структурно факультативен (у А. А. Тарковского он действительно опущен), и, соответственно, понижен в своем прагматическом ранге; см., например, [Shibatani 1985; Grimshaw 1990]. Поэтому будущий «угадчик» очерчивается тут крайне неопределенно, как некий «кто угодно», как произвольный субъект, чья индивидуальность практически безразлична.

Между тем, поскольку всякую, даже совершенно банальную истину хоть кто-то на свете может и не знать, постольку существование такого человека становится весьма тривиальным и, следовательно, тривиальным, относительно «малоинтересным» в прагматическом плане должно стать и соответствующее когнитивное дистанцирование, то, что он не располагает данным имеющимся у автора знанием.

Как мы уже упоминали, самый доступный и убедительный кандидат на роль подобного «угадчика» – это, конечно же, читатель текста, однако описанными обстоятельствами его фигуре придается такой обобщенно-безличный характер, что и само его ментальное растождествление с автором не может от этого не умаляться в своей значимости.

---

[9] См. работы Э. Бенвениста в сборнике [1974]; ср. также многочисленные опирающиеся на проведенное им разграничение между «историей» и «не-историей» («дискурсом») исследования, в частности, ряд разборов в книге [Fleischman 1990].

Когда же в последних двух строках автор говорит: *Иначе откуда бы площадь взялась Со всей этой шушерой рядом?*, – то понятно, во-первых, что он в существовании названной только что связи убеждает кого-то другого, ибо для самого автора она загодя очевидна и в доказательствах не нуждается; во-вторых, что этот другой уже ни в коем случае не может быть «кем угодно», неким инкогнито, что слова эти обращены к достаточно конкретному адресату, практически наверняка к читателю.

Поэтому когнитивная диссоциация между автором и читателем, которая в строфе 6 была лишь очень вероятной, но не необходимой, а в начале строфы 7 необходимой, однако подчеркнуто тривиализированной, как бы затушеванной, здесь обретает сразу и обязательность, и нетривиальность, – а значит, согласно нашему исходному предположению, именно заключительные две строки как будто и должны стать в нашем восприятии фокусом.

Почему же, однако, последнее не кажется интуитивно верным, почему финал «Балета» оставляет впечатление, будто самое главное тут – не довод, призванный *убедить* адресата в присутствии связи *меж сценой и Дантовым адом*, но все-таки ее заведомое, с точки зрения автора, существование, ее, так сказать, *саморазумеющийся* (для автора) статус?

Дело в том, что после завершающего шестую строфу вопроса *Так что же такое искусство?* наиболее важным в дальнейшем тексте должен оказаться либо ответ, либо хотя бы попытка ответить – и как раз попыткой иносказательного ответа и становится упоминание о названной связи, намекающее на способность искусства питаться болью, возможно, чувством вины и т. д. и их сублимировать. Иными словами, фокусный ранг строк 1–2 в седьмой строфе предопределен не какими-то их «типовыми», характерными для фокуса во многих стихотворениях и объяснимыми через общие жанровые особенности лирики свойствами, но конкретной, предельно индивидуальной спецификой данного текста, которая, разумеется, над общими закономерностями имеет решающий перевес.

Однако самым интересным для нас является тут нечто иное. Арсений Тарковский отступился бы от своих собственных эстетических канонов, от собственной, так сказать, «акварельной», ищущей сквозящий через слово свет, а не твердую предметность поэтики, если бы на подобный вечный и по сути «безнадежный» вопрос ответил в прямо-утвердительном, а не суггестивном, слегка уклончивом ключе. Поскольку же искомая истина тут заведомо так ускользающа, так «несказуема», постольку логично соответствующим строкам в каком-то отношении придать именно не-фокусный статус, хотя бы отчасти увести их в тень.

Этому и служит, судя по всему, описанное выше фокусное маркирование иного, соседствующего фрагмента.

Таким образом, высказанной выше гипотезе, что если степень когнитивной диссоциации между автором и читателем или адресатом в тексте

неодинакова, то максимальный ее уровень скорее будет приходиться на фокус, рассмотренное стихотворение не только не противоречит, но, наоборот, косвенным и оттого особенно любопытным образом дает этому тезису подтверждение.

4.12. Пример 11

Если, как мы говорили, фокус обладает принципиально большей аспектуальной сложностью, нежели эмпирические части стихотворения, то это значит, что здесь более проблематична когнитивная солидаризация автора не только с читателем, но и вообще с любыми когнитивными субъектами, присутствие которых данным текстом имплицируется. Поэтому подобная описанной выше закономерность имеет место и там, где автор когнитивно отмежевывается от *персонажей* своего стихотворения: чем бесповоротнее он это делает, тем скорее соответствующий фрагмент будет фокусом либо его частью. В качестве иллюстрации рассмотрим «Греческую кофейню» А. А. Тарковского:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Задумаемся, продуктом чьего сознания может быть каждая из присутствующих в этом тексте пропозиций.

Метафора *[Б]елый камень в диком блеске Глотает синьку вод морских* – в высокой степени оригинальная, так что приписать ее едва ли можно кому-либо, кроме самого автора. Далее, однако, следуют высказывания, субъектом которых мог бы стать и хозяин кофейни, и его гости (*Грек Ламбринуди в красной феске Ждал посетителей своих* – и далее вплоть до строки 10)[10]. Конечно, фактическим субъектом речи здесь по-прежнему остается лирическое *я*, однако дело как раз в том, что оно здесь *не отмежевано* от иных субъектов сознания и, вполне возможно, выражает также их когнитивную позицию.

Иначе устроены строки 11–13, *И долго в греческой кофейне Гремели кости Домино*. Если раньше описывались ситуации, которые можно наблюдать напрямую, то суждение о длительности какого-то действия уже ретроспективно. Вдобавок ситуация тут не дается сама по себе, но – с помощью союза ***и*** – соотносится с предшествующими ей ситуациями. Вместе одно и другое переводят автора из роли наблюдателя в роль «историка», человека, обладающего *целостным знанием* о всей цепи совершившихся событий. Поскольку же такая роль требует куда больше мыслительных усилий, нежели простое созерцание, то весьма вероятно – хотя и не предопределено полностью, – что берет ее на себя один лишь автор, а для явно не слишком интеллектуальных персонажей стихотворения она была бы дискомфортна.

Далее, в строках 14–16, *А чашки разносила Зоя, И что-то нежное и злое Скрывала медленная речь*, текст возвращается к своей созерцательности, и сказанное тут вполне могло бы стать содержанием не только авторского сознания, но и сознания, принадлежащего хозяину кофейни и его гостям.

Наконец, завершает текст сугубо оригинальное сравнение *Как будто море кружевное Спадало с этих узких плеч*, которое практически никогда не может быть создано одновременно разными говорящими и, следовательно, принадлежит одному только лирическому *я*.

Итак, высказывание, принадлежащее исключительно авторскому сознанию, открывает собой текст. С другой стороны, коль скоро начало лирического стихотворения почти никогда не бывает его фокусом, для нас это первое высказывание безразлично: здесь лирическому тексту позволительно иметь те или иные характерные фокусные свойства без риска, что возникнет композиционная двусмысленность.

Несколько далее следует высказывание, которое трудно приписать какому-либо из присутствующих в тексте субъектов, однако с определенной натяжкой это сделать все-таки допустимо. (Кстати, вряд ли случайно, что это высказывание завершает собой относительно самостоятельную часть стихотворения, где развивался рассказ о последовательных событиях, своего рода квазинарратив, и служит чем-то наподобие предварительного *итога*.)

---

[10] Обратим внимание, что сравнение *улыбаясь точно дети* – совершенно конвенциональное и использовать его вполне может даже простой человек.

И наконец, завершается «Греческая кофейня» высказыванием сугубо «авторским», практически неспособным отражать деятельность постороннего лирическому *я* сознания.

Таким образом, если сбросить со счетов не релевантное здесь начало текста, ориентация на «беспримесно-авторское» сознание проявляет себя дважды, однако значительно явственнее и «неотменимее» она в двух заключительных строках, как раз тех, которые интуитивно воспринимаются как фокус.

4.13. Пример 12. Особый случай: когда маркером фокуса становится не когнитивное размежевание, а когнитивная солидаризация автора и адресата

Наконец, здесь нам будет удобно обратиться еще к одному очень интересному теоретическому вопросу.

Хорошо известно, что если даны две языковые единицы, U_1 и U_2, и если единица U_1 в том или ином плане маркированная по сравнению с U_2, то эти отношения маркированности в принципе могут инвертироваться: при каких-то особых условиях маркированным членом оппозиции становится U_2; см. среди большой литературы, например, [Tiersma 1982]. Так, в общем случае когда мы ведем речь о целом классе предметов или живых существ (универсальный модус референции), немаркированным способом назвать его будет существительное во *множественном* числе, как, скажем, *слоны*. Однако если мы хотим поместить сведения о слонах в биологической энциклопедии, здесь действует особая жанровая конвенция и предписана своего рода партикуляризация: нейтральным вариантом становится единственное число (*Слон – крупнейшее млекопитающее* и т. п.), а множественное уже маркированно и будет употребляться лишь в особых обстоятельствах, например, тогда, когда для нас важна неоднородность этого класса, разделение слонов на подвиды.

Названное общее правило, как известно нарратологам (см. особенно [Fleischman 1990]), действует и при маркировании первого и второго планов в нарративном дискурсе. Хотя канонически первый план, то есть главная повествовательная линия, оформляется перфективным глаголом в прошедшем времени (для русского языка – глаголом совершенного вида), а в «фоне» выступают глаголы имперфективные (в русском языке – несовершенный вид), иногда как раз имперфективный глагол (обычно в так называемом настоящем нарративном времени) маркирует своим появлением *особенно важные*, кульминационные моменты основного рассказа –

из маргинального для нарративной линии средства локально превращаясь в средство основное.

Странно было бы не задаться вопросом, случается ли нечто подобное в текстах лирических, и похоже, что это действительно так.

Допустим, стихотворение написано как послание некоторому конкретному – пускай даже, возможно, и воображаемому – адресату (таково, например, анализировавшееся выше пушкинское «Зимнее утро»). Понятно, что в подобном случае отношения между автором и теми, кто воспринимает текст, существенно усложняются. С одной стороны, здесь должен предполагаться обычный для лирики, так сказать, «литературный» читатель (часто его называют «внешним адресатом»), воспринимающий стихи как художественное произведение и, по известному нам правилу, в когнитивном плане максимально солидарный с автором. С другой же стороны, тут присутствует еще и читатель-адресат (нередко именуемый «внутренним адресатом»), по своему статусу приближенный к простому читателю письма, в немалой мере «обытовленный», а такой читатель, конечно, отнюдь уже не обязан в своем восприятии вещей становиться на точку зрения автора: достаточно вспомнить, как часто с подобным читателем-адресатом ведется полемика, автор его в чем-то убеждает, в чем-то укоряет и проч. Ради того во многом и пишутся такие стихи, чтобы добиться с адресатом определенного ментально-эмоционального единства, и оно, если достигается, как раз и знаменует собою их смысловой *итог*.

Иными словами, в отношениях между автором и «литературным» читателем немаркированным вариантом является их солидарность, а в отношениях между автором и прямым адресатом стихотворения, – наоборот, *нетождество* когнитивных позиций. В результате здесь для маркировки фокуса появляется дополнительный ресурс: на фокус способна указывать не только когнитивная диссоциация между автором и «литературным» читателем, но также и когнитивное объединение первого с читателем-адресатом.

Текстов, где реализовалась бы эта возможность, по-видимому, немного, но они существуют.

Вот стихотворение Б. Лесьмяна в нашем переводе (анализируем именно перевод; насколько предложенный разбор подошел бы к польскому оригиналу, «Ponad zakres śnieżycy, ponad wicher i zamieć...», обсуждать не будем, так как в некоторых важных здесь тонкостях два текста все-таки разнятся):

1.
Не к тебе ль устремляется дух мой крылатый,
По ту сторону света, и вихря, и вьюги?
Обмирает в тоске меж оснеженных статуй,
По-над краем ныряющей в темень яруги.

2.
Оттого, что к безбытью недомкнуты двери,
Оттого, что и памятью я неухватчив,
Так мы верим друг в друга, друг в друга не веря,
Словно пробыли в мире, ни йоты не значив.
3.
Нам бы встретиться снова в тот вечер мозглявый,
Нам бы снова влюбиться – и жаждать того же:
Той повторной любовью, не ждущей избавы,
Той последней тоской, обрывающей вожжи.
4.
Отказаться бы сердца кровавым отказом
От того, что мы в тайности сердца хранили,
И молить наши смерти о том, чтобы разом
Обе смерти исполнились в общей могиле.
5.
Искромсалась метели шумливая грива,
Обдираясь об леса зубристые недра.
У подраненной жизни все меньше порыва,
Только страха пред жизнью отпущено щедро!
6.
Не к тебе ль устремляется дух мой крылатый,
По ту сторону света, и вихря, и вьюги?
Обмирает в тоске меж оснеженных статуй,
По-над краем ныряющей в темень яруги.

Вопреки нашим априорным ожиданиям, у Б. Лесьмяна уже в первой фразе обнаруживается *сходство* в когнитивной позиции автора и адресата. Тут содержится пресуппозиция ‘мой дух куда-то устремляется’ или, возможно, пресуппозиция еще более богатая, ‘мой *крылатый* дух куда-то устремляется’, а пресуппозиция, напомним, – это как раз то знание, которое говорящий и адресат в нормальном случае *наперед разделяют*. Вместе с тем, как мы уже говорили, начальная фраза в стихотворении имеет исчезающе малые шансы быть его фокусом.

Что касается всего дальнейшего текста, вплоть до шестой строфы, то здесь не только не заметны какие-либо сигналы, говорящие о когнитивной солидарности между автором и адресатом, но, наоборот, в строфах 3–4 скорее выражено авторское «воление», предпочтение, с которым адресат едва ли склонен был бы согласиться (или – достаточно быстро согласиться), так что в этих строфах логичнее усмотреть дополнительный знак размежевания.

И только шестая, заключительная строфа вновь открывается вопросом-напоминанием *Не к тебе ль устремляется дух мой крылатый...?*, чья пресуппозиция ‘мой дух куда-то устремляется’ вновь становится «точкой схода» в познавательной деятельности автора и адресата, – и именно шестую строфу мы интуитивно воспринимаем как фокус.

Таким образом, похоже на правду, что в случае, когда стихотворение обращено к «внутреннему» адресату, маркером фокуса способно стать не размежевание, а, напротив, отождествление авторской и этого адресата когнитивной позиции.

Отсюда видно, что взаимоотношения между приметами фокуса и лингвистическими средствами, которые фокус, наоборот, не маркируют, могут подвергаться инверсии. Вопрос, в каких иных случаях и почему так происходит, пока оставляем открытым.

4.14. Заключение

Итак, есть основания полагать, что, поскольку фокус лирического текста обладает более сложной, нежели эмпирическая часть, аспектуальной структурой, ибо непременно требует перехода от некоторого не-знания к знанию либо иных достаточно важных изменений в психоментальной сфере автора и/или читателя (адресата), постольку и вероятность рассогласования между их когнитивными позициями в фокусе возрастает, так что последнее становится его яркой приметой.

Проанализированный нами материал из 100 стихотворений эту гипотезу хорошо подтверждает: названное рассогласование встретилось в фокусе 15 раз, а в эмпирических фрагментах лишь 4 раза, притом дважды – в начале текста, где по объясненным выше причинам оно для нас вообще нерелевантно. Если же учесть еще и то, что в среднем в нашем корпусе фокус в 6,9 раза короче эмпирических фрагментов, то окажется, что реальная частотность интересующего нас феномена в фокусе приблизительно в 50 раз выше, нежели вне его.

Добавим еще, что, даже если мы будем интересоваться не взаимодействием между автором и читателем или прямым адресатом, но только лишь эволюцией самого авторского сознания, то и здесь фокус, предполагая изменение в последнем, в общем случае все равно должен отличаться аспектуальной сложностью.

Хорошей иллюстрацией будет стихотворение Ф. И. Сологуба:

1.
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным,
Бедный, слабый воин Бога,
Странно зыблемый, как дым.
2.
Что Творцу твои страданья?
Кратче мига – сотни лет.
Вот – одно воспоминанье,
Вот – и памяти уж нет.

3.
Но как прежде – ярки зори,
И как прежде – ясен свет,
«Плещет море на просторе»,
Лишь тебя на свете нет.
4.
Бедный, слабый воин Бога,
Весь истаявший, как дым,
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным.

Здесь к фокусу несомненно относится третья строфа и, возможно, четвертая. При этом третья строфа аспектуально самая усложненная, ибо тут автор последовательно выступает в трех когнитивных ипостасях: это и нынешний говорящий, и автор, пребывающий в соответствующем будущем, и – вдобавок – автор, которого в этом будущем знаменательным образом *нет*.

Было бы очень интересно рассмотреть это явление на более представительном материале.

Глава 5

Композиция лирического текста и «теснота» стихового ряда

5.1. Предварительные замечания

Одним из главных свойств стихотворной речи часто признается так называемая теснота стихового ряда; см. знаменитую книгу Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» [1924/1965].

Важнейшие аспекты этой «тесноты» – метрико-синтаксический и семантический. В плане метрико-синтаксическом она проявляется тем, что каждый отдельный стих тяготеет к смысловой самостоятельности; отсюда, в частности, крайне малоудачное, почти противоестественное звучание многих «анжамбанов». Семантически «тесным» стиховой ряд становится вследствие нетривиальной смысловой взаимосвязанности и взаимозависимости слов: слово тут часто используется далеко не в общепринятом значении, но на первый план выходят его второстепенные, вообще-то едва заметные, а иногда практически и отсутствовавшие прежде, «наведенные» контекстом смысловые компоненты, и благодаря этому между смыслом отдельных слов возникает особая согласованность.

И сам Ю. Н. Тынянов, и большинство сочувственно обращавшихся к его наследию ученых за «теснотой» стихового ряда видели прежде всего внутреннее единство, принципиальную «нерасторжимость» поэтического текста. Однако у дела есть и другая сторона, ибо в «тесноте» этой кроется также и стремление к высокой *информативности*: обстоятельство, тоже, разумеется, учитываемое исследователями (достаточно сослаться на многочисленные работы Ю. М. Лотмана или на разборы Т. И. Сильман в книге [1977]), но, кажется, не привлекшее всего того внимания, которого оно заслуживает.

Очевидно, что если одна строка обычно составляет лишь малую часть целостного стихотворения (моностих – крайне редкий лирический поджанр; даже двух-, трех-, четырехстрочные стихотворения тоже в явном меньшинстве), то, абстрактно рассуждая, надо было бы ожидать, что она

по смыслу будет очень зависима от иных строк, а значит, сама по себе будет обладать относительно невысокой информативностью. На этом фоне реально наблюдаемое тяготение каждой строки к содержательной самодостаточности означает, среди прочего, и то, что информативность ее – по крайней мере в идеале, – наоборот, *подчеркнуто велика*.

Что касается семантического уровня, то тут смысловое взаимовлияние слов сопрягается с их более свободной сочетаемостью, а чем свободнее слово сочетается с другими словами, тем их объединение информативнее.

Важно, по-видимому, и иное обстоятельство. Когда в стихе слово, благодаря контексту, приобретает новое, дополнительное значение, его первоначальный смысл, как правило, вовсе не исчезает, но лишь отодвигается на более далекий когнитивный план. Если бы дело обстояло иначе, то эта процедура не порождала бы те многочисленные реально наблюдаемые в поэтической речи дополнительные содержательные эффекты, которые связаны именно с хорошей ощутимостью изначально важнейших, но пониженных в ранге смысловых компонентов; например, не были бы возможны оксюморон, «многослойная» метафора, игра с многозначностью и т. д. Иначе говоря, когда стихотворное слово подвергается пере-, а точнее – до-осмыслению, это тоже *увеличивает* его информативность.

Даже если радикальное переосмысление слова встречается в поэзии не так уж часто, то наверняка очень продуктивна его внутренняя коммуникативная реиерархизация, при которой прежде наиболее важный, первоплановый смысловой компонент теряет в статусе, а компонент, изначально малозначимый или даже почти незаметный, свой ранг повышает. При этом у нас несомненно сохраняется и память об «обычном» коммуникативном устройстве данного слова, а информация о новой, контекстно обусловленной «иерархии важностей» к соответствующей информации *добавляется* – то есть и здесь налицо явный *прирост информативности*[1].

---

[1] Известно, что тыняновская идея о семантической «тесноте» стихового ряда не только имела последователей, но и подвергалась критике, наиболее резкой, по-видимому, со стороны М. Л. Гаспарова [2004]. В частности, М. Л. Гаспаров отвергает мысль о том, что значение слова в поэзии систематически изменяется, и признает неудачными разборы, где Ю. Н. Тынянов приписывал особый, неконвенциональный смысл слову *которую* в пушкинских строках *И в пеленах оставила свирель, Которую сама заворожила* и союзам *и* и *или* у В. В. Маяковского, когда они выносятся в отдельную, самостоятельную строку.

Действительно, такая ресемантизация у столь простых служебных лексем сомнительна; действительно, было бы явным перехлестом сказать, что подобные изменения происходят в поэзии всюду или почти всюду; действительно, предложенный Ю. Н. Тыняновым анализ во многих случаях весьма уязвим и малоинтуитивен. Однако и принципиально более свободная сочетаемость слов в поэзии, и то, что «нормальная» коммуникативная структура слова в ней регулярно подвергается деформациям, суть факты настолько непреложные, что едва ли здесь усомнился бы и сам скептический М. Л. Гаспаров.

Таким образом, и в тенденции к метрико-синтаксической «тесноте» стихового ряда, и в тенденции к «тесноте» лексико-семантической проявляет себя не только внутренняя нерасторжимость стихотворных текстов, но и стремление поэтической речи максимализировать свою информативность[2].

Более того, этим же стремлением в конечном счете можно объяснить и саму названную нерасторжимость, исключительно тесные внутренние взаимосвязи между отдельными элементами стихотворения – ибо связи эти суть не что иное, как *дополнительная информация*; ср. особенно [Asher, Lascarides 2003].

Хотя тяготение к «тесноте» и к высокой информативности несомненно является жанровым, «универсальным» признаком поэзии, все-таки и чисто интуитивно, и перед лицом разборов, предложенных Ю. Н. Тыняновым и многими другими учеными, кажется вполне очевидным, что разные фрагменты стихотворения могут обладать названным свойством далеко не в равной степени. Ввиду этого нельзя не задаться двумя вопросами.

Во-первых, не есть ли так, что особенно высокая информативность свойственна наиболее важным, дискурсивно первоплановым фрагментам стихотворения и служит их своеобразной отличительной приметой?

Интуитивно это кажется несомненно верным, но принять такой тезис можно все-таки лишь с одной существенной оговоркой.

Дело в том, что напрямую сопоставить информативность двух фрагментов стихотворения в общем случае крайне трудно или даже вовсе невозможно. Представим себе самую благоприятную ситуацию, когда смысл фрагмента F_1 целиком «вкладывается» в смысл фрагмента F_2. Здесь последний фрагмент как будто бы более информативен, однако это обман зрения. Если мы учтем, что и фрагмент F_1, и фрагмент F_2 могут порождать разнообразные импликатуры, что количество этих импликатур в принципе ничем не ограничено и что, даже будучи слабыми, едва ощутимыми, они просто за счет своей многочисленности способны резко повышать информативность создающей их конструкции (см. об этом, например, [Sperber, Wilson 1995]), а также что под влиянием тех или иных контекстных факторов число импликатур у логически более сильного фрагмента F_2 может быть уменьшено, а у логически более простого F_1, наоборот, повышено (вспомним, как многосмысленно зачастую звучат в поэтическом тексте именно очень краткие и простые по своему прямому содержанию высказывания), – если

[2] Другой вопрос, как же именно эта максимализация происходит и в чем тут отличие поэзии от иных жанров. Будучи «странной речью», последняя, безусловно, должна достигать подобной цели своими особыми путями, и каковы они, далеко не очевидно. Один из путей, о котором мы будем говорить ниже, состоит в том, что высокая содержательность сказанного часто подчеркивается специальными средствами, приобретает, так сказать, демонстративный характер.

учесть все эти обстоятельства, то будет понятным, что какие-либо выводы об относительной информативности F_1 и F_2 мы имели бы право сделать лишь в результате неимоверно сложного, а скорее даже неосуществимого анализа.

Еще труднее, конечно, эта задача в иных случаях, когда плохо сопоставимы не только импликатуры, индуцированные соответствующими фрагментами, но также и чисто логическое содержание последних.

Тем не менее, кажется, что противопоставлять два фрагмента по уровню их информативности стихи все-таки способны, только происходить это должно в том или ином отдельном, конкретном смысловом и/или структурном плане либо в нескольких конкретных планах – таких, которые, с одной стороны, своей ограниченностью, отграниченностью от иных планов обеспечат благоприятные условия для соответствующего сравнения, с другой же стороны, будут и сами по себе хорошо заметны. В связи с последним можно предположить, что это будут либо планы, которые мы заранее, априори склонны выделять в лирическом тексте или же, шире, в любом тексте вообще (скажем, тропеический уровень его смысловой структуры, со всей определенностью противостоящий в нашем сознании плану буквальных смыслов; способ введения в текст новых референтов и вообще новых «идей»; базовая модальность авторского мышления – то есть обращенность последнего преимущественно на себя самое или же, напротив, на окружающий мир; см. об этом ниже), либо планы, в которых данный текст резко отступает от общепринятого языкового канона или от уже созданной им самим определенной инерции и которые в силу этого обстоятельства тоже не могут не привлечь к себе исключительное внимание[3]. Иными словами, вполне возможно, что даже если в целом сравнить информативность двух фрагментов в лирическом стихотворении не удается, то это все-таки допустимо сделать, ограничив область сравнения некоторыми их частными, конкретными и при этом прагматически хорошо выделенными, бросающимися в глаза особенностями.

Сверх этого, надо учесть и еще одну чрезвычайно продуктивную возможность: помимо объективного, действительного повышения своей информативности, лирический текст способен повышать информативность субъективно, повышать ее только *в нашем восприятии* – просто тем, что смысловое богатство соответствующих фрагментов определенными средствами *специально подчеркивается*. Например, с помощью некоторых приемов отрывок стихотворения может показывать, в сколь высокой степени его внутренняя организация обусловлена его членением на более и менее

[3] Разумеется, два названных варианта не являются взаимоисключающими: может быть и так, что некоторый уровень и заведомо хорошо выделим, и на уровне этом в данном тексте резко нарушаются те или иные наши ожидания.

информативные части, а значит, по-особому актуализировать, поднимать для нас в ранге саму *идею информативности* (примеры и их анализ будут даны ниже, в п. 5.7).

Второй принципиальный вопрос, который мы должны задать, касается инвентаря повышающих информативность средств.

Когда Ю. Н. Тынянов и его последователи писали о семантической «тесноте» стихового ряда, выявленные ими способы «утеснить» этот ряд, как правило, были окказиональны, связаны со смыслом лишь данного отдельного стихотворения и едва ли вообще воспроизводимы[4]. Между тем очень интересно было бы понять, не присутствуют ли в использовании повышающих информативность стиха средств хотя бы какие-то признаки системности, или, иными словами, нельзя ли достаточно значительную часть соответствующего инвентаря более или менее прозрачным образом классифицировать; не совершилась ли тут, при всем его разнообразии, своего рода «дискурсивная грамматикализация».

Анализ нашего материала показывает, что оба предположения верны. С одной стороны, первоплановые фрагменты лирического дискурса на самом деле очень часто маркируются приемами, либо *повышающими* их информативность в том или ином конкретном и хорошо «опознаваемом» аспекте (иногда – ряде аспектов), либо их высокую информативность демонстративно *подчеркивающими*. С другой стороны, как будет показано ниже, характер этих приемов поддается если не всеохватывающему, то достаточно сильному обобщению, что позволяет многие из них признать частными реализациями некоторого свойственного «скрытой грамматике» лирических текстов инварианта.

Возвращаясь к представлению о «тесноте» стихового ряда как прежде всего внутренней «спаянности» стиха, семантической взаимосогласованности между его частями, надо заметить, что и уровень этой взаимосогласованности в разных частях стихотворения очевидным образом тоже может быть неодинаков. Поэтому напрашивается еще одно предположение: если в каком-то фрагменте стихотворения эта взаимосогласованность окажется ощутимо более высокой, чем в иных, и, значит, в нем важная закономерность лирического жанра проявит себя наиболее наглядно, то он и будет самым вероятным фокусом, дискурсивным первым планом.

Эта гипотеза также кажется верной, и подтверждающие ее примеры мы приведем позднее. Пока же обратимся к значительно более частым случаям, когда с фокусом связано представление о высокой информативности.

---

[4] Сказанное, конечно же, не относится к метрико-синтаксической стороне дела – ибо принцип «каждый отдельный стих стремится к смысловой самостоятельности» действует повсеместно.

Так же, как это не раз бывало раньше, часть интересующих нас в этой главе феноменов нам удалось исследовать более подробно, и здесь мы располагаем достаточно надежными статистическими данными, для другой же части анализ оказался настолько трудоемким, что в ряде случаев мы были вынуждены сузить рассматриваемый материал до нескольких, – правда, нередко очень выразительных – примеров, так что соответствующие положения надо рассматривать лишь как более или менее правдоподобную гипотезу, заслуживающую, надеемся, дальнейшей проверки.

5.2. Ослабленная прогнозируемость связей с предтекстом как примета фокуса

5.2.1. Предварительные замечания

Известно, что информативность того или иного фрагмента в тексте при прочих равных условиях тем выше, чем этот фрагмент менее предсказуем. Поэтому если верна наша гипотеза об особенно высокой информативности фокуса в лирических произведениях, то следует ожидать, что его смысловые отношения с предтекстом в общем случае окажутся слабее всего прогнозируемы.

Одно свидетельство в пользу этого предположения нам уже известно. В нейтральном случае референт, который однажды введен в текст, далее трактуется как знакомый и соответствующим образом выбирается его номинация (обычно весьма простая, местоимение или «ноль», реже существительное, еще реже – целая именная группа; см. Главу 3). Между тем, как мы убедились в той же главе, фокус сплошь и рядом нарушает эти ожидания и, наоборот, разрывает естественные референциальные связи, представляя старый референт так, будто он нов.

Сверх этого, мы располагаем хотя и немногочисленными, но очень показательными примерами того, как подобная закономерность проявляет себя и на иных уровнях организации лирического произведения, особенно на уровне дискурсивных связей, и к таким примерам мы теперь обратимся.

5.2.2. Пример 1

Посмотрим на стихотворение А. А. Тарковского «Греческая кофейня»:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.

2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Очень интересно задуматься над двумя вопросами: во-первых, насколько угадываема здесь наперед та дискурсивная связь, в какую каждая следующая строфа вступает с предыдущей (или предыдущими)[5]; во-вторых, в какой мере предсказуема смысловая обобщенность каждой следующей строфы, по сравнению со строфой предшествующей или предшествующими строфами, – то есть, иными словами, в какой мере предсказуемо то, что следующая строфа сохранит тот же уровень конкретности, что и предыдущая(ие), или, напротив, смысл ее поднимется на иную ступень абстрактности и/или генерализованности.

Поясним сразу, что когда мы говорим о предсказуемости, или «угадываемости», речь, конечно же, не идет о жесткой детерминации и о нашей способности с полной уверенностью предвидеть определенные смысловые отношения, но лишь о восприятии их как интуитивно более естественных и вероятных. Современным исследователям дискурса прекрасно известно, что даже небольшие, очень «мягкие» предпочтения относительно того, как должны быть друг с другом содержательно связаны его отдельные фрагменты, в конечном счете могут оказывать на его интерпретацию огромное, принципиальное воздействие; см. особенно [Asher, Lascarides 2003].

Глядя на первую строфу «Греческой кофейни», легко заметить, что обладающий инвертированным порядком частей оборот *посетителей своих* скорее всего предполагает бóльшую конкретность этих посетителей, нежели предполагало бы неинвертированное *своих посетителей* или просто *посетителей*. Ср. хотя бы правильные тексты *Пусть он пригласит*

[5] Ниже мы опираемся на те представления об основных типах дискурсивной связи, которые были изложены в Главе 1 (п. 1.1).

сюда своих посетителей, если они у него есть или *Пусть он пригласит сюда посетителей, если они у него есть* и странный *?Пусть он пригласит сюда посетителей своих, если они у него есть*; разумеется, если в последнем случае посетители мыслятся более определенно, то это плохо согласуется с допущением о том, что их нет. По аналогичной причине, удачнее звучат тексты *Замаливай свои грехи, если случилось согрешить* или *Замаливай грехи, если случилось согрешить* и хуже – *?Замаливай грехи свои, если случилось согрешить*[6].

Иными словами, в начале «Греческой кофейни», во-первых, сигнализируется, что автор знает о ее посетителях больше того, что необходимо, чтобы описать саму по себе ситуацию ожидания посетителей хозяином; во-вторых, – поскольку постпозиция местоимения *своих* отчетливо неканонична – используется для этого маркированный, в определенном смысле более «затратный» способ изъяснения, дополнительно свидетельствующий о важности названного обстоятельства.

Если же так – и если вместе с тем никакие конкретные сведения о посетителях не даются в первой строфе, то логично ожидать, что этот пробел будет восполнен второй, а значит, вторая строфа обогатит наши знания о той же ситуации, которая описана в первой, и окажется с первой строфой в *детализационных* дискурсивных отношениях – что и происходит в действительности.

Существенно и другое.

В целом, когда два предложения находятся в детализационной дискурсивной связи, их смысл не всегда обладает одним и тем же уровнем конкретности или, наоборот, генерализованности. В частности, бывает так, что за более конкретным по содержанию предложением следует предложение более обобщенное. Например, интерпретация в детализационном ключе очень вероятна для текста *Иван оставил Петра в одиночестве на необитаемом острове. Он жестоко Петру отомстил*; при этом первая и вторая фразы сообщают об одной и той же ситуации, но первая по смыслу вполне «предметна», а во второй появляется уже интерпретативный, то есть не дающий представления о точном содержании действия, глагол *отомстить*, и категоризация случившегося переходит на иной, более высокий уровень (см. об интерпретативных глаголах [Плунгян, Рахилина 1990: 204]).

---

[6] Наша квалификация примеров *?Пусть он пригласит сюда посетителей своих, если они у него есть* и *?Замаливай грехи свои, если случилось согрешить* как неловких относится к их наиболее очевидной интерпретации, при которой союз *если* имеет условное значение, так что само существование данного референта ставится под вопрос. Изредка и при поддержке контекста подобные фразы бывает можно понять также в ином смысле, ‘пусть он пригласит сюда посетителей своих, *коль скоро* они у него есть’ и ‘замаливай грехи свои, *коль скоро* случилось согрешить’, и в таком случае они, разумеется, уже правильны.

С другой стороны, подобный переход от более конкретного к более общему при детализационных отношениях достаточно редок и куда менее естествен, чем сохранение одного и того же уровня категоризации. Поэтому если в паре входящих в детализационную связь высказываний первое не содержит хотя бы намека на потребность в такой «генерализации», это должно восприниматься как сигнал, что генерализация скорее всего и не произойдет[7].

Именно так дело обстоит и в первой строфе «Греческой кофейни». Здесь никаких особых индиций интересующего нас характера нет, а значит, строфа эта склоняет ожидать, что следующая за ней по содержанию *не будет* более обобщенной, – и действительно, во второй строфе нет ничего такого, что позволило бы эту более высокую обобщенность ей приписывать.

Теперь спросим себя, какое же дальнейшее развитие текста подготавливает вторая строфа. Детализируя первую, она по своему собственному, «внутреннему» содержанию нарратива[8]. Между тем, как хорошо известно (см. особенно [Asher, Lascarides 2003]), формирование дискурса подчиняется закону инерции: если в нем уже создалась некоторая тенденция, то в отсутствие явно противоречащих ей обстоятельств такого же развития можно ждать от текста и в дальнейшем. В частности, когда уже начата некоторая наррация, то в наиболее естественном случае дискурс будет развертываться как ее продолжение – и как раз таким образом логичнее всего понимать третью строфу «Греческой кофейни».

Кроме того, если в первой строфе хозяин кофейни был главным персонажем, а во второй о нем, наоборот, полностью забыто ради рыбаков, то от третьей разумно ожидать, что в ней и тот, и другие займут более или менее равноправное и заметное место, и так на самом деле и происходит: в строках 1–2 представлено высокоагентивное речевое действие хозяина, в строках же 3–4 – высокоагентивные действия его гостей, – а, как хорошо известно, чем агентивнее действие, тем, при прочих равных условиях, более высокий дискурсивный ранг свойствен его субъекту. Иными словами, здесь совершается вполне предсказуемое объединение намеченных ранее порознь, каждая в отдельной строфе, тем, отчего третья строфа

---

[7] Какие именно обстоятельства могли бы выполнять роль обсуждаемой «подсказки», нам не вполне ясно, но для настоящего анализа это не имеет значения.

[8] Поскольку нарратив в данном случае строится не из отдельных самостоятельных предложений, но создается рядом однородных членов, едва ли здесь уместно говорить о дискурсивном нарративном отношении в строгом смысле, но, так или иначе, наррация как описание событий в их временной последовательности тут налицо.

Вообще заметим, что предложение, детализирующее сказанное в другом предложении, внутренне нарративным бывает не так уже редко; ср. хотя бы такой текст: *Я видел, как Маша готовила суп. Она очистила и нарезала овощи, положила их в кастрюлю с водой, поставила на огонь...*

оказывается, по сравнению с первой и второй, в определенном смысле более обобщенной.

В таком случае, учитывая названный принцип «дискурсивной инерционности», следующая, четвертая строфа должна была бы, во-первых, продолжить начатую наррацию, во-вторых, в обобщенности подняться даже над третьей.

На самом деле, конечно, ни одно, ни другое ожидание тут не осуществляется. С третьей строфой четвертая входит не в нарративное, но в детализационное отношение, а по уровню своей смысловой генерализованности третью отнюдь не превосходит. Даже при том, что в заключительном сравнении сводятся вместе «далековатые понятия» (речь Зои и кружевное море), понятия эти не появлялись порознь прежде, так что нельзя утверждать, будто четвертая строфа обобщеннее каких-то фрагментов предшествующего текста в том смысле, в каком третья обобщеннее, чем первая и вторая; другим же способом сравнивать содержательную обобщенность заключительных строк и какого-либо более раннего фрагмента здесь не видится возможным.

Вывод из наших наблюдений достаточно очевиден. Первая строфа позволяет построить прогноз относительно того, каким дискурсивным отношением будет с ней связана вторая и каков будет уровень ее смысловой обобщенности, по сравнению с первой строфой, – и прогноз этот *сбывается в обеих своих составляющих*. В свою очередь, вторая строфа позволяет сделать подобный же – затрагивающий дискурсивные связи и меру обобщенности – прогноз насчет третьей строфы, и он тоже вполне оправдывается. Наконец, третья строфа содержит достаточно прозрачные намеки на то, в какое дискурсивное отношение должна с ней вступить четвертая и какой относительной содержательной обобщенностью она должна обладать, однако здесь уже ни в одном, ни в другом плане наши ожидания *не исполняются*. В рассматриваемых аспектах четвертая строфа оказывается всецело неожиданной и потому радикально более информативной, нежели вторая и третья, – и как раз она-то и воспринимается здесь как *фокус*.

Помимо этого, можно думать, что смысловое соотношение с предтекстом у четвертой строфы прогнозируемо слабее, чем у третьей, также и по причине иного характера. Эту причину мы лучше поймем, если сначала присмотримся еще к одному примеру, где интересующий нас феномен представлен особенно явственным и изысканным образом.

5.2.3. Пример 2

Следующим примером будет стихотворение Б. Л. Пастернака:

1.
Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.
2.
Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, – никого.
3.
И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.
4.
И опять кольнут доныне
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.
5.
Но нежданно по портьере
Пробежит сомненья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.
6.
Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то, впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Важная для нас особенность этого текста заключается в следующем.

Строфа 1 дает описание некоторой обстановки, некоторой, так сказать, «сцены», и после него наиболее естественным продолжением выглядел бы рассказ о совершающихся в данной обстановке событиях, то есть – некая наррация.

Вместе с тем дальнейшая эволюция текста, при которой часть этой наррации стала бы фокусом, очень маловероятна: принадлежащий нарративному ряду фокус никак не характерен для лирических текстов (кроме разве что баллады, если считать ее разновидностью лирического произведения, – но пастернаковское стихотворение к данному поджанру не относится и видно это из первых же строчек).

Тогда уже с самого начала, наперед ясно, что, получи текст нарративное развитие, наррация эта скорее всего не будет содержать фокуса и будет в тексте целиком принадлежать его эмпирическому плану. Также сразу становится предсказуемым, что если такая наррация действительно появится, но начнется не сразу после первой строфы, а немного позднее, то не станет фокусом и *вторгающийся* между этой строфой и наррацией фрагмент – ибо столь близкое к началу стихотворения и отдаленное от его финала расположение фокуса крайне нетипично.

Поэтому, зная лишь о том, что вторая строфа пастернаковского текста является детализацией строфы первой, а третья–пятая строфы нарративны, можно сделать вывод, что они почти наверняка *не окажутся* дискурсивно первоплановыми.

С другой стороны, если бы мы знали наперед, что где-то в тексте нарративная связь сменится связью иного типа – детализационной, пояснительной, причинно-следственной, связью по принципу параллелизма, контраста и проч., – то, опираясь *только на представленную простую логику*, для соответствующего фрагмента в общем случае уже *нельзя* строить сколько-нибудь уверенные прогнозы, будет ли он соотноситься с предшествующими как их эмпирическое продолжение или как вносящий в текст качественно новые смыслы фокус: все названные дискурсивные связи легко способны возникать и внутри эмпирических частей текста, и в фокусе, и между первыми и вторым.

Если же верно, что в лирическом тексте слабой предсказуемости сообщаемого обычно сопутствует его высокий дискурсивный статус, то интересующий нас фрагмент обретает хорошие шансы как раз и стать фокусом.

На первый взгляд, мы пришли к парадоксу: получается, что когда ранг фрагмента слабопредсказуем, именно этим обстоятельством с большой вероятностью и определяется его *высокий* ранг. На самом деле никакого противоречия тут нет. Абзацем выше мы говорили, что дискурсивный ранг обсуждаемого фрагмента нельзя прогнозировать, *опираясь только на представленную простую логику*. Между тем, чтобы сделать вывод о его вероятном фокусном статусе, привлекается еще и *иная* логика, логика более высокого уровня, ибо – извлекающая определенные выводы из самой прогностической беспомощности, которую обнаруживает здесь логика простая[9].

Именно описанную картину мы и находим у Б. Л. Пастернака в шестой строфе, которая прерывает нарративный ряд и входит с пятой уже

[9] Об этом можно сказать и иначе. В той логике, с точки зрения которой дискурсивный статус следующего за наррацией фрагмента оказался неизвестным, нет рекурсивности, а более изощренная логика, позволяющая предвидеть, что соответствующий фрагмент будет фокусом, уже *рекурсивна*. Допустимо, по-видимому, саму рекурсивность используемого вывода считать здесь приметой фокуса, но углубляться в этот вопрос мы не можем.

в детализационную связь. Здесь, скорее всего, коренится одна из причин, почему строфа эта воспринимается как главное смысловое открытие стихотворения.

Теперь, возвращаясь к «Греческой кофейне» А. А. Тарковского, легко заметить, что тут в маркировании фокуса участвуют весьма сходные средства.

По названной выше причине, начатая во второй строфе и продолженная строфой третьей нарративная линия сама по себе едва ли способна завершиться фокусным фрагментом. С другой стороны, принадлежность прерывающего наррацию фрагмента, то есть четвертой строфы, к первому либо второму дискурсивному плану уже не предрешена в таком же смысле, в каком была предрешена дискурсивная второплановость фрагментов нарративных. Поэтому обсуждаемого рода соотношение четвертой строфы с третьей прогнозируемо куда слабее, чем соотношение третьей строфы со второй, – и именно поэтому, в согласии с той логикой более высокого порядка, о которой мы только что говорили, четвертая скорее должна оказаться фокусом.

5.2.4. Пример 3

На тонкой игре с предсказуемостью дискурсивных связей построена и композиция следующего мандельштамовского стихотворения:

1.
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденьи и в силе –
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле...
2.
И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.
3.
И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...
4.
Я тяжкую память твою берегу,
Дичок, медвежонок, Миньона,
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

Раньше, чем мы обратимся к анализу самих этих стихов, нужно довольно существенно дополнить наши общие представления о выстраиваемых в тексте дискурсивных связях, а именно – обратиться к вопросу об их *относительной маркированности* (о самом репертуаре дискурсивных связей мы уже подробно говорили выше, в п. 1.1).

В ряду наиболее частотных связей «наррация – детализация – пояснение» немаркированными являются детализационная и пояснительная, а наррация маркированна [Jasinskaja 2009; Asher, Lascarides 2003: 199–201; 206–207 и др.]. Там, где нет прямых подсказок иного характера (лексических, интонационных, связанных с выбором видо-временно́й формы глагола; см. ниже), мы каждую следующую фразу склонны понять как дополнительное описание того же самого события, которое описывалось в предыдущей или предыдущих, либо – как описание его причин[10].

Предположим, что мы интерпретируем письменную речь, так что в дело не вмешиваются особые склоняющие к нарративному прочтению интонационные средства (о том, каковы они и сколь велика их важность, см. снова [Jasinskaja 2009]). Предположим также, что никаких указаний относительно интересующих нас дискурсивных связей не дает и контекст.

При таких условиях известный уже нам текст

(24) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения

мы поймем в том смысле, что этим средством были лыжи – несмотря даже на то, что лыжи редко бывают главным для данного человека средством передвижения и нашим энциклопедическим знаниям такой вывод скорее противоречит. Аналогичным образом, интерпретируя сообщение

[10] Отсюда понятно, насколько близкими оказываются в языке детализация и каузальность. Вероятно, такое положение вещей менее парадоксально, чем кажется на первый взгляд. Во многих случаях причину и следствие мы склонны воспринимать не как две разные ситуации, но как два аспекта или две стадии одного и того же события. Например, хотя при логическом анализе ситуацию *Иван сварил суп* можно разделить на «причину» ‘Иван делал что-то для того, чтобы суп возник’ и «следствие» ‘суп возник’, а ситуацию *Иван убил Петра* – на «причину» ‘Иван совершил определенные действия’ и «следствие» ‘в результате этого Петр перестал жить’, однако с утверждением, будто один глагол *сварить* или *убить* обозначает сразу две ситуации, кроме лингвистов и логиков (да и то не всех) едва ли кто-нибудь согласится; в обычном, общепринятом смысле оно кажется просто абсурдным. Принципиально, что подобным образом устроено значение большинства переходных агентивных глаголов, то есть большинства представителей самого прототипического в языке глагольного класса: глаголы эти в норме указывают на целую каузальную цепь, которая интерпретируется как одно событие; см. подробно [Croft 1991; 1994]. Здесь видно, насколько логика обычного языка склонна отождествлять указание на причину ситуации с просто более подробным, «иноаспектным» ее описанием, то есть, иными словами, насколько для нашего сознания естественно трансформировать каузальные связи в детализационные.

(25) Маша готовилась к экзамену. Она перечитывала конспекты лекций, мы решим, что подготовка к экзамену исчерпывалась перечитыванием конспектов – хотя, как нам известно, в нормальном случае так дело не обстоит.

Еще выразительнее о той же тенденции свидетельствует следующий странный текст:

(26) ?Даша готовилась к экзамену. Она смотрела телевизор.

Мы не привыкли к тому, чтобы кто-то смотрел телевизор и *таким образом* готовился к экзамену. Поэтому, абстрактно говоря, понять (26) естественнее было бы как сообщение о двух *разных* Дашиных занятиях, в «недетализационном», возможно, нарративном смысле – 'в одно время Даша готовилась к экзамену, в другое время она смотрела телевизор'. И тем не менее пример (26) ощутимо неловок: неловок потому, что даже там, где отношения детализации противоречат нашим знаниям о мире, они все равно остаются очень сильным дефолтом и предполагаются нами *в первую очередь*.

Замечание 1. Исправить (26) можно, добавив союз *и*:

(27) Даша готовилась к экзамену и смотрела телевизор.

В таком случае тут определенно передается смысл 'в одно время Даша готовилась к экзамену, в другое время она смотрела телевизор' – однако для того, чтобы «избавиться» от детализации, понадобилось *дополнительное формальное средство*, и с этой точки зрения пример (27) уже не совсем нейтральный, но маркированный[11].

Замечание 2. Хотя этот вопрос для нас не ключевой, объясним все же коротко, каким же прагматическим механизмом создается, по Е. Ясинской, описанное только что положение вещей. Всякое утвердительное высказывание является ответом на какой-то, эксплицитный или имплицитный, вопрос. Точно так же, ответом на какой-то вопрос, только более широкого характера (вплоть до простого *Что случилось?*) является и целый текст, и всякий его достаточно целостный по смыслу фрагмент; см. особенно [Kuppevelt 1996]. С другой стороны, от ответа мы в прототипическом случае ждем, что он будет *исчерпывающим*, будет содержать *всю* ту информацию, какая в данной коммуникативной ситуации нужна спрашивающему. Если в ряду соположенных высказываний по умолчанию, при отсутствии иного рода индиций, каждое рассматривается как исчерпывающий ответ на главный задающий тему текста или данного фрагмента вопрос, это и значит, что все они описывают *одну и ту же ситуацию*, то есть – отношения между ними выстраиваются детализационные. За необходимыми тут подробностями отсылаем читателя к [Jasinskaja 2009][12].

---

[11] Почему появление союза *и* приводит к подобным эффектам, один из самых дискуссионных вопросов в лингвистике текста; см. анализ предлагавшихся объяснений в [Jasinskaja 2009].

[12] Показательно, между прочим, и то, что во многих языках получает свою особую маркировку конструкция, в которой, по сравнению с предшествующей ей конструк-

Замечание 3. Полученные Е. Ясинской выводы безусловно противоречат одному из старейших постулатов нарратологии, будто наименее маркированным модусом изъяснения является как раз наррация, повествование о цепи событий, в норме иконически упорядоченное в согласии с их хронологией (см., например, [Fleischman 1990: 131–135] с дальнейшей литературой). К разговору о том, как же примирить эту коллизию в общетеоретическом плане, мы не готовы, заметим лишь, что, с одной стороны, аргументы Е. Ясинской представляются более весомыми, нежели пусть и многочисленные, но скорее умозрительно мотивированные декларации нарратологов, с другой же стороны, в некоторых своих особенностях нарративный модус текстопостроения действительно является прототипическим, более, так сказать, «естественным», нежели детализационный; см. чуть ниже, а также п. 6.9.

Замечание 4. Кстати, как показано в ряде работ, полемизирующих с работами Н. Эшера и А. Ласкаридес, например в [Wolf, Gibson 2005], детализационные отношения ведут себя намного свободнее прочих еще и в ином плане. Допустим, мы хотим установить дискурсивные отношения перекрестно, то есть не между двумя соседними высказываниями, а, так сказать, «через голову» какого-то высказывания или целого ряда высказываний, как это делается, например, в тексте

(28) Мария сломала лыжи. Лыжи оказались плохого качества. Она потеряла свое главное средство передвижения,

где содержание первого предложения сначала, во втором, поясняется – и лишь позднее, в третьем, детализируется. Оказывается, что такие перекрестные связи бывают детализационными намного чаще, чем связи иных типов, кроме разве что достаточно редко встречающейся в реальных текстах связи по принципу параллелизма; см. особенно [Wolf, Gibson 2005: 274]. Ясно, что более свободная дистрибуция детализационных отношений также свидетельствует об их немаркированном характере. Кроме того, как видно из той же статьи [Wolf, Gibson 2005: 279–280], среднее число детализирующих «зависимых», относящихся к той или иной «главенствующей», «ядерной» пропозиции, намного (обычно в два с половиной раза, но в отдельных текстах даже и в *сотни* раз) выше, чем это же число в случае любых иных дискурсивных отношений. Здесь тоже хорошо видно,

---

цией, происходят серьезные смысловые изменения (меняется подлежащее, меняется модальность, меняется временная отнесенность сообщаемого, его локативная приуроченность, валентная структура предиката; см. [Bickel, Nichols 2007: 86–87] с дальнейшей литературой). Очевидно, названные различия делают весьма вероятным, что соответствующее предложение будет сообщать об *иной* ситуации, нежели предыдущее, а значит, в конечном счете подобным образом специально маркируется *не детализационное* развитие текста – тогда как детализационное принимается за нормальный, так сказать, дефолтный вариант.

насколько детализирующие фрагменты текста неприхотливы в своих сочетаемостных свойствах и, следовательно, насколько слабо маркирована эта связь.

Что касается пояснительных отношений, то они, как говорилось выше, тоже немаркированны: например, именно их мы по умолчанию усмотрим в тексте

(29) Мария сломала лыжи. У нее заболела нога.

В принципе понять сказанное можно и в смысле ‘Мария сломала лыжи потому, что у нее заболела нога’, и в смысле ‘Мария сломала лыжи, и потом (видимо, по причине этого) у нее заболела нога’. Обе интерпретации примерно в одинаковой степени совместимы с нашими представлениями о мире – и тем не менее быстрее приходит на ум первая, так сказать, «пояснительная», а не нарративная.

Аналогичным образом дело обстоит в примере:

(30) Маша расплакалась прямо на рабочем месте. Она получила выговор от начальника.

Ситуация, когда начальник делает выговор за плач на работе, не намного менее естественна, чем обратное: когда работник плачет *после* полученного выговора. Если сообщение (30) описывает последовательность событий ‘начальник сделал выговор – Маша расплакалась’, то отношения в нем нарративные, а если последовательность ‘Маша получила выговор – Маша расплакалась’ – пояснительные. Очевидно, что при непредвзятой, «наивной» интерпретации этого текста мы поймем его именно во втором, *пояснительном* смысле.

Впрочем, справедливости ради нужно заметить, что пояснительные отношения все же ощутимо менее маркированные, менее «саморазумеющиеся», нежели отношения детализационные. Последние, напомним, могут предполагаться как чистый дефолт, в отсутствие у нас вообще какой бы то ни было информации о дальнейшем развитии текста, тогда как в примерах (29–30) и других им подобных немаркированность пояснительной интерпретации по сути заключается в том, что она предпочтительна перед иной интерпретацией, тоже имплицирующей каузальные связи, – то есть соответствующий выбор совершается в куда более узком пространстве возможностей.

Надо также понимать, что хотя, по сравнению с детализацией и пояснением, наррация оказалась маркированным отношением, все же ее статус в системе дискурсивных связей весьма привилегирован и близок к прототипическому.

Во-первых, сошлемся просто на статистику – на исключительную распространенность повествовательных либо по преимуществу повествовательных текстов в повседневной коммуникации.

Во-вторых, наверняка не случайна и та последовательность, с которой изучающие текстостроение и лингвисты, и поэтологи сосредоточиваются в первую очередь на анализе нарративного дискурса – как дискурса в определенном смысле прототипического, «эталонного»: это значит, что по некоторым из своих свойств нарративная связь все же не маркированна.

Возможно, дело в том, что наш сложный опыт мы почти всегда склонны разворачивать в «историю», о чем издавна и на разные лады писали теоретики дискурса. Ясно, что темпоральные отношения между ситуациями в нарративном ряду намного определеннее и прозрачнее, чем отношения иных типов, ибо это всегда отношения предшествования – следования.

Даже в таком простом случае ненарративной связи, каким является детализация, имеются уже две возможности. Обычно описывающие одну и ту же ситуацию предложения обладают в точности одинаковой временно́й приуроченностью (или одинаково ее лишены, если речь идет о вневременных, гномических ситуациях), но встречается и другой вариант, когда одно из них относится к ситуации в целом, а другое – к какой-то из конституирующих ее более частных субситуаций. Так, в тексте *Маша приготовила суп. Она чистила овощи. Потом клала их в кастрюлю. Потом ставила ее на огонь...* вторая, третья и четвертая фразы детализируют первую, но каждая упомянутая тут ситуация занимает лишь часть того времени, где локализуется целостное событие ‘Маша приготовила суп’. Это не мешает языку трактовать подобные темпоральные соотношения как одновременность: например, в рассматриваемом случае допустимо сказать ***Когда*** *Маша готовила суп, она чистила овощи, клала их в кастрюлю, ставила кастрюлю на огонь*, – однако ясно, что перед нами тут одновременность серьезно «либерализованная», одновременность далеко не такого же рода, как, допустим, в примере (24) *Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения*. (О подобной «либерализованной» одновременности см., например, [Wilson, Sperber 1998]).

Уже отсюда видно, что темпоральные отношения ситуаций при детализационной связи несколько сложнее, чем в наррации.

Что же касается остальных ненарративных дискурсивных отношений – пояснительного, причинно-следственного, контрастного, отношения «фон – события нарративной линии» и проч., – то в этих случаях возможны и то же самое предшествование-следование, что при наррации, и одновременность, и включение времени одной ситуации во время другой, и частичные наложения, и гномичность одной либо сразу обеих ситуаций – так что пространство возможностей здесь оказывается и несоизмеримо более обширным, и намного слабее структурированным, нежели это обстоит в наррации; см. подробнее п. 6.9.

Важно, по-видимому, и то, что нарративный текст способен *наиболее очевидным образом* «расслаиваться» на собственно повествование, так

называемый первый план, и все то, что к основной повествовательной линии не принадлежит и называется обычно вторым планом («фоном»); см. особенно [Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; Fleischman 1990]. В результате даже там, где нарративные связи между частями текста осложняются связями иных типов (причинно-следственными, параллелизмом, контрастом), его внутренняя структура оказывается в общем случае более прозрачной, чем у текстов ненарративных, а отчетливость, определенность свойств той или иной языковой единицы как раз и свидетельствует о ее прототипичности. В качестве аналогии вспомним хотя бы то хорошо известное обстоятельство, что наиболее канонические формы в парадигме слова, как правило, обладают наибольшим числом грамматических значений; таковы, например, личные формы русского глагола, которые, будучи намного прототипичнее инфинитива, причастия и деепричастия, богаче также и по числу собственно глагольных морфологических категорий: у инфинитива, причастия и деепричастия нет лица и наклонения, у инфинитива нет также времени, а временна́я система причастий и деепричастий, по сравнению с временно́й системой личных форм, сильно редуцирована; см. особенно [Croft 1991].

О слабой маркированности нарративных отношений свидетельствуют и другие факты. Так, по данным Э. Даля [Dahl 1985: 189], именно нарративная форма глагола в целом ряде языков тяготеет к наибольшей простоте: скажем, в романских языках предназначенные для наррации аористические времена короче не-нарративных имперфектных – а такое положение вещей, если учесть общеизвестную тенденцию к иконическому соответствию между формальной сложностью языковых единиц и их сложностью содержательной, свидетельствует об исконности, немаркированности нарративных употреблений глагола. Обратим внимание, что и в современном русском языке, поскольку здесь большинство видовых пар – суффиксальные, столь часто используемый в основной повествовательной линии текста совершенный вид глагола «среднестатистически» по форме проще несовершенного.

Кроме того, как показал в свое время П. Хоппер [Hopper 1979], в связанных нарративными отношениями предложениях ремой почти постоянно оказывается либо сам глагол, либо глагол вместе с прямым дополнением, но практически никогда рематическим не бывает подлежащее – то есть и тема-рематическая структура у таких предложений тоже наименее маркированная, предельно простая. (Это вполне объяснимо тем обстоятельством, что при наррации нас интересует в первую очередь само действие, а специфика большинства действий, так сказать, «сосредоточивается» в глаголе и его объекте. Что касается фраз с иной тема-рематической структурой, как, допустим, *Это Иван разбил вазу*, где рема – субъект *Иван*, то они используются для того, чтобы описать дополнительные обстоятельства *уже известного* действия и потому нарративную функцию могут выполнять лишь в исключительных случаях.)

При желании найдутся и более экзотические свидетельства простоты нарративного дискурса; например, по сведениям того же П. Хоппера, оппозиция «нарративность – не-нарративность» в языке тагалог нередко выражается через формальное противопоставление глагола с простой, нередуплицированной основой и глагола с основой усложненной, «удвоенной»[13].

Теперь, помня о немаркированном статусе детализационных и пояснительных дискурсивных связей и о близком немаркированному статусе связей нарративных, обратимся к мандельштамовскому тексту.

Коль скоро первая строка, *Возможна ли женщине мертвой хвала?*, является вопросом, то наиболее естественным ее продолжением был бы, разумеется, ответ – ответ же, разумеется, соотносится со своим вопросом как его детализация. На самом деле сколько-нибудь прямого ответа не дается, зато продолжается текст строкой *Она в отчужденьи и в силе*, которую можно понимать двояко. С одной стороны, допустимо в ней видеть тоже детализацию, тоже сообщение неких дополнительных сведений о ситуации, уже введенной ранее в текст – только уточнялся бы тут не смысл начальной строки в целом, а *фрагмент* ее смысла ‘женщина мертва’. С другой стороны, если считать, что заданный в начале вопрос риторический и что подразумевается здесь отрицательный ответ, то вторая строка будет его обосновывать и потому являться для первой пояснением[14].

Иными словами, первая строка не получает во второй того продолжения, которое надо было бы считать наиболее очевидным, но получает продолжение, в определенном плане все же обладающее очень слабой маркированностью – ибо, повторим, и детализационная, и пояснительная дискурсивная связь на шкале маркированности занимают самую низкую позицию. Надо думать, смысл подобного соотношения между первой и второй строками заключается в том, что начальный фрагмент текста развивается не просто

[13] Правда, в языках мира встречается и обратная ситуация, когда именно нарративный дискурс обладает своими особыми, более сложными, чем не-нарративный, показателями (это могут быть, например, своеобразные «маркеры важности», присоединяемые к глаголу), однако, по свидетельству большинства авторов, в том числе Э. Даля, П. Хоппера и многих других, усложненность нарративной формы дискурса все же редка и вдобавок почти всегда продиктована какими-то привходящими историческими обстоятельствами.

[14] Безусловно, и такая детализация, и такое пояснение выглядят несколько необычно потому, что представление ‘женщина мертва’ в этой строке презумптивно, а презумпции, как известно, в нормальном случае не подлежат в дальнейшем тексте никакому специальному обсуждению, в том числе уточнению, обоснованию и т. п. Но, так или иначе, пускай даже автором допущена здесь поэтическая вольность, интересующую нас дискурсивную связь можно трактовать как детализацию и как пояснение.

Забегая вперед, заметим, что если *чужелюбую власть* в третьей строке тоже признать презумпцией, то такого же рода соотношение возникнет между нею и то ли детализирующими, то ли поясняющими ее строками 9–12.

в значительной степени предсказуемым образом, но вместе с тем происходящее тут нарушение ожиданий, хоть оно и не слишком резкое, еще *дополнительно обостряет* наше восприятие и привлекает к этой предсказуемости особое внимание, ее, так сказать, детривиализирует, отчего становится более вероятным ее использование в тех или иных важных для автора целях.

Разумеется, сказанное оставалось бы лишь произвольным допущением, если бы так все обстояло только в первой–второй строках, – но в том-то и дело, что подобная дискурсивная конфигурация повторяется в тексте еще по крайней мере *троекратно*.

Когда говорится, что умершая пребывает *в силе*, это не вполне соответствует нашим стереотипам и потому требует дальнейшего пояснения, откуда же сила берется. И в следующих строках, *Ее чужелюбая власть привела К насильственной жаркой могиле...*, пояснение действительно есть, только касается оно вовсе не *силы*, а того, почему же героиня мертва.

С другой стороны, приведенные строки дают лишь самое общее представление о закончившейся смертью истории, и далее она как будто бы должна быть представлена более конкретно, то есть последовать должна их детализация. Вместе с тем есть и другой, менее вероятный, но все же относительно предсказуемый вариант. Коль скоро здесь впервые с начала стихотворения использован глагол совершенного вида *привела*, то это можно понять как начало наррации – которая затем действительно продолжается в строфе 2.

Далее вступает в силу знакомое нам правило текстопостроения, гласящее, что если в тексте открылась повествовательная линия, то именно нарративное развитие наиболее естественно и в дальнейшем (см., например, [Asher, Lascarides 2003]). Однако это ожидание отнюдь не оправдывается третьей строфой, которая на самом деле уточняет, с чем связано происхождение упомянутой ранее *чужелюбой власти* (это и любовь к скрипке предка, и смех, который означает, что смеющийся хотя бы в какой-то степени дистанцируется от соответствующего предмета, и тяготение к итальянскому, и, вероятно, даже «русение», становящееся на этом фоне как бы немного наигрышем, а значит, также частичным отказом от себя самого). Иначе говоря, третья строфа вступает с предтекстом в пояснительные отношения, в отношения весьма тривиальные – но все-таки *не в те* отношения, которые, учитывая содержание этого предтекста, были бы тут *самыми* естественными. (Дискурсивные отношения, складывающиеся *внутри* третьей строфы, – скорее всего детализационные, но обсуждать их специально нет надобности. Для нас важно то, что с предтекстом обе ее половины соотносятся именно по принципу «не самая очевидная, но все-таки достаточно тривиальная связь».)

Что касается начала четвертой строфы, *Я тяжкую память твою берегу...*, то это своего рода детализация: здесь, по сути, повторяется то, что было понятно из всего предшествующего текста.

Совершенно иначе соотносятся с более ранними фрагментами заключительные строки, *Но мельниц колеса зимуют в снегу, И стынет рожок почтальона*. Если прежде всякая возникающая дискурсивная связь принадлежала к базовым, наименее маркированным, то контраст, который здесь имеет место, уже совсем иного рода, ибо его мы никогда не предполагаем по умолчанию, но только в присутствии особых сигналов, в первую очередь таких, как противительный союз типа *но* и/или лексическая оппозиция (как, допустим, во фразе *Иван здоров. Мария болеет*).

Поэтому общую структуру дискурсивных связей в мандельштамовском стихотворении можно представить следующим образом. Сначала, в строфах 1–3, появляются связи, которые не вполне предсказуемы, но принадлежат к базовым, наименее маркированным и, следовательно, предсказуемость их все-таки высока, а вдобавок самим тем обстоятельством, что *наиболее* ожидаемая связь тут нигде не возникает, к предсказуемости этой привлекается еще и особое внимание. В первой половине четвертой строфы последний эффект отсутствует, но связь снова предельно немаркированная, ожидаемая по умолчанию (детализация). Наконец, у заключительных двух строк связь с предтекстом устанавливается по контрасту, а это уже особая, отчетливо маркированная и слабопредсказуемая ее разновидность.

Между тем именно эти заключительные строки и прочитываются тут как фокус.

5.2.5. Пример 4

Иной поворот той же темы можно усмотреть в стихотворении Исикава Такубоку (перевод В. Н. Марковой):

Не знаю отчего,
Я так мечтал
На поезде поехать.
Вот – с поезда сошел,
И некуда идти.

Важная для нас особенность этого текста такова, что конструкция вида *Я так мечтал сделать P* обычно предвещает сообщение о некотором последующем разочаровании, о неисполненности или «недоисполненности» мечты. Поэтому общий «адверсативный» характер финала *некуда идти* в определенном смысле предсказан уже началом стихотворения.

Вместе с тем стихотворение построено так, чтобы описанную предсказуемость хотя бы отчасти снизить.

В наиболее частом случае, если говорится нечто вроде *Я так мечтал сделать P*, то «адверсативное» продолжение следует за сказанным

немедленно; ср. такие тексты: *Я так мечтал поехать в Испанию, а мне не дали визы*; *Я так мечтал выучиться на врача, а меня не приняли в институт*. Однако у Исикава Такубоку непосредственно после *Я так мечтал На поезде поехать* появляется не безнадежно обрывающая начатую было наррацию фраза *Некуда идти*, но конструкция *Вот – с поезда сошел*, служащая для этой наррации, наоборот, более чем естественным развитием.

Если же автор таким образом хотя бы раз отсрочил появление адверсативного фрагмента, то, читая текст, нельзя предугадать, насколько же долгой станет эта ретардация, иначе говоря – сколько еще повествовательных фрагментов вторгнется между предвещающим адверсативное продолжение началом и самим этим продолжением, и оттого появление последнего делается куда хуже предсказуемым.

Правда, коль скоро после фразы вида *Я так мечтал сделать Р* подобное продолжение, как мы сказали, наиболее вероятно, то выбор вместо него продолжения вроде *[Я] с поезда сошел* надо тоже признать неожиданным. Поэтому само то, что описанное несколько необычное устройство данного текста делает заключительную строку *И некуда идти* менее предсказуемой, еще не может считаться приметой ее дискурсивно первопланового статуса, ибо снижается здесь также и предсказуемость определенно не фокусной четвертой.

Однако есть существенная тонкость: предсказуемость четвертой строки уменьшена *именно ради того, чтобы уменьшилась предсказуемость пятой*, а обратное очевидным образом неверно. Иными словами, отступление четвертой строки от описанного выше канона носит подчиненный, зависимый характер, а отступление пятой – характер самодостаточный, и в этом смысле относительно слабая прогнозируемость пятой строки оказывается все-таки *более важной* – что, вероятно, должно считаться одной из примет ее фокусного ранга.

Говоря более обобщенно, можно предположить, что если в лирическом тексте особыми приемами снижается предсказуемость двух фрагментов и при этом снижение ее у одного из них выполняет служебную роль – ибо без такого снижения не уменьшится предсказуемость другого, тогда как обратное неверно, – то именно этот другой фрагмент при прочих равных условиях имеет лучшие шансы стать фокусом либо частью фокуса.

Разумеется, серьезная проверка этой гипотезы остается делом будущего.

5.2.6. Заключение

К сожалению, лишь более обширное и чрезвычайно трудоемкое исследование способно подтвердить либо опровергнуть и ту более общую гипотезу, которую мы выдвинули в начале раздела, – гипотезу, согласно которой фокус лирического стихотворения может быть отмечен ослабленной

предсказуемостью своих содержательных связей с более ранними фрагментами текста.

Тем не менее среди тридцати проанализированных стихотворений нами найдены четыре подтверждающие это предположение и ни одного ему противоречащего: пускай и скромное, но отнюдь не пренебрежимое свидетельство его правоты.

5.3. Однородные члены предложения как примета фокуса

Несомненно, что в общем случае более канонична такая синтаксическая структура, в которой одному подлежащему и одному прямому дополнению соответствует одно сказуемое и, наоборот, одному сказуемому – одно подлежащее и одно прямое дополнение, а присутствие однородных подлежащих, однородных прямых дополнений и однородных сказуемых отдаляет предложение от структурного прототипа[15].

Поэтому однородность названных центральных членов предложения не только ведет к приросту его смысла, но, будучи отступлением от некоторой нормы, делает такой прирост еще и хорошо заметным – и потому разумно предположить, что встречаться она будет чаще в фокусе лирического текста, нежели в его эмпирической части.

Действительно, проанализировав 100 стихотворений, мы обнаружили, что из имеющихся в них 119 конструкций с однородными сказуемыми 97 пришлись на эмпирические фрагменты, а 22 – на фрагменты фокусные[16].

Напомним, что, по нашим подсчетам, сделанным на материале приблизительно 2000 стихотворений, средняя длина фокуса составляет 2,3 строки (иногда фокус занимает 3 и даже 4 строки, иногда одну–полторы, но

---

[15] Разумеется, эта закономерность объяснима стремлением к иконическому соответствию «одна ситуация – одна предикативная единица».

Вероятно, сказанное справедливо также и для косвенных дополнений и сирконстантов, но этого вопроса здесь касаться не обязательно.

[16] Если в каком-то ряду однородных сказуемых было более чем два, то после второго каждое следующее при подсчетах трактовалось как новая конструкция с однородными сказуемыми. Поэтому, например, в строфе О. Э. Мандельштама

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь

подобных конструкций, с нашей точки зрения, целых три – ибо тут четыре однородных сказуемых.

в подавляющем большинстве случаев он двустрочен), а средняя длина эмпирической части – 15,9 строки. Таким образом, фокус короче эмпирической части примерно в 7 раз.

Поэтому если бы распределение конструкций с однородными сказуемыми между эмпирическими и фокусными фрагментами было случайным, то на 97 таких конструкций в эмпирических пришлось бы всего лишь приблизительно 14 в фокусе (97:7=13,86), реально же их, повторим, целых 22.

Отсюда ясно, что однородность сказуемых – достаточно характерная примета фокуса в лирическом тексте.

Еще выразительнее обсуждаемая закономерность проявляет себя в случае однородных подлежащих.

В ста стихотворениях конструкции с однородными подлежащими встретились 71 раз: 47 раз в эмпирических фрагментах и 24 раза в фокусе[17]. При случайном их распределении сорока семи таким приходящимся на эмпирическую часть текста конструкциям в фокусе соответствовало бы лишь приблизительно семь (47:7=6,71), так что реальная их частотность в фокусе почти вчетверо (24:6,71=3,58) выше «случайной».

Что касается конструкции с однородными прямыми дополнениями, то всего она встретилась 26 раз, в том числе 20 раз в эмпирических фрагментах и 6 в фокусных[18]. Вновь-таки, при чисто случайном распределении в фокусе однородных прямых дополнений было бы лишь два–три (20:7=2,86), а вовсе не шесть.

Все эти факты подтверждают нашу гипотезу, что, поскольку присутствие однородных членов – по крайней мере однородных подлежащих, прямых дополнений и сказуемых – не вполне канонично для синтаксической структуры и потому достаточно осязаемым образом сигнализирует о стремлении соответствующего фрагмента к большей информативности,

---

[17] Если ряд однородных подлежащих содержал их более чем два, то каждое, начиная с третьего, принималось за особую однородную конструкцию. Например, в двустишии А. А. Тарковского

А когда-то во мне находили слова
Люди, рыбы и камни, листва и трава

мы усматривали сразу четыре конструкции с однородными подлежащими.

[18] Как и в случае однородных сказуемых и однородных подлежащих, в более чем двучленном однородном ряду каждое следующее дополнение, начиная с третьего, учитывалось отдельно, на правах самостоятельной конструкции. Скажем, сразу две таких конструкции усматривались в конце цветаевской строфы:

А когда – когда-нибудь – как в воду
И тебя потянет – в вечный путь,
Оправдай змеиную породу:
Дом – меня – мои стихи – забудь.

постольку частотность подобных конструкций в фокусе стихотворения существенно выше, нежели в эмпирической части, и постольку они могут здесь рассматриваться как маркер первого дискурсивного плана.

5.4. Многочисленность дискурсивно новых сущностей как маркер фокуса

5.4.1. Гипотеза

Выше, в Главе 3, мы убедились, что в лирическом стихотворении частой приметой фокуса бывает ослабленность его референциальных связей с предшествующим текстом. Разумеется, подобное маркирование в какой-то степени сопряжено и с повышением информативности, ибо тут при прочих равных условиях падает предсказуемость соответствующих фрагментов. При этом главное средство ослабить референциальную преемственность заключается в том, чтобы «старый», уже знакомый референт представить так, будто он, наоборот, *нов*.

Можно думать, что, наравне с этим способом композиционной организации, лирика часто прибегает и к другому, близкому, но все же не тождественному приему, чья область использования в чем-то уже, чем у первого, а в чем-то шире.

Речь пойдет о том, каково в соответствующих фрагментах текста относительное количество дискурсивно новых сущностей. Сущности эти, конечно же, могут быть именными группами, но могут оказаться также и глаголами, и прилагательными, и адвербиалами (см. ниже), и с этим связана бóльшая гибкость данной стратегии по сравнению со стратегией «референциального отрыва». Ее же бóльшая ограниченность определяется тем, что если появляющаяся в тексте именная группа обычно предполагает дальнейшие повторные обращения к своему референту [Croft 1991], то анафорическое «копирование» глагола, прилагательного либо адвербиала происходит весьма редко (см. также [Croft 1991]), а вдобавок язык не располагает для этого такими же многочисленными и дифференцированными средствами, какие доступны в первом случае (см. выше п. 3.1) и какие лирический текст волен использовать, чтобы придать видимую новизну уже старому референту. Напомним, что роль «субстантивной» анафоры в принципе способны играть и «нулевое» выражение, и местоимение, и существительное без распространителей, и существительное, имеющее определение(я), и т. д., причем каждое следующее из названных средств имплицирует все меньшую прагматическую доступность референта – тогда как для анафор глагольных, адъективных либо адвербиальных пространство возможностей несопоставимо скромнее. Поэтому ниже мы не будем говорить об уже

активированных, однако предстающих как новые сущностях – но только о сущностях, действительно впервые вводимых в текст.

Очевидно, как референт именной группы, так и вообще всякая упоминаемая в тексте сущность может выступать в трех основных статусах.

Во-первых, сущность эта может быть уже предупомянута; ср., например, анафорическое местоимение *он* в тексте *Иван проснулся. Он не сразу понял, где находится* или второе появление предиката *пришел* в тексте *К нам пришел Иван. Впрочем, пришел он слишком поздно*.

Во-вторых, та или иная сущность может «угадываться», «выводиться» из предтекста. Скажем, в зоопарке обычно есть обезьяны, поэтому «имплицированный» статус можно приписать *обезьянам* в тексте *Я ходил в зоопарк. Обезьяны там грустные*. Аналогичным образом, поскольку во время уборки мы часто пылесосим, таков же скорее всего и дискурсивный статус соответствующего представления в тексте *Маша и Ваня делали уборку. Маша мыла пол, а пылесосил Ваня*.

Наконец, какие-то сущности могут быть совершенно новыми, не упомянутыми прежде и ничем не подсказанными. Таков, например, *сосед* в тексте *Я был в зоопарке. И, представьте себе, встретил там соседа*.

Разумеется, граница между «выводимостью» и новизной бывает не вполне определенной, ибо вопрос, действительно ли одна сущность «угадываема» из другой, нередко оказывается спорным. Например, говорящим легко разойтись во мнениях, является ли нормальной принадлежностью зоопарка *зимний сад* или *кафе*; если да, то в тексте вроде *Я был в зоопарке. Зимний сад и кафе закрыты* эти сущности обладают статусом «угадываемых», если нет, то новых. И тем не менее, как показывает колоссальное число лингвистических исследований, в целом названные статусы хорошо друг от друга отличимы и нетождественность их обычно имеет важные и весьма заметные рефлексы в структуре дискурса; см. [Ariel 1988; 2004; Chafe 1994; Prince 1981], а также [Arnold 1998] с дальнейшей литературой и ее подробным обзором.

В работах У. Чейфа (см. особенно [Chafe 1994; 2008]) показано, что наша речь делится на, как правило, соразмерные отрезки, называемые у него интонационными единствами (*intonation unit*). Обычно такой отрезок содержит около восьми морфем (неважно, выступающих как самостоятельное морфологически простое слово или включенных в структуру сложного), причем нормально в нем появляется *только одна* дискурсивно новая сущность. Исключения из этой закономерности безусловно бывают, но почти всегда они объяснимы особыми обстоятельствами, например, тем, что соответствующее интонационное единство приходится на особенно важный – неожиданный, поворотный, кульминационный, финальный – момент в развитии дискурса.

Поскольку, однако, этот принцип установлен У. Чейфом прежде всего для устной речи, то напрямую прилагать его к письменной лирической поэзии нельзя.

С одной стороны, основная интонационная единица в лирике – это стихотворная строка (и появление в ней двух или более отдельных предложений, и особенно так называемый перенос воспринимаются как отклонение от нормы), а число приходящихся на стихотворную строку морфем бывает весьма различным: скажем, если в пушкинской строке *Буря мглою небо кроет* их канонически восемь, то в непосредственно следующей за ней *Вихри снежные крутя* уже семь; в мандельштамовской строке *И ветром раздуваемые шарфы* десять, а в строках А. А. Тарковского

И я ниоткуда
Пришел расколоть
Единое чудо
На душу и плоть

их, соответственно, всего лишь 4 (если считать -от- в *ниоткуда* приставкой, то 5), 6, 4 и 6.

С другой стороны, учитывая, что «концентрация смысла» в поэзии принципиально выше, нежели это свойственно обычной речи, нельзя и ожидать, будто здесь окажется соблюден принцип «одна новая сущность в одном интонационном единстве». Действительно, самый элементарный анализ показывает, что дискурсивно новых сущностей в стихотворной строке бывает и две, и три, и гораздо больше.

Однако, несмотря на эти отличия лирического текста, разумно все-таки предположить, что его фокус может маркироваться *особенным* обилием дискурсивно новых сущностей – ибо чем их больше, тем, при прочих равных условиях, выше информативность соответствующего фрагмента и теснее его «стиховой ряд».

Эта гипотеза всецело подтверждается обследованным материалом, но прежде, чем привести примеры и результаты наших статистических подсчетов, нужно определеннее условиться, что же понимать (и что *не* понимать) под «дискурсивной сущностью».

Мы не погрешим ни против интуиции, ни против традиционных в этой области взглядов (см. особенно книгу У. Чейфа [Chafe 1994]), если примем, что отдельная дискурсивная сущность не может вводиться предлогами, союзами и частицами. Также вполне традиционным образом, стоит исключить и междометия. Вероятно, вопрос об их статусе при серьезном рассмотрении оказался бы достаточно дискуссионным, но ввиду их крайне малого числа в проанализированном материале такое упрощение вполне оправданно.

Что касается знаменательных частей речи, тут на одном полюсе окажутся количественные числительные, которые, кроме редких и особых случаев субстантивации (вроде *Шесть делится на три*; *Пять – простое число*), сами по себе, в отсутствие «хозяина»-существительного, еще и не относят нас ни к какому отдельному денотату, и в очевидном смысле лишены своей концептуальной автономности, так что считать их самостоятельными дискурсивными сущностями было бы несомненной натяжкой. На другом же полюсе находятся существительное (в том числе местоименное) и глагол: они исконно, по самой своей природе предназначены называть в высокой степени автономные феномены, и потому практически все исследователи, говоря о самостоятельных дискурсивных сущностях, ассоциируют их в первую очередь с существительным и глаголом[19]. Исключением из этого правила являются, конечно, существительные с количественным значением, как, например, *тысяча (человек)* или *сонмы (ангелов)*. Понятно, что в интересующем нас аспекте они так же несамостоятельны, как и обычные числительные.

Срединное место между практически не способным вводить отдельную дискурсивную сущность числительным и бесспорно способными к этому существительным и глаголом занимают прилагательные и разного рода адвербиалы (наречия, наречные обороты и формально подобные наречиям предикативы, так называемые слова категории состояния).

Хотя в определенном смысле прилагательное обычно подчинено существительному, а адвербиал – глаголу либо целой пропозиции (реже – другому адвербиалу или существительному), вывод, будто бы прилагательное и адвербиал не способны сами по себе вводить в текст отдельную сущность, но обозначают ее только вместе со своим «хозяином», был бы все-таки опрометчивым.

Представим себе ситуацию, когда определяемое существительное является в предложении темой, а относящееся к нему прилагательное рематично (часто так бывает, если существительное выполняет роль подлежащего, а прилагательное – роль именной части в сказуемом), или ситуацию, когда глагол тематичен, но рематично связанное с ним наречие; ср. соответственно примеры (31) и (32):

(31) а. У Ивана интересная жизнь (рематично только прилагательное *интересная*, но не слово *жизнь*);

[19] Подобный подход прекрасно согласуется и еще с одним дополнительным обстоятельством. Многие авторы считают, что существительное и глагол – это как раз те категории, которые можно обнаружить во всех без исключения языках, – тогда как прочие известные нам части речи в одних языках есть, а в других отсутствуют (см. особенно [Croft 1991]). С другой стороны, даже если это не так и если в некоторых языках частей речи вообще нет (часто в этой связи вспоминают, например, о языке риау), то все равно скорее всего верна импликация «если в языке выделяются две части речи, то это существительное и глагол».

б. Глаза у Маши голубые (рема – *голубые*, а *глаза* тематичны).

(32) а. Иван бежал быстро (рема – наречие *быстро*);

б. Держался он надменно и с апломбом (рематичны наречие *надменно* и адвербиальная предложно-падежная форма *с апломбом*).

Понятно, что в таких случаях между существительным и прилагательным и между глаголом и наречием есть контраст по их дискурсивной «актуализированности»: существительное и глагол – «стары», а прилагательное и адвербиал – для дискурса «новые». Если так, то мы не имеем здесь никакого права в прилагательном и существительном или в наречии и глаголе усматривать единую дискурсивную сущность – под страхом лишить это понятие всего того различительного потенциала, ради которого оно было введено в теорию текста.

Как видим, прилагательные и адвербиалы требуют компромиссного подхода. Там, где их коммуникативный статус совпадает со статусом их «хозяина» (оба тематичны либо оба рематичны), более весомым обстоятельством кажется их от «хозяина» *зависимость*, и приписывать им роль отдельной дискурсивной сущности скорее излишне. В том же случае, когда прилагательное или адвербиал по коммуникативному рангу отличны от «хозяина», сделать это совершенно необходимо[20].

В частности, считалось, что отдельную «идею» вводит предикативная наречная форма, например формы *грустно* и *легко* у А. С. Пушкина в строке *Мне грустно и легко*: во всех подобных случаях такой предикатив либо занимает в предложении позицию главной ремы, либо как минимум более рематичен, нежели тот субъект, к которому он относится (второй случай – более редкий, но ср. фразу *Мне грустно от твоих слов*, допускающую прочтение, при котором главная рема – *от твоих слов*, однако все равно предикат *грустно* рематичнее, чем субъект *мне*).

---

[20] Здесь мы серьезно отступаем от концепции У. Чейфа [Chafe 1994], который носителями отдельной «идеи» признает только существительные и глаголы, но не прилагательные и не наречия. К приведенному только что аргументу добавим еще один: не так уж редки ни случаи, когда существительное и прилагательное могут сообщать по сути *о том же самом* (ср. допускающие почти одинаковое прочтение фразы *Он злюка* и *Он злой*, фразы *Он растяпа* и *Он растяпистый*, фразы *Он книгочей* и *Он начитанный* и т. п.), ни случаи подобного же близкого смыслового сходства между глаголом и наречно-предикативной формой (ср. *Он грустит* и *Ему грустно*, *Он радуется* и *Ему радостно*, *На улице моросит* и *На улице моросно*). Безусловно, между предложениями в каждой приведенной паре есть тонкие различия (по линии «бóльшая стабильность, сущностность данного свойства VS бóльшая его акцидентальность», по линии «бóльшая агентивность субъекта, бóльшая его ответственность за испытываемое чувство VS меньшая агентивность, ответственность» и т. д.), однако если при этом главный, «центральный» смысл обеих фраз всюду остается одинаков, то, значит, прилагательное и предикативное наречие в общем случае все-таки способны относить нас к самостоятельной «идее» точно так же, как существительное и глагол.

Также за самостоятельную дискурсивную сущность принимались обособленные определения с вершиной-прилагательным и обособленные обстоятельства, чьим главным компонентом является наречие. И те, и другие, в силу своей полупредикативности, легко трансформируются в отдельное предложение, причем соответствующее прилагательное или наречие окажутся в нем более рематичны, нежели тот «хозяин», к которому они относятся.

Далее, вслед за У. Чейфом мы не будем считать разными дискурсивными сущностями комбинацию утвердительного бытийного глагола с субъектом экзистенции, как, например, во фразе *Здесь есть змеи*. С одной стороны, когда в тексте упомянут какой-то референт, то по умолчанию, в отсутствие особых причин думать иначе, мы предполагаем его реальное существование; с другой же, подобный глагол со своим субъектом настолько тесно связан по смыслу, – в сущности, просто от него семантически «отщеплен», – что приписывать ему самостоятельный дискурсивный статус было бы неосмотрительно. Точно так же и по той же причине следует трактовать близкие к бытийным интродуктивные глаголы, которые в утвердительной форме тоже служат введению референта в текст, только их смысл не так беден, как смысл глаголов собственно бытийных, – хотя и он по сути достаточно прямо выводим из представления о самом соответствующем субъекте; ср. *В небе темнели тучи* (для туч естественно быть темными и такими являться взгляду); *На холмах Грузии лежит ночная мгла* (если и не во всех, то во многих случаях, когда мгла где-то присутствует, о ней заведомо можно сказать, что она *лежит* – лежит на горах, лежит на равнине, лежит перед глазами наблюдателя, лежит между наблюдателем и каким-то объектом и проч.); *Шумит Арагва предо мною* (в прототипическом случае река шумит).

С другой стороны, если бытийный или интродуктивный глагол подвергается отрицанию, как, допустим, во фразах *Здесь нет змей*; *В небе не темнели тучи*, то он безусловно вводит в текст свою особую «идею», которая самим упоминанием о соответствующем референте никак не имплицируется.

Разумеется, нельзя также считать отдельной дискурсивной сущностью связочный глагол в составном именном сказуемом (как, допустим, глаголы *был* или *стал* в *Он был инженером*, *Он стал врачом*) и вспомогательный глагол в сложном глагольном (как, допустим, тот же глагол *стал* в *Он стал читать книгу*).

Не трактовался как самостоятельная сущность и полнозначный глагол, если, выступая в составном именном сказуемом, он подвергся полной десемантизации; таков, например, глагол *стоять* у Ф. И. Тютчева в строке *Но дом ее уж пуст и гол стоит* или у А. А. Фета в строке *Стоял угрюм тенистый сад*.

За одну дискурсивную сущность принимались также сочетания глагола с тавтологическим объектом, наподобие *спеть песню* в пушкинских строках *Спой мне песню, как синица Где-то за морем жила*, и сочетания глагола

с тавтологическим субъектом, вроде *снится сон* в строке Г. В. Иванова *Леноре снится страшный сон*.

В сочетаниях двух существительных, одно из которых выполняет роль приложения, как, скажем, в *мать Россия*, мы усматривали одну дискурсивную сущность – ибо приложение семантически и функционально в достаточно высокой степени подобно определению-прилагательному и при этом по своей коммуникативной (тематической либо рематической) роли не отличается от своего существительного-«хозяина».

В образуемых двумя существительными генитивных оборотах наподобие *дом Ивана*, *запах духов* и проч., если два существительных по смыслу были самостоятельны и взаиморазделимы, усматривались две дискурсивных сущности (Ивана можно себе мыслить отдельно от дома, дом отдельно от Ивана, духи в отвлечении от их запаха, запах в отвлечении от его источника). Если же смысл синтаксически подчиняющего существительного был целиком «отщеплен», выводим из смысла синтаксически подчиненного, как, например, в пушкинском *ночи тень*, соответствующий оборот признавался носителем одной-единственной «идеи». Также, по вполне очевидным причинам, одной дискурсивной сущностью признавались сочетания существительного со счетным значением и существительного в родительном падеже, как, например, *мириады инфузорий*.

Сочетание неопределенного или указательного местоимения с определяющей его придаточной конструкцией, как, например, *кто-то, о ком ты думаешь*; *те, кто тебя любили*, трактовались следующим образом. С одной стороны, поскольку по природе названные местоимения близки к существительным, они считались отдельной дискурсивной сущностью. Вместе с тем внутри соответствующего придаточного предложения тоже появлялись существительные, глаголы и другие слова, которым на основании представленных выше конвенций следовало приписать самостоятельный дискурсивный статус. Поэтому, например, в строке Г. В. Иванова *То, чего не терпел Гумилев* отдельных сущностей усмотрено три (и дискурсивно новые они все, ибо ни об отвращении, «не-терпении», ни о Гумилеве нигде прежде в тексте упоминаний не было).

Фразеологические обороты, такие, как, например, *дать кому-то руку*, разумеется, считались одной дискурсивной сущностью.

Наконец, еще одна первостепенно важная принятая нами конвенция состоит в следующем. Как мы уже имели случай говорить, в большинстве работ по грамматике дискурса считается, что дискурсивно «старый» референт вовсе не обязательно должен быть прямо предупомянут: достаточно, если соответствующее представление просто выводимо из предтекста, *подсказано* тем или иным его элементом; см., среди огромной литературы, [Prince 1981; Chafe 1994]. Так, например, в тексте *Я ходил в зоопарк. Обезьяны*

грустные референт *обезьяны* допустимо счесть дискурсивно не-новым просто потому, что об их присутствии нетрудно догадаться уже из упоминания о зоопарке; аналогичным образом, если кто-то сказал бы *Мой дом недалеко отсюда. Соседи у меня милейшие*, то *соседи* едва ли были бы дискурсивно новым референтом, ввиду нашего очень твердого, не отменимого иначе, как в прямо противоречащем ему контексте, стереотипа «там, где человек живет, у него есть соседи».

Вместе с тем граница между такими «выводимыми» сущностями и сущностями дискурсивно новыми достаточно зыбкая. Ср. хотя бы следующий ряд текстов: *Я ходил в зоопарк. Обезьяны изумительны*; *Я ходил в зоопарк. Птицы изумительны*; *Я ходил в зоопарк. Жабы изумительны*; *Я ходил в зоопарк. Черви изумительны*. Поскольку присутствие обезьян ожидается в зоопарке, судя по всему, скорее, нежели присутствие птиц, а присутствие птиц безусловно скорее, нежели присутствие жаб, черви же здесь вообще крайне маловероятный экспонат, то не может не возникнуть вопрос, в каком же пункте этой шкалы референт перестает быть «выводимым» и превращается в дискурсивно новый.

Для того чтобы не вдаваться всякий раз в трудную дискуссию, мы приняли, что к дискурсивно «старым» сущностям относятся только те, о чьем присутствии в пространстве текста известно наперед, безотносительно к его конкретному содержанию (таков в лирике *автор*), и те, которые были прежде упомянуты прямым и недвусмысленным образом.

Теперь, приняв эти конвенции, вернемся к нашей основной теме.

Мы предполагаем, что раз фокус стихотворения должен тяготеть к большей информативности, чем прочие его фрагменты, то в среднем должна в нем быть выше и «концентрация» дискурсивно новых сущностей.

Чтобы оценить «концентрацию» таких сущностей, мы можем подсчитывать их число в том или ином предложении или же в той или иной строке. По-видимому, при достаточно большой статистической выборке способ подсчета не слишком важен, однако мы ради простоты выбрали второй вариант.

Очевидно, свое преимущество по числу дискурсивно новых сущностей фокус может получить двумя путями. Во-первых, бывает так, что в стихотворении есть одна строка или несколько строк, где в каждой число дискурсивно новых сущностей выше, чем в прочих строках, и строка эта или эти строки принадлежат фокусу. В данном случае фокус обладает абсолютным преимуществом[21]. Во-вторых, преимущество это может быть

[21] Такое же преимущество надо усматривать и там, где по богатству дискурсивно новых сущностей выделяется и фокус, и *начальная* строка лирического текста – ибо, как мы упоминали уже много раз, начало практически никогда не бывает фокусом и появление тут соответствующих примет имеет заведомо посторонние причины. Кстати, по нашим данным, подобная ситуация не столь уж редка.

и относительным, так сказать, локальным и во многом искусственным. Представим себе, что в одной строке или в нескольких смежных строках стихотворения «концентрация» дискурсивно новых сущностей вдруг падает по сравнению с любой из предшествующих строк (возможно, падает *до нуля*), а в следующей или ряде следующих – вновь возрастает. Если так, то «обедненные» строки создают тот фон, на котором эта следующая или эти следующие выделяются особым богатством дискурсивно новых сущностей и оттого пускай и не над всем остальным текстом, а только над его частью – но все же обретают в данном плане несомненное превосходство[22].

Разумеется, и описанное абсолютное преимущество, и преимущество локальное могут иметься также и у иных, нежели фокус, фрагментов лирического текста. Тем не менее, проведенный нами анализ 100 стихотворений показал, что фокус обнаруживает преимущество значительно чаще и, следовательно, таковым способен *маркироваться*. С одной стороны, если в тексте находится одна строка или ряд смежных строк, каждая из которых в оговоренном смысле богаче любой иной строки, то выше вероятность, что строка эта или эти строки будут фокусными. С другой же стороны, строка или смежные строки, вводящие наименьшее в стихотворении (нередко нулевое) количество новых сущностей, имеют более высокие шансы появиться непосредственно перед фокусом, обеспечивая ему описанное выше локальное преимущество.

Однако раньше, чем представить соответствующую статистику, дадим ряд иллюстраций. Первая их группа продемонстрирует абсолютное преимущество фокуса, вторая – относительное. Далее мы рассмотрим стихотворения, где число новых сущностей также достигает лишь одного максимума и одного минимума, но происходит это, соответственно, *не* в фокусе и *не* в непосредственно предваряющем фокус фрагменте.

Помимо подобных примеров, которые служат нашей гипотезе либо ясным подтверждением, либо откровенно идут с ней вразрез, нашлись тексты, для ее верификации по сути безразличные: такие, где число дискурсивно новых сущностей во всех строках равное; такие, где максимумов или минимумов два либо несколько, так что они едва ли вообще способны коррелировать с разделением текста на эмпирическую часть и фокус[23]; такие, где максимум

[22] Безусловно, наиболее «обедненный», содержащий минимум дискурсивно новых сущностей фрагмент текста в какой-то степени способен стать оттеняющим фоном также и для *предшествующих* фрагментов, им тоже придавая больший информативный вес. Тем не менее интуитивно несомненно, что сила этого обратного воздействия радикально ниже, чем сила влияния «проспективного», направленного на последующие части текста. (В вопрос, почему дело обстоит именно так, здесь не обязательно углубляться. Наверняка тут проявляет себя общая свойственная большинству текстов тенденция к поступательному развитию; см. [Kuppevelt 1996].)

[23] Единственный мыслимый тут вариант – когда сразу два максимума находятся в фокусе, но такая картина ни в одном из примеров не была обнаружена.

один, но он приходится на самое начало стихотворения, которое, как мы уже говорили, фокусом практически никогда не бывает; такие, где в самом начале присутствует единственный минимум – непосредственно же следующий за начальной строкой фрагмент тоже едва ли способен быть фокусом. Ради наглядности несколько подобных примеров будут приведены в конце нашей подборки.

Как легко было предвидеть, некоторые проанализированные стихотворения в интересующем нас плане обнаружили двойственность: могло, например, оказаться так, что фокус в одном и том же тексте маркирован и абсолютным преимуществом (на фокус либо его фрагмент пришлась наибольшая концентрация дискурсивно новых сущностей), и преимуществом относительным (строка либо смежные строки с наименьшим числом дискурсивно новых сущностей непосредственно предваряли фокус); могло быть и так, что строка либо соседние строки с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей принадлежат фокусу, а строка либо соседние строки с наименьшим числом не предваряют собой фокус, – то есть в одном плане соответствующий пример мог подтверждать нашу гипотезу, а в ином плане ей противоречить. Все подобные тексты учитывались в нашей статистике двукратно, а некоторые из них и двукратно будут представлены ниже.

5.4.2. Пример 1. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Посмотрим на стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил...» (здесь и в нижеследующих разборах новые сущности в каждой строке подчеркнуты, справа указано их число):

Я вас любил: любовь еще, быть может,	(2)
В душе моей угасла не совсем;	(2)
Но пусть она вас больше не тревожит;	(1)
Я не хочу печалить вас ничем.	(1)
Я вас любил безмолвно, безнадежно,	(1)
То робостью, то ревностью томим;	(1)
Я вас любил так искренно, так нежно,	(1)
Как дай вам Бог любимой быть другим.	(2)

В первой строке есть две дискурсивно новых сущности – адресат и любовь к нему автора: сам автор на «новизну» претендовать не может, ибо его присутствие прямо и немедленно имплицируется его речетворческим действием – в то время как достаточно конкретный, как в данном случае, адресат есть далеко не у каждого лирического текста.

Что касается второй строки, здесь то, что любви уже нет или почти нет (или, в крайнем случае, автор делает вид, будто бы все обстоит именно так), не ново, но угадывается из строки первой: ведь *Я вас любил* в ней – это так называемое прекращенное прошедшее время, подразумевающее законченность соответствующей ситуации. Поэтому дискурсивно «новы» здесь лишь *душа* и рематический (более рематический, чем глагол *не угасла*, к которому он относится) адвербиал *не совсем*.

В третьей строке есть лишь одна новая сущность, *(не) тревожит*. С другой стороны, тревога в данном контексте столь недвусмысленно отождествляется с печалью, что в четвертой строке единственно новым становится глагол *(не) хочу*.

В строке 5 как будто бы уже две новых сущности: рематические (более рематические, нежели сказуемое *любил* и подлежащее *я*) наречия *безмолвно* и *безнадежно*, но это скорее обман зрения. Очень трудно себе вообразить, чтобы какой-то лирический герой любил *безмолвно, но не безнадежно* или, наоборот, *безнадежно, но не безмолвно*. Дело тут, конечно, не в близком или одинаковом значении этих слов (они, разумеется, далеко не синонимы), а в определенной культурно-жанровой конвенции, устанавливающей между ними, так сказать, ситуативное тождество, ситуативную взаимоимпликацию вида «если автор лирического текста любит, не говоря о своей любви, то он любит без надежды; если автор любит без надежды, то он не говорит о своей любви».

Так или иначе, откуда бы ни проистекала смысловая несамостоятельность двух наречий, она заставляет усмотреть здесь лишь одну новую дискурсивную сущность, а отнюдь не две.

В шестой строке *робость* уже подсказана содержанием пятой, так что дискурсивно «нова» тут только *ревность* – вместе, конечно, с глаголом *томить*, чье значение вовсе не самостоятельно, но как бы отщеплено от идеи ревности: глагол этот, в близком сходстве с бытийными, просто указывает на существование соответствующего чувства.

В седьмой строке рематические наречия *искренно* и *нежно* тоже по отношению друг к другу скорее всего не самостоятельны: едва ли мыслимо любить женщину искренне, но без нежности или, напротив, нежно, но неискренне. Поэтому здесь новая дискурсивная сущность снова только одна.

Наконец, в заключительной строке новых сущностей появляется сразу две: это оборот *дай вам Бог*, значащий, в первом приближении, ‘желаю, чтобы...’, и это слово *другой*.

Как видим, в обсуждаемом плане пушкинское стихотворение обнаруживает необыкновенную стройность: присутствием двух, а не одной новой дискурсивной сущности отмечены только последняя, фокусная, и две начальные строки. Как мы уже не раз говорили, первое, открывающее лирический текст предложение фокусом практически заведомо быть не может. В двух

начальных строках простых предложений содержится два, однако очевидно, что и для второго в тексте предложения, особенно если первое было столь коротким, сколь коротко открывающее текст *Я вас любил*, первоплановый дискурсивный статус тоже почти исключен. Поэтому, в согласии с принятыми выше правилами, надо считать, что максимальное количество дискурсивно новых сущностей приходится здесь на фокус.

5.4.3. Пример 2. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Сходный композиционный прием обнаруживается и у Ф. И. Тютчева в его знаменитом «Я лютеран люблю богослуженье...»:

1.	
Я лютеран люблю богослуженье,	(3)
Обряд их строгий, важный и простой –	(3)
Сих голых стен, сей храмины пустой	(2)
Понятно мне высокое ученье.	(2)
2.	
Не видите ль? Собравшися в дорогу,	(4)
В последний раз вам вера предстоит:	(3)
Еще она не перешла порогу,	(2)
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –	(3)
3.	
Еще она не перешла порогу,	(0)
Еще за ней не затворилась дверь...	(2)
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,	(5)
В последний раз вы молитесь теперь.	(0)

Пояснение 1. В строке 5, помимо трех подчеркнутых нами, есть и еще одна не имеющая синтагматического выражения сущность, это ‘вы’, к которым обращается автор. Поэтому общее число таких сущностей 4.

Пояснение 2. В строке 6 адвербиальный оборот *в последний раз* признан отдельной дискурсивной сущностью потому, что почти наверняка занимает в соответствующем предложении позицию главной ремы.

Пояснение 3. В строке 8 глагол *стоит* не является особой «идеей» потому, что его смысл целиком «выводим» из идеи существования данного *дома*.

Нетрудно заметить, что главный смысловой итог стихотворения представлен в двух заключительных строках, и как раз на предпоследнюю строку приходится максимальное количество дискурсивно новых сущностей.

5.4.4. Пример 3. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Так же построен и «Гамлет» Б. Л. Пастернака:

1.	
Гул затих. Я вышел на подмостки.	(4)
Прислонясь к дверному косяку,	(2)
Я ловлю в далеком отголоске,	(2)
Что случится на моем веку.	(3)
2.	
На меня наставлен сумрак ночи	(2)
Тысячью биноклей на оси.	(2)
Если только можно, Авва Отче,	(2)
Чашу эту мимо пронеси.	(2)
3.	
Я люблю Твой замысел упрямый	(2)
И играть согласен эту роль.	(3)
Но сейчас идет другая драма,	(2)
И на этот раз меня уволь.	(2)
4.	
Но продуман распорядок действий,	(2)
И неотвратим конец пути.	(2)
Я один, все тонет в фарисействе.	(4)
Жизнь прожить – не поле перейти.	(4)

Пояснение 1. Как было оговорено выше, отдельной дискурсивной сущностью является для нас сочетание указательного местоимения с зависимым от него придаточным предложением. В четвертой строке опущено местоимение *то* (имеется в виду *то, что случится на моем веку*), однако в семантической структуре сказанного оно несомненно присутствует. Не имея возможности подчеркнуть этот формально нулевой элемент, мы вместо него – условно, разумеется, – подчеркнули слово *что*.

Пояснение 2. Напомним, что, согласно принятым конвенциям, если в сочетании двух существительных смысл одного целиком имплицирован смыслом другого, то они представляют лишь одну дискурсивную сущность. Так дело обстоит в оборотах *распорядок действий* и *конец пути* – ибо у всяких действий заведомо есть некий распорядок, а у всякого пути конец.

Пояснение 3. Вопреки первому впечатлению, оборот *жизнь прожить* – далеко не тавтологичен и поэтому представляет две отдельных дискурсивных сущности: *жизнь* здесь выступает как некая потенция, которая может быть, а может и не быть осуществлена (ср. возможность конструкций типа

непрожитая жизнь), тогда как об осуществлении этой потенции говорит уже глагол *прожить*.

Легко заметить, что присутствием наибольшего числа дискурсивно новых сущностей (целых четырех) отмечена первая строка, которую по изложенным выше причинам мы в расчет не берем, и две последние строки в этом стихотворении – именно строки, интуитивно воспринимаемые как фокус.

5.4.5. Пример 4. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Посмотрим на стихотворение А. А. Тарковского:

1.	
Мы шли босые, злые,	4
И, как под снег ракита,	2
Ложилась мать Россия	2
Под конские копыта.	1
2.	
Стояли мы у стенки,	2
Где холодом тянуло,	2
Выкатывая зенки,	2
Смотрели прямо в дуло.	2
3.	
Кто знает щучье слово,	3
Чтоб из земли солдата	2
Не подымали снова,	1
Убитого когда-то?	1

Пояснение 1. В первой строке прилагательные *босые* и *злые* более рематичны, и чем местоимение *мы*, и чем глагол *шли*, то есть оба слова, к которым они относятся; поэтому каждое из них представляет отдельную дискурсивную сущность.

Пояснение 2. В строке 3 *мать Россия* – фразеологический оборот, выражающий одну «идею».

Пояснение 3. В строке 9 вопросительное местоимение *кто?* безусловно представляет новую дискурсивную «идею» – пускай даже она в принципе и требовала бы дальнейшей конкретизации.

Пояснение 4. *Щучье слово* в той же строке можно трактовать и как фразеологизм, и как свободное сочетание, но выбор для нас безразличен: согласно принятым конвенциям, одну дискурсивную сущность вводит и фразеологизм, и сочетание существительного с прилагательным-определением

(кроме случаев, когда второе по коммуникативному рангу выше первого, но здесь это не так).

Если не учитывать первую строку стихотворения, где дискурсивно новых сущностей целых четыре, однако строка эта практически заведомо не способна быть фокусом, то в остальном тексте наибольшая концентрация новых «идей» (их здесь три) приходится на начало третьей строфы – то есть на начало *фокуса*.

5.4.6. Пример 5. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Сходным образом построено и знакомое нам стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.	
Наедине, наедине	(1)
С моей тревогой неминучей,	(1)
Где нет на дне	(1)
Ни просветлений, ни созвучий…	(1) (sic!)
2.	
Я в ней исчезну,	(1)
Но эту боль не передам;	(1)
Она как бездна: видишь бездну –	(2)
И ничего не видишь там.	(0)

Очевидно, что первая, вторая и третья строки вводят в текст каждая по одной новой сущности. То же самое верно для четвертой. Хотя здесь упоминаются как будто бы два разных феномена – *просветления* и *созвучия*, – в данном контексте они почти наверняка обладают свойством взаимоимпликативности, ибо трудно вообразить, чтобы к автору пришло *просветление* без *созвучий* или, наоборот, *созвучия* без *просветления*. Поэтому, так же, как это было в пятой строке пушкинского «Я вас любил...» (см. выше п. 5.4.2), здесь, вопреки кажимости, перед нами лишь одна дискурсивно новая сущность. Одна такая сущность и в строке *Я в ней исчезну*.

Что касается строки 6, то хотя вообще *боль* и *тревога* далеко не синонимы, здесь именная группа *эту боль* по смыслу определенно отождествляется с преждеупомянутой *тревогой*, так что и в этой строке новой сущностью становится лишь глагол *(не) передам*.

И только в седьмой строке, которая начинает собой фокус стихотворения, новых сущностей появляется две: это *бездна* и *видеть*.

Правда, в восьмой строке нового вообще ничего нет, но, с одной стороны, тут можно усмотреть дополнительный и совершенно иной по сути механизм маркировки фокуса, о котором мы скажем в своем месте, с другой же стороны, все равно остается верным, что в первой части фокуса новых сущностей больше, чем где бы то ни было ранее.

5.4.7. Пример 6. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится в фокусе (абсолютное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Еще более выразительным примером может быть другое стихотворение Ф. Пессоа (тоже в нашем переводе – ГЗ):

1.	
Я сам – глубокая пучина,	(1)
Где тусклый путеводный свет –	(1)
Прозрение, что есть причина	(2)
Тому, чему причины нет.	(2)
2.	
Я так же разумом несмелым	(1)
Из небыли врастаю в быль,	(3)
Как ветру делается телом	(3)
От ветра взбившаяся пыль.	(3)

Новых сущностей в первой и второй строках здесь по одной, в третьей две (*прозрение* и *причина*), в четвертой тоже две: напомним, что мы условились считать отдельной сущностью и указательное местоимение с подчиненным ему определительным придаточным, и отрицательный бытийный глагол *нет* (другое дело, что представление о самом субъекте экзистенции, причине, было уже введено в дискурс выше). В пятой строке новая «идея» тоже одна.

Иначе дело обстоит в шестой и седьмой строках. В шестой новы и *небыль*, и *быль*, и идея *врастания* из первого во второе; в седьмой – *ветер*, *тело* и *превращение* чего-то в тело.

В восьмой строке безусловно новы и *пыль*, и понятие о том, что она *взбивается*. Сверх этого, как легко видеть, *ветер* здесь представлен так, будто он не идентичен *ветру*, появившемуся в седьмой строке, но опосредованно его порождает, то есть – будто бы два эти упоминания о ветре вводят разные дискурсивные сущности[24]. Поэтому и восьмая строка новых «идей» содержит тоже целых три.

[24] Причина этого эффекта вполне прозрачна. Два упоминания о ветре пространственно столь близки, что, имей тут место кореференция, для второго надо было бы

Таким образом, если в трех из пяти начальных строк стихотворения есть лишь по одной дискурсивно новой сущности, а еще в двух строках их по две, то в каждой из заключительных трех строк новых сущностей уже три – причем этот рост их числа приходится как раз на самую важную по смыслу, фокусную часть текста[25].

5.4.8. Пример 7. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Как мы говорили выше, фокус стихотворения может маркироваться не только тем, что число дискурсивно новых «идей» в нем выше, чем во всем остальном тексте, не только, так сказать, абсолютным преимуществом, но и преимуществом локальным, относительным, преимуществом перед каким-то небольшим – часто однострочным – непосредственно предшествующим ему фрагментом. Иными словами, здесь как примета фокуса выступает просто падение (порой незначительное, а порой и весьма резкое) числа новых «идей» в предваряющей фокус строке или нескольких строках.

Первым примером послужит стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
За гремучую доблесть грядущих веков, (2)
За высокое племя людей – (2)
Я лишился и чаши на пире отцов, (4)
И веселья, и чести своей. (2)
2.
Мне на плечи кидается век-волкодав, (4)
Но не волк я по крови своей – (2)
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав (3)
Жаркой шубы сибирских степей, (2)
3.
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, (3)
Ни кровавых костей в колесе, (2)
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы (2)
Мне в своей первобытной красе, – (1)

использовать местоименную форму, а коль скоро выбрано полное существительное, то кореференция становится предельно неестественной.

[25] Заметим, что даже если в последней строке усмотреть лишь две новых сущности, *взбившаяся* и *пыль*, то и тогда строки с наибольшим числом новых «идей» (шестая и седьмая) все равно принадлежат фокусу, в полном согласии с обосновываемой тут гипотезой.

4.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей (3)
И сосна до звезды достает, (3)
Потому что не волк я по крови своей (0)
И меня только равный убьет. (2)

Пояснение 1. Оборот *всю ночь* в строке 11 формально содержит существительное, но по природе это скорее адвербиал, притом не рематический, и он отдельной дискурсивной сущностью не является. С другой стороны, *ночь* в строке 13 уже существительное и представляет самостоятельную «идею».

Пояснение 2. Очевидно, что *равный* в последней строке – самостоятельная дискурсивная «идея», ибо это по функции существительное.

Легко видеть, что единственная тут строка с минимальным, точнее – нулевым, числом новых дискурсивных сущностей оказывается предпоследней и предваряет собою ту заключительную строку, которая несомненно и открывает главную постигаемую в этом стихотворении истину.

5.4.9. Пример 8. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Так же дело обстоит и в стихотворении М. И. Цветаевой «В раю»:

1.
Воспоминанье слишком давит плечи, (3)
Я о земном заплачу и в раю, (3)
Я старых слов при нашей новой встрече (2)
Не утаю. (1)
2.
Где сонмы ангелов летают стройно, (2)
Где арфы, лилии и детский хор, (3)
Где всё покой, я буду беспокойно (3)
Ловить твой взор. (2)
3.
Виденья райские с усмешкой провожая, (3)
Одна в кругу невинно-строгих дев, (1)
Я буду петь, земная и чужая, (3)
Земной напев! (1)
4.
Воспоминанье слишком давит плечи, (0)
Настанет миг, – я слез не утаю... (4)
Ни здесь, ни там, – нигде не надо встречи, (2)
И не для встреч проснемся мы в раю! (1)

Пояснение 1. В обороте *сонмы ангелов* из строки 5 синтаксически главное существительное обладает количественным значением, и по объясненной выше причине дискурсивная сущность тут усмотрена одна. Также на некое множество указывает и слово *круг (дев)* в строке 10, поэтому для него принято аналогичное решение.

Пояснение 2. В строках 7–8 *буду ловить* – это, разумеется, одна дискурсивно новая сущность, но, поскольку данная форма «разверстана» по двум разным стихам, а интересуемся мы числом новых сущностей в каждом отдельном стихе, постольку условно мы считали ее двумя сущностями. Важно, однако, что от принятого тут решения в наших выводах ничего не зависит.

Пояснение 3. В связи со строкой 11 полезно напомнить, что обособленные определения мы условились считать отдельными дискурсивными сущностями, независимо от того, насколько они рематичны.

Фокусом тут становятся скорее всего последние три строчки, а строка, непосредственно им предшествующая, будучи просто повторением первой строки, содержит наименьшее во всем стихотворении – нулевое – число дискурсивно новых «идей».

Заметим, кстати, что фокус тут маркирован также и «абсолютно», ибо на его начало, четырнадцатую строку, новых сущностей приходится целых четыре, то есть их максимальное для этого текста количество.

5.4.10. Пример 9. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Рассмотрим «Песню под пулями» А. А. Тарковского:

1.	
Мы крепко связаны разладом,	(3)
Столетья нас не развели.	(2)
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом	(3)
В текучем словаре земли.	(2)
2.	
Держась бок о бок, как слепые,	(2)
Руководимые судьбой,	(2)
В бессмертном словаре России	(1)
Мы оба смертники с тобой.	(1)
3.	
У русской песни есть обычай	(2)
По капле брать у крови в долг	(3)

И стать твоей ночной добычей.	(1)
На то и волхв, на то и волк.	(0)
4.	
Снег, как на бойне, пахнет сладко,	(4)
И ни звезды над степью нет.	(3)
Да и тебе, старик, свинчаткой	(2)
Еще перешибут хребет.	(2)

Пояснение 1. Предикативное наречие *рядом* в третьей строке почти наверняка представляет собой главную рему всего соответствующего предложения и поэтому сочтено самостоятельной дискурсивной сущностью.

Пояснение 2. В строке 10 *брать в долг* – фразеологизм, и, в согласии с принятыми конвенциями, он считался одной дискурсивной «идеей».

Пояснение 3. В связи со строкой 11 напомним, что составное именное сказуемое с глаголом *стать*, ввиду его семантической бедности, мы условились трактовать как одну «идею».

Пояснение 4. По названным выше причинам, в строке 14 представление о звездах и отрицание их наличия – это две отдельных дискурсивных сущности.

Если в строках 1–11 всюду присутствует от одной до трех дискурсивно новых сущностей и если заключительная фокусная строфа содержит их четыре в первой строке (*снег*, *бойня*, *пахнуть*, рематическое обстоятельство *сладко*), три во второй и по две в двух остальных своих строках, то предваряющая эту строфу строка 12, *На то и волхв, на то и волк*, новых сущностей не вводит. С одной стороны, и *волхв*, и *волк* уже упоминались в предтексте. С другой, представление о причине, выраженное адвербиалом *на то*, по коммуникативному рангу тематично, а относится этот адвербиал наиболее прямым образом к формально нулевому глаголу ‘быть’ (ср. в прошедшем времени: *На то и был волхв, на то и был волк*), который тоже тематичен, так что условий, при которых оборот *на то* следовало бы считать самостоятельной дискурсивной «идеей», здесь нет.

Обратим еще внимание, что, как это было и в предыдущем примере, фокус тут маркирован не только своим относительным преимуществом, но также и в «абсолютном» смысле, ибо в нем находится (тринадцатая) строка, содержащая просто наибольшее для всего стихотворения число дискурсивно новых сущностей.

5.4.11. Пример 10. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Посмотрим на «Запоздалое признание» Б. Лесьмяна (перевод наш – ГЗ):

1.
Я люблю твоей радостью поднятый гам (4)
И твоими глазами увиденный взгорок; (3)
Мне так дорог твой смех, что не ведаю сам, (3)
Как же раньше он был не знаком и не дорог. (2)
2.
Заскрипит в половицах, застонет в саду – (4)
Мне шаги твои чудятся в скрипе и стоне, (2)
И бросаюсь к тебе, и тебя не найду, (2)
И мерещатся мне то уста, то ладони. (3)
3.
Набухает слезами небесная высь – (3)
И взывает к тебе, и дозваться не в силе... (3)
Ты сюда не вернись, никогда не вернись – (1)
Но молись обо всех, кто тебя не любили! (3)

Пояснение 1. В строке 1 было усмотрено 4 новых сущности. При желании можно допустить, что тут – пускай и не существительным, но притяжательным прилагательным *твой* – вводится еще и пятая, адресат речи, но от этого в нашем анализе ничего бы не поменялось.

Пояснение 2. В строке 10 адвербиально-предикатный оборот *(не) в силе* – рематический по отношению к глаголу *дозваться*, поэтому признан отдельной дискурсивной сущностью.

Пояснение 3. Хотя это для нас не слишком важно, ради точности оговорим, что в строке 12 глагол *люблю* использован явно не в том же смысле, какой он имел в начале стихотворения, и потому учтен как самостоятельная новая «идея».

Если в эмпирических строках 1–10 и в двенадцатой строке, где открывается важнейшая для этих стихов истина, число дискурсивно новых сущностей всюду колеблется от двух до четырех, то непосредственно предшествующая названному открытию одиннадцатая строка заключает в себе лишь одну новую «идею» – идею возвращения. Эта оттеняющая фокус содержательная скудость дополнительно подчеркивается присутствующим в одиннадцатой строке внутренним повтором, который несомненно относится к высокомаркированным, очень необычным и бросающимся в глаза

приемам – наверняка более редким, чем даже повторение целой строки, как это было, например, в «Я лютеран люблю богослуженье...» Ф. И. Тютчева.

Замечание. Легко видеть, что этот пример несколько особого рода. С одной стороны, как мы только что убедились, строка с минимальным числом дискурсивно новых сущностей тут служит «предвестником» фокуса, с другой же стороны, максимальное число последних приходится на пятую строку (напомним, что максимум в начальной строке не учитывается!), то есть на строку явно не фокусную. Таким образом, во втором аспекте это стихотворение дает как раз контрпример против нашей гипотезы о связи высокого числа дискурсивно новых сущностей с фокусом и поэтому, подобно, впрочем, и нескольким иным сходным случаям, в нашем статистическом анализе было учтено дважды.

5.4.12. Пример 11. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, непосредственно предшествует фокусу (относительное преимущество фокуса перед эмпирическими фрагментами)

Несколько отличается от примеров рассмотренного рода стихотворение О. Э. Мандельштама «Я не слыхал рассказов Оссиана...»:

1.	
Я не слыхал рассказов Оссиана,	(3)
Не пробовал старинного вина;	(2)
Зачем же мне мерещится поляна,	(3)
Шотландии кровавая луна?	(2)
2.	
И перекличка ворона и арфы	(3)
Мне чудится в зловещей тишине,	(2)
И ветром развеваемые шарфы	(3)
Дружинников мелькают при луне!	(3)
3.	
Я получил блаженное наследство –	(2)
Чужих певцов блуждающие сны;	(2)
Свое родство и скучное соседство	(2)
Мы презирать заведомо вольны.	(2)
4.	
И не одно сокровище, быть может,	(1)
Минуя внуков, к правнукам уйдет;	(4)
И снова скальд чужую песню сложит	(3)
И как свою ее произнесет.	(2)

Пояснение. В последней строке адвербиальный оборот *как свою* занимает наиболее рематическую позицию и потому сочтен отдельной дискурсивной сущностью.

Здесь в фокус попадает строка 14 с максимальным числом дискурсивно новых сущностей, однако и предшествующая ей строка с минимальным их числом тоже входит в фокус, а не предшествует фокусу – ибо таковым интуитивно является вся четвертая строфа. Тем не менее подобный спад в числе новых сущностей несомненно подчеркивает их богатство в следующих строках, то есть выполняет ту же «оттеняющую» функцию, что и в иных случаях. Поэтому с некоторой долей условности этот пример был отнесен к тому же типу, что и пять предыдущих.

5.4.13. Пример 12. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится не в фокусе

Теперь обратимся к примерам, которые идут вразрез с нашей гипотезой о тяготении фокуса к тому, чтобы содержать больше дискурсивно новых сущностей, нежели содержат эмпирические фрагменты.

Вот стихотворение М. И. Цветаевой «Але»:

1.	
А когда – когда-нибудь – как в воду	(1)
И тебя потянет – в вечный путь,	(3)
Оправдай змеиную породу:	(2)
Дом – меня – мои стихи – забудь.	(3)
2.	
Знай одно: что завтра будешь старой.	(3)
Пей вино, правь тройкой, пой у Яра,	(6)
Синеокою цыганкой будь.	(1)
Знай одно: никто тебе не пара –	(1)
И бросайся каждому на грудь.	(2)
3.	
Ах, горят парижские бульвары!	(2)
(Понимаешь – миллионы глаз!)	(2)
Ах, гремят мадридские гитары!	(2)
(Я о них *писала* – столько раз!)	(2)
4.	
Знай одно: (твой взгляд широк от жара,	(3)
Паруса надулись – добрый путь!)	(3)
Знай одно: что завтра будешь старой,	(0)
Остальное, деточка, – забудь.	(2)

Пояснение. В строке 9 оборот *бросаться на грудь (кому-то)* считался одной фразеологически названной сущностью; читатель может сам убедиться, что иная трактовка на наши выводы никак бы не повлияла.

Легко видеть, что шестая строка содержит целых шесть дискурсивно новых сущностей, по крайней мере вдвое больше, чем другие строки, – и в то же время никак не принадлежит здесь к фокусу.

5.4.14. Пример 13. Фрагмент с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей находится не в фокусе

Подобная ситуация возникает также в стихотворении А. А. Тарковского «Малютка-жизнь»:

1.	
Я жизнь люблю и умереть боюсь.	(4)
Взглянули бы, как я под током бьюсь	(3)
И гнусь, как язь в руках у рыболова,	(4)
Когда я перевоплощаюсь в слово.	(2)
2.	
Но я не рыба и не рыболов.	(1)
И я из обитателей углов,	(2)
Похожий на Раскольникова с виду.	(2)
Как скрипку, я держу свою обиду.	(3)
3.	
Терзай меня – не изменюсь в лице.	(2)
Жизнь хороша, особенно в конце,	(2)
Хоть под дождем и без гроша в кармане,	(3)
Хоть в Судный день – с иголкою в гортани.	(3)
4.	
А! Этот сон! Малютка-жизнь, дыши,	(2)
Возьми мои последние гроши,	(2)
Не отпускай меня вниз головою	(2)
В пространство мировое, шаровое!	(1)

Пояснение 1. В строке 8 фразеологизм *держать обиду* не столько использован по своему, так сказать, прямому назначению, сколько обыгрывается его внутренняя форма; он воспринят как свободное сочетание двух слов, поэтому корректнее видеть в нем не одну, а две самостоятельных «идеи» – хотя в интересующем нас плане от этого мало что зависит.

Пояснение 2. Оборот *не изменюсь в лице* в строке 9 трактовался как фразеологизм и, следовательно, одна дискурсивная сущность.

Пояснение 3. В строке 10 адвербиал *в конце* более рематичен, чем слово *особенно*, к которому он относится, поэтому он представляет самостоятельную и притом новую дискурсивную сущность.

Пояснение 4. Появляющаяся в строке 13 *малютка-жизнь* не является новой сущностью потому, что уже предупомянута в заглавии стихотворения.

Пояснение 5. Оборот *вниз головою* в строке 15 считался не адвербиалом, но сочетанием предлога с существительным. Впрочем, выбор одной или другой трактовки в нашем нынешнем анализе мало на что влияет.

Если исключить из рассмотрения первую строку, то максимальное число дискурсивно новых «идей» присуще тут строке 3, то есть строке, явно не имеющей отношения к фокусу.

5.4.15. Пример 14. Фрагмент, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, находится в эмпирической части текста и не предшествует непосредственно фокусу

Посмотрим еще на одно стихотворение А. А. Тарковского, «Стань самим собой»:

1.	
Когда тебе придется туго,	(2)
Найдешь и сто рублей и друга.	(3)
Себя найти куда трудней,	(1)
Чем друга или сто рублей.	(0)
2.	
Ты вывернешься наизнанку,	(1)
Себя обшаришь спозаранку,	(1)
В одно смешаешь явь и сны,	(3)
Увидишь мир со стороны.	(3)
3.	
И все и всех найдешь в порядке.	(3)
А ты – как ряженый на святки –	(2)
Играешь в прятки сам с собой,	(1)
С твоим искусством и судьбой.	(2)
4.	
В чужом костюме ходит Гамлет	(3)
И кое-что про что-то мямлит, –	(3)
Он хочет Моиси играть,	(3)
А не врагов отца карать.	(3)
5.	
Из миллиона вероятий	(1)
Тебе одно придется кстати,	(2)

Но не дается, как назло, (2)
Твое заветное число. (1)
6.
Загородил полнеба гений, (3)
Не по тебе его ступени, (2)
Но даже под его стопой (1)
Ты должен стать самим собой. (2)
7.
Найдешь и у пророка слово, (3)
Но слово лучше у немого, (2)
И ярче краска у слепца, (3)
Когда отыскан угол зренья (2)
И ты при вспышке озаренья (2)
Собой угадан до конца. (2)

Пояснение 1. В строке 1 оборот *придется туго* считался фразеологическим и, следовательно, одной дискурсивной сущностью. То же самое касается оборота *вывернуться наизнанку* в строке 5, оборота *найти в порядке* в строке 9 и выражения *играть в прятки* в строке 11.

Пояснение 2. В строке 24, *Ты должен стать самим собой*, слово *собой* считалось отдельной дискурсивной сущностью, поскольку тут речь идет об иной, еще не обретенной ипостаси адресата, о, так сказать, будущем адресате, который концептуально противопоставлен нынешнему. Впрочем, для нашего анализа это не имеет решающего значения.

Пояснение 3. Хотя это также здесь не слишком важно, в строке 26 прилагательное *лучше* мы сочли наиболее рематической частью соответствующего предложения, отсюда сразу две дискурсивно новых «идеи» в этой строке. В строке 27 так же точно трактовалось прилагательное *ярче*.

Пояснение 4. В предпоследней строке *вспышку озаренья* можно интерпретировать двояко: при одном понимании это два самостоятельных слова, при ином – *вспышка* как бы «отщеплена» семантически от *озаренья* и представляет собой лишь регулярный или даже необходимый модус его существования. Условно мы предпочли первый вариант, однако, вновь-таки, от того или иного выбора в интересующем нас плане ничего не меняется.

Пояснение 5. Наконец, и в последней строке обстоятельство *до конца* можно воспринять как наиболее рематическую часть предложения (и тогда оно вводит отдельную дискурсивную сущность), а можно считать, что по коммуникативному рангу это обстоятельство стоит наравне с глаголом *угадан*. Для определенности мы выбрали первое решение, но выбор здесь не так уж важен.

Важно то, что наименьшее, нулевое число дискурсивно новых сущностей приходится в этом стихотворении на четвертую строку, которая от находящегося в седьмой строфе фокуса физически чрезвычайно далека.

5.4.16. Пример 15. Фрагментов, где концентрация дискурсивно новых сущностей максимальна, в стихотворении больше, чем один

Наконец, приведем примеры, которые оказались безразличны для верификации нашей гипотезы, ибо здесь число дискурсивно новых сущностей на протяжении текста достигало двух или нескольких максимумов либо же двух или нескольких минимумов.

Первый случай представлен в стихотворении А. А. Тарковского «Зимой»:

1.	
Куда ведет меня подруга –	(3)
Моя судьба, моя судьба?	(1)
Бредем, теряя кромку круга	(3)
И спотыкаясь о гроба.	(2)
2.	
Не видно месяца над нами,	(2)
В сугробах вязнут костыли,	(3)
И души белыми глазами	(2)
Глядят вослед поверх земли.	(2)
3.	
Ты помнишь ли, скажи, старуха,	(2)
Как проходили мы с тобой	(1)
Под этой каменной стеной	(1)
Зимой студеной, в час ночной,	(2)
Давным-давно, и так же глухо,	(2)
Вполголоса и в четверть слуха,	(2)
Гудело эхо за спиной?	(1)

Пояснение 1. В связи со строкой 3 напомним, что сочетание двух существительных, смысл одного из которых целиком имплицируется смыслом другого, мы решили признавать одной дискурсивной сущностью, и таков оборот *кромка круга*.

Пояснение 2. В строках 12–13 обстоятельства *зимой...*, *в час ночной*, *давным-давно* явно более рематичны, чем глагол *проходили*, к которому они относятся, поэтому были сочтены отдельными дискурсивными сущностями. По той же причине дискурсивная самостоятельность усмотрена в строках 13–14 и у обстоятельств *глухо*, *вполголоса*, *в четверть слуха*, которые все рематичнее, чем последующее *гудело эхо*.

Пояснение 3. Последнее выражение было сочтено одной сущностью по той причине, что *гудение* тут почти наверняка лишь модус существования эха, но вовсе не самостоятельная «идея».

Даже если не учитывать первую строку, наибольшее число дискурсивно новых сущностей (по три) тут обнаруживается сразу в двух местах, в строках 3 и 6.

5.4.17. Пример 16. Фрагментов, где концентрация дискурсивно новых сущностей минимальна, в стихотворении больше, чем один

Примером этого явления послужит знаменитое переложение из Г. Гейне, сделанное Ап. А. Григорьевым:

1.	
Они меня истерзали	(2)
И сделали смерти бледней, –	(2)
Одни – своею любовью,	(2)
Другие – враждою своей.	(2)
2.	
Они мне мой хлеб отравили,	(2)
Давали мне яду с водой, –	(2)
Одни – своею любовью,	(0)
Другие – своею враждой.	(0)
3.	
Но та, от которой всех больше	(1)
Душа и доселе больна,	(2)
Мне зла никогда не желала,	(1)
И меня не любила она!	(0)

Пояснение. В согласии с описанными выше конвенциями, мы приняли, что в строке 2 сочетание в большой степени десемантизированного глагола с прилагательным, *сделать бледней*, – это одна дискурсивная «идея».

Цельных фрагментов с наименьшим – нулевым – числом дискурсивно новых сущностей здесь сразу два: это принадлежащие к эмпирической части текста строки 7–8, а также заключительная и несомненно входящая в фокус двенадцатая строка.

5.4.18. Результаты и выводы

Напомним, что предпринятый нами анализ ста стихотворений был призван проверить гипотезу, согласно которой число дискурсивно новых сущностей в фокусе лирического текста в среднем выше, нежели в его эмпирических фрагментах. При этом допускалось, что подобная привилегированность фокуса может оказаться и абсолютной, такой, когда строка или строки с максимальным числом дискурсивно новых сущностей либо составляют фокус, либо принадлежат фокусу, и относительной: здесь фокус обладает преимуществом по сравнению не со всем остальным текстом, но только с непосредственно предшествующей строкой или несколькими строками. Разумеется, нас интересовало и количество контрпримеров, таких текстов, в которых максимальная концентрация дискурсивно новых сущностей не

приходилась на фокус, и таких, в которых минимальная их концентрация не обнаруживалась в непосредственном его преддверии. Случаи, где подобных максимумов и минимумов было два или больше, в расчет не принимались и считались безразличными, ибо тут названные минимумы и максимумы в маркировке фокуса участвовать заведомо не могут.

Результаты, которые были получены, таковы.

Безразличных случаев – 44 на 100 стихотворений.

Примеров, где на фокус приходятся строка или строки с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей, – 24.

Примеров, где строка или строки с наибольшим числом дискурсивно новых сущностей не приходятся на фокус, – 10.

Примеров, где строка или строки с наименьшим для данного текста числом дискурсивно новых сущностей непосредственно предшествуют фокусу, – 20.

Примеров, где строка или строки с наименьшим для данного текста числом дискурсивно новых сущностей непосредственно *не* предшествуют фокусу, – 15[26].

Из приведенной статистики можно сделать по крайней мере четыре важных вывода.

Во-первых, фокус в лирическом стихотворении – пускай и не с полной определенностью, но лишь со статистической вероятностью – действительно маркируется обилием дискурсивно новых сущностей. Особенно хорошо это видно в случае абсолютного маркирования: вероятность, что максимальное число таких сущностей придется на фокус, почти в два с половиной раза выше, чем вероятность обратного.

Более того, поскольку, как мы уже не раз имели случай говорить, согласно нашим подсчетам, сделанным для корпуса из приблизительно 2000 текстов, фокус в лирическом стихотворении занимает в среднем 2,3 строки, а средняя длина эмпирической части около 15,9 строки, то есть среднестатистический фокус в 6,9 раза короче, и поскольку, таким образом, при случайном распределении обсуждаемых тут максимумов их в фокусе должно быть почти всемеро меньше, постольку истинная вероятность, что подобный максимум появится именно в фокусных фрагментах, больше такой вероятности для фрагментов эмпирических даже не в два с половиной раза, а *в шестнадцать с лишним раз* (24:10=2,4; 2,4*6,9=16,6).

---

[26] Напомним, что некоторые тексты в интересующем нас плане были устроены двояко, либо подтверждали и гипотезу об абсолютной маркировке фокуса через обилие дискурсивно новых сущностей, и гипотезу об относительной маркировке, либо одну из них подтверждали, а другой противоречили. Поэтому читателя не должно удивлять то, что общее число учтенных в статистике феноменов (113) больше числа рассмотренных нами произведений.

Во-вторых, фокус может маркироваться и относительно, через спад числа дискурсивно новых сущностей в непосредственно предшествующем фрагменте – спад, благодаря которому отнюдь не исключительное их количество в фокусе просто начинает восприниматься как весьма большое. Разумеется, этот способ принципиально менее выразителен, чем предыдущий, и нет ничего странного в том, что используется он реже: лишь в 20 примерах при 15 контрпримерах. Впрочем, и преимущество в 33 процента тоже едва ли пренебрежимо, а при учете только что сделанной оговорки оно возрастет почти до десятикратного (20:15=1,33; 1,33*6,9=9,2).

В-третьих, таким образом в рассмотренном нами плане подтверждается и общая гипотеза о более высокой информативности как примете фокуса в лирическом стихотворении.

Четвертый вывод – более неожиданный.

Если, как мы убедились, фокус систематически связан с наибольшим *в целом тексте* числом дискурсивно новых сущностей, то, получается, его маркировка тут предполагает вовсе не динамическое восприятие текста, не восприятие текста в его последовательной «разворачиваемости», но взгляд на лирическое произведение как на некоторое состоявшееся единство, законченную целостность. (Чем, конечно, не исключается и восприятие динамическое: многомодусное, имплицирующее одновременно разные точки зрения восприятие лирических стихотворений не только не запретно, но скорее даже предусмотрено законами жанра.)

В своем месте мы говорили, что наилучшим образом маркировать разделение лирического стихотворения на эмпирическую часть и фокус будут те композиционные приемы, которые не только противопоставят фокус остальному тексту, но и подчеркнут их взаимосвязанность – ибо фокус, хотя и принадлежа к иному когнитивному пространству, одновременно «вырастает» из эмпирических фрагментов и в этом смысле от них неотторжим. Как видно из сказанного, маркировка фокуса через обилие дискурсивно новых сущностей, несколько парадоксальным образом, как раз очень хорошо соответствует этому условию, и здесь, вероятно, кроется причина, почему же она столь широко распространена в лирических произведениях.

5.4.19. Постскриптум

Надо, впрочем, отдавать себе отчет, что иногда фокус маркируется и прямо противоположным образом.

Как мы еще будем говорить в п. 6.2.2, приметой фокуса может стать не только его высокая информативность и не только иные рассмотренные в предыдущих главах его свойства (высокое число либо качественное разнообразие присущих ему дискурсивных связей, особая временная соотнесенность, референциальная оторванность от остального текста и расхождение

между когнитивными позициями автора и читателя), но и наличие в определенном фрагменте (иногда очевидных, иногда очень тонких) признаков того, что текст достиг своего завершения, что его нельзя или, точнее, неудобно, нелогично и малоуместно как-либо продолжать: поскольку прототипически открытие главной истины совершается в конце стихотворения, постольку именно данный фрагмент и должен с большой вероятностью восприниматься как фокус.

Обсуждавшаяся выше возможность маркировать фокус через обилие в нем дискурсивно новых сущностей и возможность маркировать его указанием на законченность текста способны вступать друг с другом в конфликт. В частности, встречается такая композиция стихотворения, когда наименьшее число новых сущностей содержат его последняя строка или последние строки; здесь в определенном смысле сигнализируется, что текст себя исчерпал и строки эти скорее всего фокусные.

Подобным образом устроено, например, следующее стихотворение Г. В. Иванова, где фокус находится в седьмой–восьмой строках и дискурсивно новая сущность в каждой из них только одна – в то время как во всех прочих их по две, по три, а в шестой строке, непосредственно предваряющей фокус, – даже четыре, что, конечно же, не может еще и дополнительно не подчеркивать их малочисленность именно в последнем (дискурсивно новые сущности в каждой строке обозначаем и подсчитываем так же, как делалось выше):

1.	
Потеряв даже в прошлое веру,	(3)
Став ни это, мой друг, и ни то, –	(3)
Уплываем теперь на Цитеру	(2)
В синеватом сиянье Ватто...	(2)
2.	
Грусть любуется лунным пейзажем,	(3)
Смерть, как парус, шумит за кормой...	(4)
...Никому ни о чем не расскажем,	(1)
Никогда не вернемся домой.	(1)

Пояснение. Выше была принята конвенция, по которой глагол *стать* особой дискурсивной сущностью не считается, отсюда лишь три новых сущности в строке 2.

Далее, в стихотворении О. Э. Мандельштама «Из табора улицы темной...» в последней и вместе с тем фокусной строке новая сущность снова лишь одна – тогда как в прочих строках таких сущностей не меньше двух, а часто три или даже четыре:

1.
Я буду метаться по табору улицы темной (3)
За веткой черемухи в черной рессорной карете, (3)
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом... (3)
2.
Я только запомнил каштановых прядей осечки, (3)
Придымленных горечью – нет, с муравьиной кислинкой; (2)
От них на губах остается янтарная сухость. (3)
3.
В такие минуты и воздух мне кажется карим, (3)
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой; (4)
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже... (2)
4.
Но все же скрипели извозчичьих санок полозья, (3)
В плетенку рогожи глядели колючие звезды, (4)
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым. (3)
5.
И только и свету, что в звездной колючей неправде! (2)
А жизнь проплывет театрального капора пеной, (4)
И некому молвить: «Из табора улицы темной...» (1)

Наконец, едва ли не самой выразительной иллюстрацией обсуждаемого явления мог бы быть пушкинский «Зимний вечер», в котором первая и вторая половины последней строфы целиком повторяют, соответственно, первую половину строфы 1 и первую половину строфы 3, и если при первом своем появлении в тексте эти фрагменты содержат множество дискурсивно новых сущностей, то их финальная «репродукция» очевидным образом во всех своих восьми строках не содержит *ни одной*. При этом ни одной новой дискурсивной сущности нет и в строке 13, *Или бури завываньем...*, ибо и о буре, и о том, что она завывает, уже сказано в начале стихотворения, однако в последней строфе отсутствие новых сущностей достигает такой «системности» и такой «концентрации», рядом с которыми смысловая облегченность тринадцатой строки должна остаться малозаметной.

1.
Буря мглою небо кроет, (4)
Вихри снежные крутя; (2)
То, как зверь, она завоет, (2)
То заплачет, как дитя, (2)
То по кровле обветшалой (1)
Вдруг соломой зашумит, (2)
То, как путник запоздалый, (1)
К нам в окошко застучит. (2)

2.	
Наша ветхая лачужка	(1)
И печальна и темна.	(2)
Что же ты, моя старушка,	(2)
Приумолкла у окна?	(1)
Или бури завываньем	(0)
Ты, мой друг, утомлена,	(1)
Или дремлешь под жужжаньем	(2)
Твоего веретена?	(1)
3.	
Выпьем, добрая подружка	(1)
Бедной юности моей,	(1)
Выпьем с горя; где же кружка?	(2)
Сердцу будет веселей.	(2)
Спой мне песню, как синица	(2)
Тихо за морем жила;	(1)
Спой мне песню, как девица	(1)
За водой поутру шла.	(2)
4.	
Буря мглою небо кроет,	(0)
Вихри снежные крутя;	(0)
То, как зверь, она завоет,	(0)
То заплачет, как дитя.	(0)
Выпьем, добрая подружка	(0)
Бедной юности моей,	(0)
Выпьем с горя; где же кружка?	(0)
Сердцу будет веселей.	(0)

Добавим напоследок, что так же, на сведении именно в фокусе числа дискурсивно новых сущностей к нулю, построено и знаменитое хокку Исса Кобаяси (перевод В. Н. Марковой), где последняя строка становится лишь сокращенным повторением предпоследней (обратим внимание, что прилагательное *печальный* в первой строке рематичнее слова *мир*, к которому относится, поэтому было квалифицировано как отдельная «идея»):

Печальный мир!	(2)
Даже когда расцветают вишни...	(2)
Даже тогда...	(0)

Впрочем, подобных примеров в нашем материале обнаружилось в несколько раз меньше, нежели тех, где фокус маркируется обилием дискурсивно новых «идей». Иными словами, в конкуренции между маркировкой фокуса просто через присутствующий в нем сигнал об исчерпанности текста, через более низкую информативность, и маркировкой через повышение информативности ощутимо чаще выигрывает все-таки последняя – что

является еще одним доводом в пользу нашего тезиса о принципиальном тяготении фокуса к большей, чем у эмпирических фрагментов, смысловой насыщенности.

5.5. Типологическое богатство лингвистической информации как примета фокуса*

5.5.1. Гипотеза

Хорошо известно, что в общем случае передаваемая высказыванием информация далеко не однородна, но «расслаивается» на множество пластов.

К наиболее изученным и повсеместно присутствующим в наших высказываниях типам информации принадлежат ассерция (то, что собственно утверждается либо отрицается), пресуппозиция (то, что предполагается наперед и без чего высказывание не может быть удачным) и многообразные импликатуры – смыслы, которые «выводятся» из сказанного на основании определенных прагматических правил[27].

Сверх этого, существуют и иные, уже в том или ином плане периферийные типы информации, такие, как модальная рамка, «слабые» смыслы [Зельдович 1998], «инертные» смыслы [Horn 2002] и др.

Если вообще справедлива наша гипотеза о тяготении фокуса в лирическом стихотворении к более высокой информативности или по крайней мере к тому, чтобы создать впечатление более высокой информативности, то можно ожидать, что фокус обнаружит в целом и большую *типологическую неоднородность* присутствующих в нем смыслов – ибо нам в нашем субъективном восприятии само их многообразие несомненно должно представляться как содержательное богатство.

---

* Текст настоящего раздела основывается на статье: Зельдович Г. М. Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда: Типологическое богатство информации как маркер первого дискурсивного плана в лирическом тексте // Людмила Савченко. Душа воспламененная. Харьков, 2018. С. 287–346.

[27] Несколько расширяя строгое значение соответствующих терминов, в дальнейшем тематическую часть предложения мы также будем называть его пресуппозицией, а рематическую – ассерцией. Мы прекрасно понимаем, что полного тождества тут нет, но все же решаемся на эту условность, поскольку она не исказит существо соответствующих рассуждений, зато позволит серьезно их сократить.

Что касается импликатур, то речь ниже пойдет только об импликатурах конверсациональных, а конвенциональные в расчет приниматься не будут: они, насколько мы можем судить, не играют особой роли в композиционной «разметке» лирических текстов, а вдобавок сам их теоретический статус настолько неопределенен (см., в частности, [Bach 1999]), что соответствующие рассуждения увели бы нас далеко от основной темы.

Тонкость, однако, в том, что и ассерция, и разного рода пресуппозиции найдутся в значении едва ли не всякого высказывания и почти всякое высказывание порождает – часто в огромном изобилии – того или иного характера импликатуры (причем в первую очередь это касается как раз речи художественной и особенно поэтической; см., например, [Sperber, Wilson 1995]), и если мы ограничим наши рассуждения этими центральными типами лингвистической информации, то окажется, что по самому лишь числу таких типов какой-либо фрагмент текста практически не способен иметь преимущества перед другими.

Не исключено, что в отдельных случаях подобное преимущество может обеспечиваться просто присутствием редких, периферийных типов информации, – скажем, благодаря появлению в определенном фрагменте модальной рамки, «слабого» смысла или инертного смысла, которые у иных фрагментов отсутствуют. С другой стороны, даже если это так, то ясно, что соответствующая маркировка фокуса должна оказаться маргинальным по своему существу явлением. Поэтому едва ли стоит сразу сбрасывать со счетов названные центральные типы информации, но следует подумать, не используется ли здесь какой-то более изысканный, не столь очевидный механизм, все-таки способный сделать их распределение в тексте приметой фокуса.

Представим себе такой фрагмент текста, в чьем значении не просто имеются ассерция, пресуппозиция и импликатура (или, возможно, ряд ассерций, ряд пресуппозиций, ряд импликатур), но присутствие по крайней мере одной из них дополнительно подчеркнуто, «эмфатизировано», ибо оно нарушает ту или иную достаточно твердую языковую норму. Создаваемое подобным смыслом типологическое разнообразие информации должно ощущаться куда явственнее, нежели обычно, и в обсуждаемом плане дать соответствующему фрагменту превосходство над иными фрагментами, где названного рода «эмфатизации» нет.

Что касается обеспечивающих последнюю конкретных лингвистических механизмов, то наиболее продуктивны среди них два, и о каждом из них надо сказать подробно.

Известно, что во многих случаях один и тот же смысл в тексте сначала утверждается прямо, выступая в роли ассерции, а затем превращается в пресуппозицию. Так, например, дело обстоит со смыслом ‘Иван раньше курил’ в тексте *Иван был курильщиком, но теперь бросил*, со смыслом ‘Ивана здесь в определенный момент не было’ в тексте *Иван уехал было в Африку, но вдруг вернулся* или со смыслом ‘у меня есть сосед’ в тексте *Рядом со мной живет один человек. Этот мой сосед по профессии физик.*

Если, однако, мы попытаемся тот же самый смысл ввести в дискурс сперва как пресуппозицию, а затем, повторно, в виде ассерции, то такой способ текстопостроения будет уже сугубо маркированным и далеко не

всегда допустимым; ср. слегка необычную конструкцию *?Иван бросил курить, а ведь курил*, весьма странную *??Иван вернулся из Африки, а ведь он там был* и, наконец, вовсе неприемлемую **Мой сосед физик, он живет рядом со мной*.

Здесь, разумеется, проявляет себя более общее правило: когда уже знакомая информация подается как новая, это либо чревато аномалией, либо придает соответствующему высказыванию отчетливо маркированный характер, оттенок странности, побуждающий адресата искать особые причины, ради которых говорящий выбрал столь непривычный образ изъяснения.

Нечасто подобной «ассертивизации» подвергаются также и импликатуры. Конструкции вроде *Перед нами ромб, но не квадрат* (где само упоминание о ромбе создает импликатуру ‘это не квадрат’, а затем она подается как полноправная ассерция), *Мы встретимся в понедельник, притом в ближайший* (в отсутствие противоречащего контекста фраза *Мы встретимся в понедельник* создает импликатуру ‘это ближайший понедельник’, а во второй части приведенного предложения смысл этот становится ассерцией), *Я прочел десять тысяч книг, говорю округленно* (по причинам прагматического характера, круглые числа в обычном, не научном, не бухгалтерском или каком-либо ином заведомо требующем точности контексте почти всегда воспринимаются как приблизительные, а здесь в конце предложения на эту приблизительность еще и указывается прямо)[28], *Иван почти сделал работу, но не сделал до конца* (судя по всему, в значении слова *почти* идея, что ситуация не осуществлена полностью, в частности, что не доведено до результата соответствующее действие, представляет собой импликатуру[29], а во второй части предложения импликатура эта становится ассерцией) – конструкции такого типа в нашей речи хотя и встречаются, но достаточно редко, существенно реже, чем повторение некогда ассертивного смысла в презумптивной ипостаси.

Аналогичным образом дело, по-видимому, обстоит и с иными типами лингвистической информации, которые, появившись в тексте, лишь в немногих случаях претерпевают последующую «ассертивизацию».

Вспомним, к примеру, о выделенных в [Horn 2002] так называемых инертных смыслах, чьей главной особенностью является отсутствие у них сколько-нибудь определенных коммуникативных свойств. К инертным смыслам Л. Хорн относит, среди прочего, значение слова *только* в конструкциях

---

[28] О том, как же именно возникают названные импликатуры, немного подробнее будет сказано ниже.

[29] Такой анализ слова *почти* и его иноязычных соответствий восходит к работам О. Дюкро, например, [Ducrot 1972; 1980]; см. также [Sadock 1981]. Хотя этот взгляд не раз пытались оспорить, утверждая, что смысл ‘не P’ в *Почти P* – не импликатура (например, очень влиятельна работа [Hitzeman 1992]), он кажется глубоко правильным; см. следующее примечание.

наподобие *Только Иван сдал экзамен*, при условии, что на *только* не падает главное фразовое ударение.

Очевидно, что высказывания типа *Только Иван сдал экзамен, а другие не сдали* производят впечатление либо неудачных, либо в том или ином отношении очень маркированных, преследующих малопривычную риторическую цель – и поэтому в грамотной речи они весьма экзотичны.

Полезно не забывать и о том, что, помимо упомянутых выше, имеются и иные, – к сожалению, плохо классифицированные и, кажется, еще хуже исследованные лингвистами – типы смыслов, которые в значении соответствующей языковой единицы занимают в том или ином плане второстепенное место, как бы «уведены в тень» и слабее, нежели ассерция, доступны нашему прямому восприятию и осознанию; см. подробно [Talmy 2010].

Например, если мы говорим *Джон человек*, то подразумевается, среди прочего, что у Джона были папа, мама, дедушки, бабушки и т. д. Разумеется, перед нами тут ни в коем случае не ассерция, так как этот смысл не утверждается, и не импликатура, поскольку совершенно не видно, по каким же правилам он мог бы быть «вычислен», «выведен» из иных присутствующих тут смыслов; но это и не пресуппозиция, ибо фраза *Джон не человек* была бы вполне уместна в ситуации, когда Джон, допустим, является роботом и предков у него нет. Названный компонент значения можно ассертивизировать, как, например, в тексте *Джон человек, у него были мама и папа, так что вашу сыновнюю заботу о родителях он прекрасно поймет*, однако ясно, что в реальной речи мы это делаем редко и только ради определенного рода эмфазы.

Приблизительно так же ведет себя и смысл ‘имеющий внутри себя пустое пространство’ в значении слов *дом*, *жилище* и т. п. На первом плане здесь представление о стенах, о материальной конструкции: например, именно о ней идет речь во фразах *Он построил дом*, *У него кирпичный дом*, *Его дом стоит полмиллиона* и т. п., – так что ассертивным названный компонент значения не является. Не является он, конечно, и импликатурой. С другой стороны, фразы вроде *Это не дом* не предполагают наличие соответствующего пустого пространства, поэтому к презумпциям он тоже не принадлежит. Ассертивизировать его можно, ср.: *Перед нами дом. Внутри него есть свободное пространство, и каждый может его организовать по своему вкусу*, – но продуктивность у такого способа строить текст определенно низка.

Итак, мы убедились, что случаи, когда некоторый смысл при первом своем появлении в тексте был пресуппозицией, импликатурой, инертным смыслом или иным смыслом второго плана, а затем оказался повышен в ранге до ассерции, – случаи такой коммуникативной двойственности представляют собой скорее исключение, а не правило и, следовательно, должны особенно бросаться в глаза.

Поэтому разумно предположить, что описанного рода ассертивизация изначально не самых высоких по коммуникативному рангу смыслов будет чаще происходить в фокусе, в дискурсивно первоплановом фрагменте лирического стихотворения.

Помимо этого способа подчеркнуть типологическую разнородность содержащейся в тексте информации, вообразим и другой.

Известно, что в наиболее типичном случае импликатура обладает свойством отменимости: если контекст противоречит данной импликатуре, она просто не возникает, или, иными словами, порождение импликатуры даже в как будто благоприятствующих ему условиях носит все же факультативный характер, а соответствующее высказывание по крайней мере в принципе может быть прагматически удачным и без нее.

Например, когда мы называем некоторую фигуру ромбом, обычно подразумевается, что это не квадрат – хотя квадрат представляет собой разновидность ромба. В пользу того, что это именно импликатура, говорит ее очевидная «вычислимость», по логике «раз говорящий не употребил более информативное слово *квадрат*, значит, у него нет основания так сказать, следовательно, это не квадрат». Тем не менее, заранее условившись, что многие или почти все из начертанных нами ромбов будут одновременно и квадратами, мы имеем полное право говорить нечто вроде *Перед нами ромб*; *Ромб А отличается от ромба В большей длиной сторон* и т. п. – вовсе не предполагая наличие теоретически возможной тут импликатуры ‘эти ромбы суть не квадраты’.

Аналогичным образом, фраза *Мы встретимся в понедельник* по своему прямому значению никак не уточняет, о каком понедельнике идет речь (это в принципе может быть *любой* понедельник), но в нашем обычном общении она скорее всего будет «доинтерпретирована» до ‘мы встретимся в *ближайший* понедельник’, и это приращение смысла, конечно же, является импликатурой (см. о примерах такого типа [Horn 1984]). Несмотря на это, в определенных условиях приведенную фразу без всяких натяжек допустимо понять и иначе, как имеющую в виду тот или иной *более отдаленный* понедельник, а иногда – хотя и намного реже – даже имеющую в виду понедельник никак не определенный, просто *один из* будущих понедельников.

Наконец, еще один пример. Известно, что большие круглые числа мы в целом склонны воспринимать как приблизительные: скажем, фраза *У меня сто друзей* или фраза *Я прочитал десять тысяч книг* в наиболее типичном случае значат для нас, что у говорящего, соответственно, около ста друзей и им прочитано около десяти тысяч книг. Разумеется, представление о приблизительности носит здесь импликатурный характер; см. особенно [Krifka 2005]. При этом, когда загодя известно, что нас интересует все-таки точное

количество, ничто не препятствует и строгой интерпретации ‘у меня ровно сто друзей’, ‘я прочитал ровно десять тысяч книг’.

Итак, импликатуры в значении высказываний хотя и присутствуют, но присутствуют, как правило, некоторым «половинчатым», не вполне устойчивым образом. Их наличие было бы куда лучше ощутимо, если бы они, в силу тех или иных обстоятельств, оказались обязательными, «неизбежными».

Хотя, как хорошо известно, для П. Грайса отменимость была дефиниционным, непременным свойством импликатур, современной прагматикой существование импликатур неотменимых или трудноотменимых безоговорочно признается; см., в частности, [Sperber, Wilson 1995].

С одной стороны, при определенных достаточно сложных условиях может оказаться исключительно устойчивой генерализованная конверсациональная импликатура, то есть импликатура, регулярно порождаемая каким-то отдельным словом, независимо или почти независимо от конкретного контекста, в котором оно употреблено. Правда, подобная устойчивость наблюдается весьма редко и едва ли соответствующие средства хоть сколько-нибудь последовательно используются лирическими произведениями для их композиционной «разметки»[30].

---

[30] Кажется, самым известным и любимым у лингвистов примером является тут слово *почти* (а также его иноязычные соответствия; ср. хотя бы [Sadock 1981; Hitzeman 1992; Jayez, Tovena 2008]). Конструкция *Почти P* практически всегда значит, что ситуация P не состоялась; например, *почти сделать работу* – это все-таки ее не сделать до конца. Вместе с тем есть многообразные причины думать, что, несмотря на его неотменимость, смысл ‘не P’ не принадлежит собственно семантике конструкции *Почти P*, но представляет собой сильную, предельно устойчивую импликатуру.

В частности, этот смысл регулярно сопутствует употреблению всех подобных *почти* выражений в каком бы то ни было языке (ср. русск. *Практически P* => ‘не P’; *Без мала P* => ‘не P’; *Считай что P* => ‘не P’ и т. д.), а это очень симптоматично именно для импликатур (ибо иные смыслы, не «вычислимые» по каким-то общим для языковой коммуникации правилам, в каждом языке обычно формируются своеобразным, в принципе достаточно прихотливым и плохо предсказуемым образом).

Кроме того, упоминать смысл ‘не P’ в толковании *почти* нет и никакой необходимости. Наиболее убедительным кажется то представление о семантике *почти*, которого придерживается О. Дюкро [Ducrot 1972; 1980]: *Почти P* значит, что имеющая место ситуация приводит или должна приводить к тем же наиболее важным, с точки зрения автора, следствиям, к каким привела бы сама ситуация P. В таком случае информация, что P как таковое не состоялось, легко вычисляется на основании грайсовских постулатов (прежде всего – постулата способа): если вместо краткого сообщения *P* говорящий предпочел сказать нечто более длинное и сложное, то, следовательно, права сказать просто *P* он не имел. Таким образом, и по свойству вычислимости, «выводимости» из иных частей сказанного интересующий нас смысл тоже ведет себя как импликатура.

Заметим напоследок, что хотя слово *почти*, ввиду его общей редкости в лирическом тексте, трудно признать характерной приметой фокуса, все-таки, по нашим подсчетам, сделанным на материале приблизительно 2000 стихотворений, вероятность, что оно

С другой стороны, есть весьма продуктивные типы высказываний, где обретает завидную устойчивость уже *всякая* возникшая импликатура, независимо от ее конкретного содержания.

Во-первых, это тавтологии и тривиалии: высказывания типа *Иван есть Иван*; *Иван это Иван*; *Что было, то было*; *Что будет, то будет*; *На войне как на войне* (всюду здесь тавтология); *Ремонт машины займет некоторое время* (тривиалия: нам загодя известно, что любой такой ремонт во времени протяжен, а не моментален).

Как тавтологические, так и тривиальные высказывания на буквальном уровне своего значения передают ноль информации. Поэтому, услышав предложение подобного типа, адресат будет искать в нем иные, небуквальные смыслы, то есть будет «достраивать» такие импликатуры, без которых оно не может считаться прагматически удачным. Например, для *Иван есть Иван* и *Иван это Иван* такой «спасительной» импликатурой скорее всего станет смысл вроде ‘у Ивана есть недостатки/достоинства, которые неизменно проявляются в самых разных обстоятельствах вообще и проявились в обстоятельствах нынешних’ (в первом случае несколько более вероятно, что речь идет о недостатках, во втором – что о достоинствах); для *Что было, то было* – нечто вроде ‘то, что когда-то произошло, не подлежит упразднению и тем или иным образом влияет на нынешнее положение вещей’; для *Ремонт машины займет некоторое время* – нечто вроде ‘ремонт машины займет *больше* времени, нежели кто-то (скорее всего, адресат) мог бы предполагать’; прагматический анализ тавтологий и тривиалий с подробной экземплификацией см. в [Carston 2002].

Второй тип высказываний, которые систематически и со всей определенностью требуют сходного доосмысления, – это высказывания *внутренне противоречивые*. Здесь буквальная, основанная собственно на их семантике интерпретация невозможна, и весь их реально интересный для нас смысл лежит в области инференций, тех содержательных обогащений, которые достигаются прагматическим выводом. Так, говоря предложение *Я не я* или *Ты не ты*, мы в действительности вовсе не отказываем себе или адресату

окажется в фокусе, в полтора раза выше, чем вероятность его принадлежности к эмпирической части. В фокусе оно встретилось 4 раза, вне фокуса 15 раз, однако фокус в среднем в 6,9 раза короче эмпирических фрагментов, так что при чисто случайном распределении *почти* между первым и последними встретиться оно должно было бы не четыре раза, а только 2 или 3 раза (фокус занимает в среднем 1:6,9=0,14 часть лирического текста; общее число встреченных употреблений *почти* составляет 19; тогда на фокус при случайном распределении должно приходиться 0,14*19 случаев, то есть 2,66 случая).

Разумеется, наши 19 примеров – еще слишком малая выборка, чтобы делать какие-либо уверенные выводы, так что и этот вопрос, и вопрос, какие еще слова, чье употребление сопряжено с возникновением устойчивых, практически неотменимых импликатур, чаще встречаются в фокусе, оставляем открытым.

в самотождественности, но приглашаем или даже принуждаем последнего умозаключить, что определенные особенности данного субъекта не таковы, каких можно было от него ожидать. Аналогичным образом, из фразы *Автор этой книги не существует и не существовал*, если такая книга на самом деле есть, отнюдь не следует, будто бы она никем не была написана; здесь имеется в виду лишь то, что автор не таков, каким кто-то себе его мыслит или мог бы мыслить: скажем, речь идет о книге, опубликованной под псевдонимом, о литературной мистификации и проч.

Итак, мы видим два достаточно простых способа специально подчеркнуть типологическое богатство заключенной в соответствующем отрывке текста информации.

Первый способ состоит в том, что некий элемент значения, который уже появлялся в тексте, но обладал относительно низким коммуникативным рангом, позднее делается ассерцией. Такого рода квазиплеоназм, как мы говорили выше, далеко не каноничен и должен привлекать к коммуникативной «двуипостасности» соответствующего смысла особое внимание.

Второй способ – это создать условия, при которых порождаемые высказыванием импликатуры окажутся не факультативными, но обязательными: в таком случае их присутствие должно ощущаться гораздо определеннее и, вновь-таки, более осязаемым, при равных прочих условиях, должно стать типологическое богатство содержащейся в соответствующем фрагменте текста информации.

По логике наших рассуждений, надо предположить, что и повторение уже известной информации в более высоком коммуникативном ранге, и «вынуждение» импликатур в фокусе стихотворения будут иметь место чаще, чем в эмпирических фрагментах.

Действительно, в ста проанализированных нами стихотворениях подобные явления пришлись на фокус 17 раз, а на эмпирические фрагменты – только трижды: разница и сама по себе очень внушительная, но делающаяся просто колоссальной, если принять во внимание, что в среднем фокус стихотворения по объему намного (согласно нашим подсчетам, сделанным на материале 2000 стихотворений, – в 6,9 раза!) скромнее эмпирической части.

Помимо уже названных, в исследованном материале обнаружились и другие, более редкие способы подчеркнуть типологическую разнородность соответствующей информации, но о них нам будет удобно сказать позднее, непосредственно при анализе примеров; см. ниже пп. 5.5.16–5.5.23.

Что касается описанной выше маркировки фокуса через придание утвердительного статуса уже появлявшемуся в тексте, но прежде не ассертивному смыслу (импликатуре, пресуппозиции, инертной семе и т. д.), то продуктивность ее для смыслов разного типа оказалась далеко не сопоставимой. «Бывшие» импликатуры подобной метаморфозе подвергаются часто,

а прочие смыслы – нет. В частности, только единожды нам встретился пример, где можно – и то лишь с некоторой натяжкой – усмотреть ассертивизацию пресуппозиции (см. ниже примечание 39); с другой стороны, относительно продуктивной оказывается тут несколько иная стратегия – когда имеющиеся у фокуса презумпции не ассертивизируются, но все-таки повышаются в коммуникативном ранге иным путем. Эту не вполне обычную ситуацию мы решили рассмотреть отдельно, в Постскриптуме 2 (п. 5.5.26).

5.5.2. Пример 1

Посмотрим на стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Меняется прическа и костюм,
Но остается тем же наше тело,
Надежды, страсти, беспокойный ум,
Чья б воля изменить их ни хотела.
2.
Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один – неугасимый! – свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем.
3.
И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера,
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!».

Коль скоро в строфах 1–2 речь идет о единстве между старыми и новыми поэтами, о приверженности последних к традиции, то уже здесь в принципе содержится намек на то, что в том или ином – хотя и не исчерпывающем существо дела – смысле их творчество именно лишено новизны. Вместе с тем делать из первых двух строф этот вывод настолько необязательно, что квалифицироваться он может единственно как достаточно слабая, как бы «мерцающая» импликатура. Однако в третьей строфе идея о том, что *нет новизны*, эксплицируется, представляется в качестве ассерции, и эта обретенная ею типологическая двойственность, вероятно, во многом объясняет, почему именно третья строфа оказывается фокусом стихотворения.

5.5.3. Пример 2

Как мы уже писали выше, ассертивизация может затрагивать не только импликатуру и не только инертную сему, но также и иной коммуникативно второстепенный смысл. Обратимся еще раз к стихотворению Ф. Пессоа

(перевод наш – ГЗ; в обсуждаемом здесь плане он вполне соответствует оригиналу):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий...
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

В наше понятие о *бездне* входят, – возможно, среди прочего – два представления: во-первых, у бездны дно либо отсутствует, либо оно находится так глубоко, что его трудно/невозможно увидеть; во-вторых, пространство, которое доступно восприятию смотрящего в бездну человека, – *пусто*.

Первое представление в значении слова *бездна* существенно более важное, оно осознается нами гораздо яснее, а статус второго достаточно низок. Об этом свидетельствуют, в частности, словарные толкования *бездны*, последовательно упоминающие о ее глубине, но избегающие эксплицитных указаний на пустоту соответствующего пространства. Ср. у В. И. Даля: ‘неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, круть’; в словаре Д. Н. Ушакова: ‘пропасть неизмеримой глубины’; в словаре С. И. Ожегова: ‘глубокая пропасть, пучина’; в Малом академическом словаре: ‘пропасть, кажущаяся бездонной; беспредельная глубина’.

Разумеется, представление о пустоте совершенно неотъемлемо от понятия *бездны*, но просто глубже в нем «спрятано», когнитивно дефокусировано.

Важная особенность рассматриваемого стихотворения как раз и заключена в том, что в последней и одновременно фокусной строке этот «потаенный» смысл эксплицируется (ассертивизируется) и потому выступает тут сразу в двоякой роли, как *максимально* явный и как исконно *не вполне* явный – обеспечивая содержащейся в фокусе информации подчеркнутое типологическое разнообразие.

5.5.4. Пример 3

Прекрасный пример подобного же приема находим в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.

2.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья.
3.
Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

Первая строка заключительного и одновременно фокусного двоестишия с высокой вероятностью подразумевает, что сожжение привело к образованию пепла, однако тут это второстепенный и слабозаметный компонент смысла (среди прочего, он мог бы исчезнуть, окажись данная строка помещена в противоречащий ему контекст), зато во второй строке он полностью эксплицируется, обретая таким образом двойственный коммуникативный статус.

Обратим внимание, что во втором двустишии, несмотря на все его сходство с третьим, ничего подобного нет: представление о борьбе со злом, имеющееся в первой строке, пресуппозитивно, но точно так же пресуппозитивно оно и во второй – и никакое наглядное типологическое обогащение заключенной тут информации места не имеет.

5.5.5. Пример 4

Наряду с ситуацией, когда некоторый смысл сперва появляется в эмпирических фрагментах на правах импликатуры, а затем в фокусе становится ассертивным, возможен и более редкий вариант: «бывшая» импликатура в фокусе не становится ассертивной, но все-таки выступает тоже как обязательный, собственно семантический компонент смысла, то есть тоже в новом, измененном качестве, подчеркивающем типологическое богатство передаваемой здесь информации.

Примером послужит стихотворение японского поэта Фудзивара-но Митинобу (X век) в переводе В. Соколова:

Знаю точно, что
Угаснет день, а за ним
Снова ночь придет,
Но все равно не люблю
Первых лучей на заре.

Интуитивно стихотворение распадается на две части (строки 1–3 и строки 4–5), из которых первая скорее эмпирична, а вторая звучит как «открытие».

Можно думать, одна из причин, почему текст именно так воспринимается, состоит в следующем.

Если кто-то скажет *Все равно не люблю X-а*, то в самой семантике этого предложения, то есть непременным, неотменимым образом, будет присутствовать идущий от оборота *все равно* смысл ‘кто-то мог бы ожидать, что я люблю X-а’. Поэтому от второй части нашего стихотворения неотъемлем смысловой компонент ‘кто-то мог бы ожидать, что я люблю первые лучи на заре’ (судя по всему, смысл этот не ассертивен, но выполняет определенную второстепенную, сопроводительную коммуникативную роль, в точности охарактеризовать которую не так просто, но здесь эти тонкости несущественны).

Однако в то же время подобный смысл – только пока еще в качестве *импликатуры* – не так уж трудно усмотреть и в первой части стихотворения: коль скоро дню суждено угаснуть, его надо ценить и любить, а следовательно, ценить и любить надо и предвещающие его первые лучи.

Если же так, то, значит, и здесь фокус характеризуется тем, что уже созданную предтекстом импликатуру возводит в семантический ранг.

5.5.6. Пример 5

Как мы помним, то усиление импликатур, которым подчеркивается типологическое разнообразие содержащейся в соответствующем фрагменте информации, может достигаться не только продвижением «бывшей» импликатуры в ассертивный или иной «семантический» ранг, но и созданием внутреннего противоречия либо тавтологии: в этих случаях на уровне собственно сказанного сообщение не обладает коммуникативной ценностью и оттого порождаемые им импликатуры становятся обязательными, приближаясь по статусу к ассерциям.

В качестве первого примера вспомним стихотворение М. И. Цветаевой «Дней сползающие слизни...», где финал каждой строфы отмечен внутренним противоречием: собственная жизнь лирической героини оказывается *не ее* жизнью, собственное тело *не ее* телом – в результате чего прагматически интересный смысл соответствующих фрагментов с необходимостью должен строиться инференционным путем:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

То, что обсуждаемая здесь фокусная маркировка повторяется дважды, не должно нас смущать, ибо определенный важный итог подводится тут и в одной, и в другой строфе. Бесспорно, итог второй строфы в каком-то смысле более значим, однако это преимущество обусловлено уже иными причинами, о которых мы говорили в п. 4.8 и еще скажем дополнительно в п. 6.4.4.7.

5.5.7. Пример 6

Внутреннее противоречие присуще также в стихотворении О. Э. Мандельштама относящейся к фокусу строке *И снова скальд чужую песню сложит*:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

5.5.8. Пример 7

Внутренним противоречием отмечены две финальные и одновременно фокусные строки в стихотворении Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

5.5.9. Пример 8

В стихотворении Ф. Пессоа «Я знаю, что есть острова в океане...» (перевод наш, в обсуждаемом плане он вполне эквивалентен оригиналу – ГЗ) как фокус воспринимаются четвертая–третья с конца строки, именно те, где содержится, логически рассуждая, вопиющее противоречие ‘острова надо искать не там, где их надо искать’:

1.
Я знаю, что есть острова в океане,
Незримые зренью и юга южней,
Настолько подобные бархатной ткани,
Что сущее видеть не горестно в ней.
2.
Я знаю, я знаю: зеленые чащи
И белый коралл в лучезарном порту,
Где все обратилось любовью, дарящей
Все то, чем сознанье одарит мечту.
3.
Я знаю, я знаю – и слушаю чутко,
Как ветры, бегущие в гуще листов,
Едва уловимо коснутся рассудка,
И звать их любовью рассудок готов.
4.
Светлы и прекрасны, и с былью не схожи,
И вечно манят, и туда не попасть –
Но явственны сердцу, и глазу, и коже,
Меня самого неотъемная часть...
5.
Я знаю, я знаю – и знаю, что надо
Искать их не там, где их надо искать...
И знаю сиянье, в котором награда,
И к ним уводящую водную гладь.

5.5.10. Пример 9

Вот еще одно стихотворение Ф. Пессоа (тоже в нашем переводе, который также в интересующем нас отношении соответствует оригиналу – ГЗ), где последняя строка содержит явный алогизм – и именно она воспринимается как важнейший вывод из всего сказанного прежде:

1.
Тревогой невнятной и краткой
Провеяло гущу дерев:
Провеяло словно словно украдкой –
И словно сперва замерев…

2.
Безмолвие чутко следящей,
Душе для покоя нужны
Мелодии чуточку слаще
Иль горше такой тишины.
3.
Душа в бытии оскуделом,
Не слыша созвучную с ней,
Считала бы добрым уделом
Недобрый, который честней:
4.
И в роще, где пыточной хваткой
И ветер, и звуки взяты,
Недвижное веет украдкой,
Порой обрывая листы.
5.
Помнится, по кронам древесным
Опять ветерок пролетел,
Но листья паденьем отвесным
Кладут заблужденью предел.
6.
О, к мертвой земле тихомолком
Слетающий лиственный прах,
Шуршащий непряденым шелком
В несбыточных чьих то руках,
7.
Какой чернокнижной догадкой
Ты вызнал про тысячу бед,
Что слышно, как рядом украдкой
Повеяло то, чего нет?

5.5.11. Пример 10

Что касается уже не внутреннего противоречия, а тавтологичности – тоже, как мы помним, принуждающей нашу интерпретацию текста пойти по «импликатурному» пути и делающей полученные импликатуры практически неотменимыми – то ею отмечен, в частности, первый дискурсивный план в стихотворении Леопольда Эпштейна:

1.
Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка.
Память уже слабеет, но вдруг озаряет сладко.
Любые порывы – реже, но радостней то, что редко –
Особенная удача, особенная загадка.

2.
Когда поутру морозно, уже протестует тело.
Но если расправить плечи – согреешься бесшабашно.
Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело.
Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно.

Фокусом тут являются предпоследняя и последняя строки, причем в предпоследней конструкция *Дело не в том, что поздно* и конструкция *...не в этом дело (= дело не в том, что поздно)* в собственно семантическом плане ничем не различаются – и поэтому «достройка» определенных импликатур к фрагменту *...не в этом дело* из факультативной превращается в совершенно необходимую.

5.5.12. Пример 11

Последняя строка в знаменитом блоковском стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...» несомненно принадлежит фокусу, и в то же время она только лишь повторяет – с точностью до словопорядка – то, что недавно говорилось в строке начальной:

1.
Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
2.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

5.5.13. Пример 12

С тавтологией мы сталкиваемся, конечно, и тогда, когда в стихотворении повторяются целые формально идентичные предложения или бóльшие фрагменты, то есть в случае так называемого рефрена. Хотя в принципе второе (третье и т. д.) появление рефрена в тексте может и не приходиться на фокус, весьма часто рефрен повторяется лишь однажды и при этом именно в фокусе; ср. хотя бы знаменитое стихотворение Р. Фроста «Stopping by Woods on a Snowy Evening» («Остановившись снежным вечером возле леса»):

1.
Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.
Чьи это леса, мне кажется, я знаю.
Однако его дом в деревне;
Он не увидит, как я остановился (останавливаюсь) здесь,
Чтобы обозреть, как его леса наполняются снегом.
2.
My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.
Моей маленькой лошадке может показаться странной
Остановка вдали от подворья,
Между лесами и замерзшим озером
В самый темный вечер года.
3.
He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.
Она встряхивает колокольчики сбруи,
Чтобы спросить, не случилась ли какая-то ошибка.
Единственный другой звук – метущий звук
Легкого ветерка и пушистых снежинок.
4.
The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.
Леса красивы, темны и глубоки,
Но мне нужно сдержать обещания,
И еще много миль ехать, прежде чем я усну,
И еще много миль ехать, прежде чем я усну.

Безусловно, фокусом тут являются последние две строки, и как раз в них присутствует полный повтор, по видимости тавтологический, но наделенный глубоким подспудным, прагматически возникающим смыслом, о котором так превосходно писал В. В. Набоков: «А потом, этот чудесный финал с его заключительными строками – совершенно одинаковыми, не отличающимися ни одним слогом, но первая повествует о тайне личности, а вторая – о тайне вечности и Вселенной».

5.5.14. Пример 13

Что касается тривиалий, которые, как мы говорили выше, тоже – в силу самой своей очевидности для всякого говорящего – с необходимостью предполагают достройку к прямому смыслу сказанного еще и важных импликатур, то примером может быть стихотворение Б. Л. Пастернака «Гамлет». Здесь одной из примет заключительной и несомненно итоговой строки *Жизнь прожить – не поле перейти* является ее семантическая тривиальность – ибо, с логической точки зрения, любые два разные по своей сути действия заведомо друг с другом нетождественны.

1.
Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
2.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
3.
Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
4.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

5.5.15. Пример 14

Еще одной тривиалией, *Четыре – дважды два* завершается лирический цикл А. Мачадо «Абель Мартин. (Посмертные песни)». Полностью воспроизводить даже одно заключительное стихотворение мы не будем из-за его пространности, но вот последняя строфа (перевод с испанского наш – ГЗ):

Напрядено в избытке.
Кружится голова,
И путаются нитки.
...Четыре – дважды два.

5.5.16. Пример 15

Помимо описанных высокопродуктивных способов придать импликатуре особый прагматический вес и тем самым подчеркнуть типологическое богатство присутствующей в соответствующем фрагменте информации, несомненно существуют и способы мало- или вовсе непродуктивные, в огромной степени зависимые от данного отдельного контекста[31].

Первым примером послужит стихотворение Б. Лесьмяна «Потекла душа в дорогу...» (перевод с польского наш – ГЗ; анализируется прежде всего русский текст, хотя к оригиналу наш разбор *mutatis mutandis* тоже приложим):

1.
Потекла душа в дорогу... Зазвонили звоны.
«Где вы нынче, мои рощи, где мои затоны?»
2.
Зазывали перелески стрекотней мотыльей:
«Упокойся в нашей тени, свои слезы вылей!»
3.
«Как же мне укрыться в тени, где мне оборона,
Коль сама я стала тенью, не дающей схрона?»
4.
Зазывают луговины, росяноголосы:
«Ты с косою приходи к нам, да коси покосы!»
5.
И является Всевышний, наигравшись в прятки:
«Возлюби меня на небе, где услады сладки!»
6.
«Ах, любовь моя, Всевышний, мне полыни горче,
Коль тебя я полюбила – умиравшим в корче!»
7.
«Я лишил тебя и света, и холма, и лога,
Чтоб тебе деваться было некуда от Бога!»
8.
«После поля, после маков слепну я в могиле.
Где же ты мечи запрятал, что меня пронзили?»
9.
«Никуда я их не прятал, их ношу поныне.
Упокойся, бедолага, в облаке-перине!»

---

[31] Мы отдаем себе отчет, что приводимые в этом и следующем пункте примеры требуют весьма сложного анализа и еще не могут быть *прямым* подтверждением нашему тезису о «вынужденных» импликатурах как характерной примете фокуса. Тем не менее и то косвенное свидетельство, которое они дают, представляется очень интересным. С другой стороны, подобных примеров в нашем материале обнаружилось только два (оба представлены ниже), так что даже если оспорить предлагаемую нами их трактовку, то общая картина практически не поменяется.

10.
«Как же буду я ложиться в мягкую перину,
Если я леса отрину и луга отрину?»
11.
«Ты поплачь в мои одежды, что белее лилий.
Кликну ангелов небесных, чтоб развеселили».
12.
«Как же мне развеселиться, да лежать на ложе,
Если смерти твоей жажду, Господи мой Боже!»
13.
И взирая друг на друга, стали равноросты –
А под ними вьюжились вечности захлесты.

Редкая особенность этих стихов состоит в том, что как фокус, как главное совершающееся тут постижение прочитываются не финальные, а *пред*-финальные строки: не тринадцатое, но двенадцатое двустишие.

На первый взгляд, это вполне логично, ибо именно здесь появляется самый сильный, «коронный» аргумент в препирательстве между Богом и новопреставленной душой. Необычно, однако, то, что, будь двенадцатое двустишие поседним, то есть отбрось мы финальное

И взирая друг на друга, стали равноросты –
А под ними вьюжились вечности захлесты,

стихотворение звучало бы незавершенно, так, будто бы «чего-то не хватает».

Как же истолковать столь странный композиционный эффект?

Действительно, двенадцатое двустишие подводит явный итог долгому объяснению, почему душа не может принять «загробные дары», и в этом смысле имеет все права претендовать на роль фокуса. Но вместе с тем в нем остается требующая восполнения принципиальная недосказанность. То обстоятельство, что душа хочет смерти для Бога, одновременно и поразительным образом тривиально в христианской парадигме (только вообще-то находится где-то на очень далеком когнитивном плане, а здесь о нем объявляется в открытую), и обладает столь обширным, даже ошеломляющим символическим потенциалом, что безусловно еще требует дополнительных пояснений, а не одной лишь констатации.

Иными словами, двенадцатое двустишие как будто бы существует главным образом именно ради порождаемых им импликатур, однако «вычислить» их, понять их конкретный характер из него самого, без обращения к контексту практически невозможно. Одной (по всей видимости, когнитивно наиболее доступной, легче всего выстраиваемой – хотя для нас не это сейчас важно) из таких импликатур является представление о *равенстве*, в том или ином смысле, между отошедшей душой и Богом: если всюду ранее душа выступала в подчиненной роли, то способность жаждать его

смерти дает ей некое превосходство, как бы компенсирующее ее ущербность в других планах. На это равенство и указывает эксплицитно тринадцатое, заключительное двустишие – прилагательным *равноросты*.

Таким образом, при всей неочевидности своего содержания, невозможности вывести ее непосредственно из двенадцатого двустишия, порождаемая им импликатура столь важна, что по статусу приближается к импликатурам неотменимым, а этим, повторим, подчеркивается типологическое богатство заключенной в соответствующем фрагменте информации – что и склоняет воспринимать его как фокусный.

С другой стороны, в тринадцатом двустишии обсуждаемый смысл ассертивен, а повысить ассерцию в ранге таким же или приблизительно таким же образом, как повышаются в ранге некоторые импликатуры – из факультативных и отменимых становясь неотменимыми или почти неотменимыми, – и подчеркнуть этим типологическое богатство соответствующей информации нет никакой возможности. Именно поэтому тринадцатое двустишие и оказывается тут во второстепенной, так сказать, «служебно-альтруистической» по отношению к двенадцатому композиционной роли, которая состоит в том, чтобы импликатуре, порождаемой двенадцатым, обеспечить не достижимую без посторонней поддержки определенность.

5.5.17. Пример 16

Особенно изощренный пример, оказывающийся одновременно и параллелью, и контрапунктом к предыдущим, дает нам следующее стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Нечего тебе тревожиться,
Надо бы давно простить.
Но чудак грустит и божится,
Что не может не грустить.
2.
Нам бы, да в сияньи шелковом,
Осень-весен поджидая,
На Успенском или Волковом,
Под песочком Голодая,
На ступенях Исаакия
Или в прорубь на Неве...
3.
...Беспокойство. Ну, и всякие
Вожделенья в голове.

Начинающий последнюю фразу оборот *Ну, и...* сигнализирует, что ее содержание легко угадывается (или, по крайней мере, предполагается

легко угадываемым) из предыдущего сообщения о беспокойстве автора, что *всякие вожделенья* как бы стереотипным образом *должны* сопутствовать беспокойству, что они входят в некоторый общий с ним «сценарий» и потому само упоминание о беспокойстве должно наводить на мысль об этих *вожделеньях*[32].

Если так, то их присутствие не только напрямую декларируется в последней фразе *Ну, и всякие Вожделенья в голове*, но представление о нем еще и ассоциировано с предшествующей фразой *...Беспокойство* на правах ее *импликатуры*.

Иными словами, текст построен здесь таким образом, словно бы фраза *...Беспокойство* уже содержала импликатурный смысл ‘в голове есть всякие вожделенья’, а затем этот смысл выражался на семантическом уровне, в виде собственно *сказанного*.

Как мы помним, подобное усиление импликатуры до семантического смысла вполне закономерно и хорошо знакомо лингвистам. Ср. хотя бы такие очень простые и совершенно естественные тексты: *Перед нами ромб* (импликатура: ‘это не квадрат’). *Он не является квадратом* (смысл ‘это не квадрат’ выражен на семантическом уровне); *Работу выполняет Иван или Петр* (импликатура: ‘говорящий не знает, кто именно’), *только понятия не имею, кто именно* (названная импликатура превращается в ассерцию); *Иван почти сделал работу* (импликатура: ‘Иван не сделал ее до конца’). *И все же он ее не закончил* (тот же смысл приобретает уже семантический статус)[33].

Необычно здесь другое – то, что интересующая нас импликатура как бы ретроспективно «вчитывается» во фразу *...Беспокойство*, приписывается ей задним числом: дискурсивный ход, который необычайно далек от типичности. (Обратим внимание, кстати, сколь ограничено стилистически употребление создающей этот эффект частицы *ну и* (*ну, и*). По сути дела, она встречается только в разговорной речи.)

---

[32] Ср. посторонние тексты, где хорошо видна эта особенность частицы *ну и* (*ну, и*): *Хочешь уйти? Ну и уходи* (*ну и* появляется потому, что концепт «ухода» уже введен раньше в текст); *Жизнь его пошла под откос: развод, потеря работы, ну и водка, конечно* (представление о пристрастии к алкоголю легко угадывается из предтекста); *?У него все прекрасно: замечательная жена, прекрасная работа, ну и дом в Ницце* (хотя обладание домом в Ницце тоже надо считать удачей, представление о нем не имплицируется сколько-нибудь ощутимо представлением о хорошей жене и хорошей работе, и отсюда неловкость этого предложения); *??Иван плохо выспался, ничего не ел на завтрак, ну и попал в аварию* (попадание в аварию слишком значительное и редкое в нашей картине мира событие, чтобы его можно было предугадать из таких относительно ординарных обстоятельств, как недостаток сна и отсутствие завтрака, – что и делает текст очень странным).

[33] При анализе последнего примера исходим из того, что смысл ‘Р не имеет места’ в значении конструкции *Почти Р* является хоть и достаточно необычной, но импликатурой, а не элементом собственно семантики; см. выше примечание 30.

Теоретически рассуждая, такое *нарочитое* обогащение смысла фразы *...Беспокойство* импликатурной составляющей, от которой – коль скоро в следующем предложении она повторно фигурирует на правах семантического смысла – никоим образом нельзя избавиться, должно быть признаком того, что обсуждаемая фраза является в стихотворении фокусом либо частью фокуса. Интуитивно, однако, это не похоже на правду: как фокус мы явно склонны прочесть лишь последнее предложение.

И тем не менее можно думать, что подчеркнутое типологическое богатство той информации, которая заключена во фразе *...Беспокойство*, все-таки отнюдь не случайно и по существу играет здесь приблизительно ту же роль, какую играло в предшествующих более прозрачных примерах.

В своем месте (см. п. 6.12) мы еще будем подробно писать о том, что иногда фокус маркируется парадоксальным, на первый взгляд внутренне противоречивым способом. Если определенный фрагмент текста одновременно обладает и характерными для фокуса признаками, и свойствами, которые стать полноценным фокусом ему *мешают*, то этим фрагментом, как правило, *непосредственно предваряется* истинный фокус – так что свою особую маркировку он все-таки получает, только его приметой оказывается как раз несостоятельность предыдущего фрагмента в его претензиях на фокусный статус.

Так и происходит в рассматриваемых стихах. Заключительное предложение нагружает импликатурами фразу *...Беспокойство* и этим придает ей важную фокусную черту, однако, коль скоро фраза эта по своей семантике в основном просто лишь *повторяет* смысл ‘автор тревожится’, выраженный в начальных строках, признать ее открытием новой истины не так-то просто[34]. Поэтому как фокус скорее всего должно восприниматься *следующее* предложение, то есть заключительное предложение текста, которое, таким образом, в конечном счете само маркирует свою «фокусность», но делает это исхищренно-опосредованным образом, стремясь придать черты фокуса предшествующей фразе и терпя в этом неудачу – только ту, с которой, перифразируя Ф. И. Тютчева, «спешат поздравить».

Для нашего же главного сюжета здесь существенно то, что и в данном случае тоже – пускай и по-особому, окольным путем – обнаруживает себя связь между подчеркнутым типологическим богатством содержащейся в соответствующем фрагменте информации и его фокусным статусом.

---

[34] Говорим с осторожностью «не так-то просто», а не «невозможно» потому, что рефрен, который на собственно семантическом уровне тоже является «копией» чего-то сказанного раньше, при определенных условиях стать фокусом все же способен; ср., в частности, выше пп. 4.8 и 5.5.13.

5.5.18. Пример 17

Иногда типологический «репертуар» содержащихся в том или ином отрывке текста смыслов расширяется и еще одним путем, за счет их принципиальной способности обретать характер *символа*.

Вообще тяготение к символизации присуще если не всем, то многим появляющимся в лирике смыслам, поэтому сама по себе она едва ли должна быть характерной приметой фокуса. С другой стороны, если тому или иному нашему представлению символическая окраска изначально совершенно чужда, если оно, так сказать, исконно асимволично, но в данном произведении возводится в статус символа, то наше восприятие этого представления становится «стереоскопическим»: мы будем ощущать одновременно и его в целом асимволическую природу, и его контекстно обусловленный символизм. В результате типологический статус соответствующего смысла будет подчеркнуто двойственным, подчеркнуто «диверсифицированным».

То же самое должно происходить и в другом, более сложном случае, когда вообще-то с тем или иным представлением мы склонны связывать некоторый символический смысл, но в данном контексте он неестествен, зато вместо него возникает *иной* символический смысл, предопределенный данным контекстом и по сути «окказиональный».

Подобную форсированную символизацию нельзя считать широко распространенной, однако существенно, что во всех обследованных нами лирических текстах она, если обнаруживалась, то именно в фокусе.

Первым примером будет стихотворение Г. В. Иванова, где вообще-то предельно далекое от поэтической символики представление о туалете становится символом безнадежности и происходит это как раз в финале и фокусе:

1.
Просил. Но никто не помог.
Хотел помолиться. Не мог.
Вернулся домой. Ну, пора!
Не ждать же еще до утра.
2.
И вспомнил несчастный дурак,
Пощупав, крепка ли петля,
С отчаяньем прыгая в мрак,
Не то, чем прекрасна земля,
А грязный московский кабак,
Лакея засаленный фрак,
Гармошки заливистый вздор,
Огарок свечи, коридор,
На дверце два белых нуля.

5.5.19. Пример 18

Аналогичным образом, определенно асимволичен для нас *судак*: хотя допустимо безотносительно к какому-либо конкретному контексту рассуждать о «символике» *акулы*, *дельфина*, *кита*, даже *щуки* и *карася*, *угря* и т. д., а также, конечно, и просто *рыбы*, но в случае *судака* представить себе нечто подобное исключительно трудно. Поэтому если в каком-то стихотворении *судак* все же становится символом, в свете изложенного логично ожидать, что произойдет это именно в фокусе. Так дело и обстоит в известном стихотворении Г. В. Иванова, где сначала речь идет о рыбе как просто чем-то съедобном, зато в финале упоминание судака уже приобретает символическую окраску безнадежности и безысходности:

1.
Бредет старик на рыбный рынок
Купить полфунта судака.
Блестят мимозы от дождинок,
Блестит зеркальная река.
2.
Провинциальные жилища.
Туземный говор. Лай собак.
Все на земле – питье и пища,
Кровать и крыша. И табак.
3.
Даль. Облака. Вот это – ангел,
Другое – словно водолаз,
А третье – совершенный Врангель,
Моноклем округливший глаз.
4.
Но Врангель – это в Петрограде,
Стихи, шампанское, снега...
О, пожалейте, Бога ради:
Склероз в крови, болит нога.
5.
Никто его не пожалеет,
И не за что его жалеть.
Старик скрипучий околеет,
Как всем придется околеть.
6.
Но все-таки... А остальное,
Что мне дано еще, пока –
Сады цветущею весною,
Мистраль, полфунта судака?

5.5.20. Пример 19

Посмотрим еще на одно стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Здесь в лесах даже розы цветут,
Даже пальмы растут – вот умора!
Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.
2.
Может быть, просто климат не тот –
Мало сосен, березок, болотца...
Ну, а может быть, он не растет,
Потому что ему не растется
3.
С той поры, с той далекой поры –
...Чахлый ельник, Балтийское море,
Тишина, пустота, комары,
Чья-то кровь на кривом мухоморе...

Очевидно, что *мухомор* в последней и притом фокусной строке становится символом трагедии, катастрофы и безвозвратности и что это вовсе *не та* магическая символика, которая мухомору приписывалась традиционно. Иными словами, данный символический смысл возникает у *мухомора* сугубо окказионально и вразрез с его общепринятой символической интерпретацией.

5.5.21. Пример 20

По-видимому, серьезное переосмысление изначального символизма маркирует финал и фокус и в знакомом нам еще одном стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Меняется прическа и костюм,
Но остается тем же наше тело,
Надежды, страсти, беспокойный ум,
Чья б воля изменить их ни хотела.
2.
Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один – неугасимый! – свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем.
3.
И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера,
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!».

Вообще-то наше представление о варварах очень легко приобретает символическую окраску, ассоциируясь с полным невежеством, *неведением* о какой-либо утонченной культуре. Попытка же *критиковать* культуру, то есть хотя бы в какой-то степени, на доступном себе уровне ее осмыслить, с этой символикой плохо сообразуется, поэтому в финале и одновременно фокусе стихотворения происходит по сути ресимволизация, создание пусть и близкого к традиционному, но все же нового символического смысла, традиционный как бы оттесняющего. В результате вновь оказывается, что данный символический смысл появляется у слова, у которого, вообще говоря, появиться скорее не должен, – и этим, конечно, дополнительно «деавтоматизируется», «остраняется» и подчеркивается.

5.5.22. Пример 21

Как мы уже говорили выше, возможна и противоположная проиллюстрированной ситуация, когда слово в стихотворении не приобретает новые символические смыслы, но наоборот, изначально оно очень предрасположено к символическому употреблению в поэзии, символическое значение является для него тут основным, когнитивно наиболее доступным, однако в данном конкретном контексте на первый план неожиданно выходит его *прямой* смысл.

Очевидно, что здесь символическая составляющая полностью не исчезает, но все равно ощущается как норма, от которой в данном случае автор отступил, а потому, обретая в целом не свойственный ей статус, отчасти парадоксальным образом должна, вновь-таки, *дополнительно актуализироваться*, становиться лучше осознаваемой – в результате чего в восприятие соответствующего фрагмента должны стереоскопически вовлекаться и буквальное, и «символьное». Разумеется, логично ожидать, что, как и раньше, такой фрагмент текста будет фокусным.

Как один из подтверждающих этот прогноз примеров можно вспомнить стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Мне весна ничего не сказала –
Не могла. Может быть – не нашлась.
Только в мутном пролете вокзала
Мимолетная люстра зажглась.
2.
Только кто-то кому-то с перрона
Поклонился в ночной синеве,
Только слабо блеснула корона
На несчастной моей голове.

Если вообще в лирической поэзии *корона* чаще всего ассоциируется с властью и могуществом, в том числе духовным, с просветленностью, благосклонностью высших сил к обладателю, то здесь она подчеркнуто, так сказать, «эмфатически» лишается всего этого символизма и дается скорее в своей приземленной вещности – что совпадает с финалом и фокусом стихотворения.

5.5.23. Пример 22

В качестве последнего примера вспомним снова стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ; в рассматриваемом отношении он не отклоняется от португальского оригинала):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

В подавляющем большинстве случаев если поэт упоминает о бездне, то имеется в виду нечто непостижимое, бесконечное, пугающее – и лишь где-то на отдаленном когнитивном плане – бездна в буквальном смысле слова, ‘неизмеримая глубина; бездонная пропасть; крутой, глубокий обрыв, яма, круть’ (такова дефиниция в словаре В. И. Даля). Тем выразительнее то, что у Ф. Пессоа столь неожиданное, ошеломляющее сравнение строится именно на «буквальном» понятии о бездне – и это опять происходит именно в фокусе.

5.5.24. Результаты и выводы

Отчасти уже представленные выше статистические результаты, к которым привел нас анализ ста лирических стихотворений, состоят в том, что только в трех текстах типологическое богатство информации описанными специальными средствами подчеркивалось *вне* фокуса и в – ни много, ни мало – двадцати четырех это происходило в фокусной части текста.

Самыми частыми приемами, которые здесь использовались, были повышение импликатуры в ранге, ее «ассертивизация» (сначала соответствующий смысл выступал в тексте как импликатура, а затем становился ассерцией),

а также создание условий, при которых импликатура из в принципе факультативного смысла становится смыслом обязательным (тавтологические контексты, тривиалии, внутренне противоречивые высказывания). Кроме этого, иногда используются и другие средства, скажем, аналогичный ассертивизации, которой подвергаются импликатуры, перевод так называемого инертного смысла в ранг ассерции; подчеркнутая «ресимволизация» какого-то понятия; форсированное придание символического смысла такому понятию, которое по своей природе к этому явно не предрасположено.

Учитывая полученные статистические результаты, а также учитывая, насколько фокусная часть стихотворения обычно короче эмпирической (а по нашим подсчетам, сделанным в корпусе из 2000 стихотворений, она в среднем короче почти в 7 раз!), можно сделать вывод, что подчеркнутое типологическое богатство информации является в лирике яркой приметой фокусных, дискурсивно первоплановых фрагментов.

5.5.25. О перспективах исследования. Постскриптум 1. Фокус и иконичность

Напоследок стоит сказать еще о нескольких открывающихся здесь обширных и увлекательных темах.

Допустим, между знаком и его денотатом устанавливаются не только собственно референтные, но и определенного рода иконические отношения: в тех или иных своих особенностях знак уподобляется своему обозначаемому. Понятно, что в таком случае увеличивается и общий объем передаваемой знаком информации, а поскольку увеличивается он весьма специфическим образом, не на уровне собственно выражаемых знаком смыслов, но так, как если бы знак сопровождался еще и поясняющим, имитирующим какую-то особенность референта *жестом*, – постольку несомненно возрастает также и присущее передаваемой информации типологическое богатство.

Поэтому разумно предположить, что в лирическом стихотворении его фокус тяготеет к большей иконичности.

Проверить эту гипотезу на представительном материале мы надеемся в другой работе, здесь же приведем лишь три подтверждающих ее примера, первым из которых будет стихотворение М. Басе (перевод В. Соколова):

Букетик цветов
Вернулся к старым корням.
На могилу лег.

Как хорошо известно (см. особенно [Taylor 2003; Murphy 2002]), говоря о том или ином предмете или явлении, мы можем выбрать для них некоторый базовый уровень категоризации и можем выбрать уровни не базовые.

Важнейший признак «базовости» в том, что в нейтральном контексте соответствующее слово или выражение первым приходит нам на ум. Скажем, видя перед собой стол и будучи спрошены, что это, мы скорее всего ответим *Стол*, но вне особых обстоятельств будет странноватым более конкретный ответ *Белый пластиковый стол*; *Темный деревянный стол* и т. п. – и решительно странен, несмотря на свою логическую истинность, ответ наподобие *Это предмет мебели*; *Это изделие человеческих рук*. Подобным же образом, если мы увидели, как Петр бьет Ивана, то скажем мы об этом скорее именно фразой вроде *Петр избил Ивана*, а не, допустим, фразой *Петр рассчитался с Иваном за обиду* (где используется более абстрактный глагол, принадлежащий к так называемым интерпретативам) и не фразой *Петр нанес Ивану несколько резких ударов ребром ладони* – разве что контекст сообщения окажется не нейтральным, как мы предположили, и у нас будут особые причины интересоваться именно тем, *отомстил ли* Петр, или тем, каким в точности образом он бил Ивана.

Что касается стихотворения М. Басе, то здесь базовый способ категоризации того, что произошло с букетом, – это выражение *лег на могилу*, а оборот *вернулся к старым корням* намного абстрактнее базового уровня.

Поскольку, повторим, в отсутствие противодействия со стороны контекста (а здесь такого противодействия не видно) мы стремимся именно к базовому уровню категоризации, постольку последняя строка у М. Басе в определенном смысле является *возвращением* к нему, а стало быть, в определенном смысле вступает в иконическое соответствие с тем возвращением к старым корням, о котором говорит строка вторая.

Можно думать, что это обстоятельство (наряду, конечно, с какими-то другими, здесь не обсуждаемыми) и способствует восприятию последней строки как самой главной в стихотворении[35].

Другим хорошим примером «иконической» маркировки фокуса может быть блоковское стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

1.
Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

[35] Другими приметами фокуса являются тут, во-первых, *сам по себе* переход с принятого во второй строке небазового уровня категоризации на базовый – *безотносительно* к тому, порождаются ли этим переходом иконические эффекты (см. подробнее п. 6.2.5.7), во-вторых, взаимоимпликативные отношения между третьей и первой–второй строками; см. о таких отношениях п. 6.2.3.3.2.

2.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Когда называется все то, что автор видит перед собой (ночь, улица и т. д.), сам порядок этого перечисления далеко не случаен.

В первых двух строках, *Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет*, смысловые связи между соседними номинациями достаточно слабые. У нас безусловно есть представление, что на улице должны быть фонари, и поэтому номинация *Фонарь* в определенной мере подсказывается предшествующим ей *Улица*. С другой стороны, у нас нет ни стереотипа вроде «когда мы видим ночь, мы (обычно) видим также улицу», ни стереотипа «там, где находится фонарь, есть (обычно) и аптека», ни стереотипа «где аптека, там свет», ни совсем уже абсурдно выглядящего стереотипа «где аптека, там бессмысленный и тусклый свет» (в каком бы значении *свет* тут ни выступал).

Как видим, в первом перечислительном ряду предыдущая номинация намекает на характер последующей только один раз и три раза – никак не намекает.

Так же дело обстоит и позднее, в строке 7, где *рябь канала* никак не «угадывается» из *ночи*, и на стыке седьмой и восьмой строк – ибо *рябью канала* не предвещается и упоминание об аптеке.

Однако в заключительной строке картина иная: каждая номинация во многом подготавливает последующую: *аптека – улицу* (ибо прототипически аптека находится именно на улице), а *улица* с высокой вероятностью имплицирует присутствие фонарей. Очевидно, такой предсказуемый порядок перечисления иконически соотносится с той безысходностью, о которой этот текст говорит на эксплицитном уровне.

Едва ли случайно, что подобный иконизм обнаруживается именно в заключительной строке, там, где мы в наибольшей степени склонны усматривать главный содержательный итог стихотворения.

Наконец, утонченным иконизмом отмечен фокус в мандельштамовском стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»:

1.
Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

2.
Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
3.
И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Очевидно, первая и вторая строфы по содержанию эмпиричны, а фокус приходится на последнюю строфу (хотя, конечно, едва ли фокусным следует считать все ее содержание целиком; особенно сомнителен в этой роли вопрос *Кого же слушать мне?*, никак не предъявляющий нам весомого смыслового итога).

Важно для нас, что хотя существительные в эмпирической части всюду разные, они во многих случаях либо повторно называют уже появлявшийся в тексте референт (так, кореферентны *корабли* и *длинный выводок*, а также *поезд журавлиный*; кореферентны *вы* в седьмой строке и *ахейские мужи* в восьмой), либо соответствующий референт «выводим», может быть достаточно надежно угадан из предтекста: упоминание Гомера делает прагматически высокодоступным представление о парусах, кораблях, возможности последние подробно перечислить, об Элладе, о царях, ахейцах, о Елене и Трое.

Этому же правилу следует в эмпирических фрагментах и выбор глаголов. Они очень хорошо предсказуемы, представляют собой лишь некую достаточно очевидную «функцию» от соответствующих предшествующих им в тексте имен: список для того и составляется, чтобы кто-то его *прочитал*; для журавлиной стаи естественно *подняться*; для кораблей и для их экипажа естественно *плыть*.

В строфе же 3 картина серьезно меняется.

Здесь тоже есть две «угадываемые» из предтекста номинации: это *море* в строке 9, которое, как и большинство референтов первой–второй строф, «выводимо» из наших знаний о Гомере и о содержании его эпопеи, и *изголовье*, хоть и менее уверенно, но все же «угадываемое» из упомянутой в начале стихотворения *бессонницы*. С другой стороны, если прежде ни одно существительное не повторялось в точности, то здесь подобное повторение происходит многократно: дважды вновь называется *Гомер*, появлявшийся в первой строке; вновь, как в строке 2, автор говорит о себе прямо, с помощью местоимения *я*; в строке 11 еще раз упоминается *море*.

Разумеется, сколь бы очевидной ни была референциальная тождественность двух формально разных номинаций, она еще нагляднее и «надежнее»,

когда референт дважды называется *одним и тем же* словом, и сколь бы ни велика была предсказуемость «угадываемого» референта, у референта, который уже был введен в текст и лишь повторно в нем появляется, она еще выше. Иначе говоря, на уровне выбора номинаций в третьей строфе текст становится еще более предсказуемым, чем это было в строфах первой и второй.

Что касается глаголов, то они в финале стихотворения тоже выбраны совсем не так, как в первых двух строфах, только здесь отличие финала носит иной, скорее противоположный характер.

Очевидно, относительно любви у нас нет устойчивого стереотипа, что она регулярно кого-то или что-то *движет*. Подобное представление активизируется лишь в определенных контекстах (в первую очередь – приводящих на память «Божественную комедию»), однако ни в коем случае не возникает автоматически при всяком упоминании о любви. Также у нас нет и априорного представления, будто *море*, *Гомер*, а тем более туманное, не ассоциируемое ни с каким конкретным концептом *все* должны быть чем-то *движимы*. Поэтому предсказуемость глагола *движется*, по сравнению с глаголами в первой-второй строфах, очень низка. Еще более очевидным образом, если субъектом предложения взято *я*, то отсюда никак нельзя предугадать, что предицирован ему будет именно глагол *слушать*, а если в роли субъекта появился *Гомер*, то здесь крайне слабопредсказуемо, почти даже парадоксально его *молчание* – молчание человека, чей образ, наоборот, связывается для нас прежде всего с речью. Наконец, отнюдь не канонично для моря *витийствовать* и достаточно странно для него *подходить* к чьему-то изголовью.

Таким образом, на один-единственный хорошо предсказуемый, малоинформативный глагол *шуметь* (то, что море *шумит*, вполне стереотипно) приходится здесь пять слабопредсказуемых: количество, еще более внушительное на фоне первой–второй строф, где «непредвиденных» в обсуждаемом смысле глаголов вообще не встречается.

Итог этих наблюдений таков, что в фокусной строфе стихотворения существительные более предсказуемы и, следовательно, менее информативны, а глаголы, наоборот, значительно неожиданнее и информативнее, нежели в строфах эмпирических. Иными словами, в фокусе тут резко снижается прагматическая важность существительных и возрастает важность глаголов.

Чтобы понять глубокий смысл этого композиционного приема, надо вспомнить об изначальной природе существительных и глаголов как она представлена в замечательных работах В. Крофта, прежде всего в [Croft 1991]. Согласно его взглядам, существительное и глагол суть наиболее оппозитивные друг другу из всех частей речи[36]. Важнейшее, хотя далеко не

[36] Видимо, именно потому, что, будучи в ряде отношений полярными противоположностями, существительное и глагол задают границы некоего понятийного пространства,

единственное различие между ними в том, что прототипическое существительное обозначает устойчивые во времени феномены, чаще всего предметы и живые существа, а прототипический глагол – явления кратковременные и «скоротечные».

Разумеется, из обоих этих правил найдутся исключения, однако их либо сравнительно мало, либо, если число их внушительно, соответствующие лексемы практически всегда своим устройством и/или поведением сами сигнализируют о своей маркированности, непрототипичности.

Скажем, среди глаголов в явном меньшинстве те, которые обозначают длительную или сверхдлительную ситуацию (наподобие *знать*, *верить*, *любить*, *царствовать* и т. п.), а наиболее массовым типом глагола является глагол моментальный, в чьей семантике кратковременность доведена до логического предела. Так, по нашим подсчетам, в русской художественной прозе глаголы с моментальным значением составляют 50-80 % от их общего числа, далеко опережая даже глаголы телические (предельные), обычно признаваемые образцовыми представителями этого частеречного класса, – не говоря уже о глаголах стативной и процессной семантики[37].

Далее, хотя абстрактных существительных, обозначающих относительно нестабильный во времени феномен (часто телическое действие, как, например, *стирка*, *написание*, или даже действие моментальное, как *выстрел* или *прыжок*), настолько много, что их число безусловно сравнимо с числом конкретных, однако они несут на себе другое «клеймо непрототипичности». Если конкретные тяготеют к простой морфологической структуре (ср. состоящие только из корня и окончания слова *человек*, *тигр*, *телефон*, *стол* и проч.), то абстрактные почти всегда морфологически сложны и содержат специальную дополнительную морфему, указывающую на «отвлеченность» данного понятия от понятия иного: ср. русские существительные *написание*, *чтение* с суффиксом *-аний-/-эний-*, *стирка* с суффиксом *-к-*, *ходьба* с суффиксом *-б-*, *выстрел*, *приход* и т. д. с нулевым суффиксом; английские существительные *detection* ‘обнаружение’ с суффиксом *-ion*, *discovery*

эти части речи обнаруживаются либо в каждом языке, либо почти в каждом языке (если принять не близкую В. Крофту мысль, что есть относительно редкие языки, вообще лишенные частеречной системы) – в то время как прочие части речи, даже такие вроде бы «самоочевидные», как прилагательное, в колоссальном числе языков отсутствуют.

[37] Строго говоря, глаголы, обозначающие длительную и сверхдлительную ситуацию, характеризуются не только относительной редкостью, но обычно и нетривиальным поведением. К примеру, в русском языке у них, как правило, нет видовой пары; они часто не переходны (тогда как наиболее прототипический глагол переходен; см. особенно [Hopper, Thompson 1980; Croft 1994]), а если переходны, то непрототипическим оказывается объект действия – ибо в прототипическом случае он действием затрагивается напрямую и подвергается изменению (ср. глаголы *знать*, *любить*, *ненавидеть*, *презирать*; см. [Dowty 1991], а также снова [Croft 1991; 1994]).

‘открытие’ с суффиком *-y*, огромное число абстрактных существительных на *-ing*[38].

Если, таким образом, глагол призван отразить прежде всего текучесть мира, а существительное – его стабильность (трудно не процитировать М. Павича: *И монах понял, что архангел говорит, пропуская существительные. Потому что имена – для Бога, а глаголы для человека*), то становится ясно, почему у О. Э. Мандельштама в заключительной строфе так повышается прагматическая значимость глаголов: они входят в очевидное иконическое соответствие с образом моря – образом, чье главное символическое значение состоит именно в изменчивости, сиюминутности всякой обретенной формы.

Не случайно, по-видимому, и другое. В первой и второй эмпирических строфах присутствие моря подразумевается, с высокой вероятностью «имплицируется» упоминаниями о парусах, кораблях и плавании, но прямо о нем не говорится. С другой стороны, один и тот же смысл, будучи только подразумеваемым и будучи выражен эксплицитно, имеет далеко не равный дискурсивный вес: у эксплицитного смысла есть по крайней мере возможность занять в тексте первоплановое место, а для имплицитного она закрыта; см., например, [Talmy 2010].

Поэтому то, что у О. Э. Мандельштама в заключительной строфе *море* называется прямо, да еще и двукратно, и то, что именно здесь более важную роль начинают играть глаголы, – два эти обстоятельства прекрасно согласуются друг с другом и в этом согласии обнаруживают свою сугубую неслучайность.

Таким образом, перед нами еще один пример, в котором иконическая связь – между символизирующим изменчивость образом моря и отчетливо возобладавшей тут глагольностью – появляется именно в фокусе и с большой вероятностью должна восприниматься не как его случайная особенность, но как его важная примета.

5.5.26. О перспективах исследования. Постскриптум 2. Ассертивизация пресуппозиций как маркер фокуса

В связи с тяготением фокуса к демонстративному типологическому богатству передаваемой в нем информации стоило бы проанализировать и еще одну интересную возможность. Выше, в п. 5.5.1, мы говорили, что в принципе вообразим такой случай: определенный смысл сперва выступает в тексте как

[38] Читатель легко убедится, что подобная картина имеет место и в других славянских, германских и романских языках. Эту закономерность подтверждает у В. Крофта также и материал, взятый из большой подборки языков неиндоевропейских. Сверх того, «инакость» абстрактных существительных проявляет себя и в неполноте их парадигмы (это как правило или *singularia tantum*, или *pluralia tantum*), и еще в целом ряде особенностей, обсуждение которых увело бы нас далеко от основного предмета.

пресуппозиция, а позднее еще раз, но уже в ассертивной роли. Поскольку подобная конфигурация весьма далека от канона, то при втором появлении данного смысла он будет обладать ощутимо двойственным статусом, восприниматься как «нарушающая правила» ассерция, которой вообще-то *полагалось бы* быть пресуппозицией, и это обстоятельство должно подчеркивать типологическую двойственность соответствующей информации, а значит – легко может стать приметой лирического фокуса.

С другой стороны, как показал анализ нашего материала, в столь простом виде этот прием практически не используется[39].

Тем не менее можно предположить, что повышение «бывшей» пресуппозиции в ранге признаком фокуса все-таки нередко становится, только происходит оно менее очевидным путем.

Вспомним, что в норме ассертивные смыслы коммуникативно важнее пресуппозитивных. Поэтому если значимость пресуппозиции какими-то особыми средствами будет подчеркнута даже и без ее ассертивизации, без качественной смены ее коммуникативного ранга, это в определенном плане приблизит ее к ассертивности. В результате в соответствующем высказывании должен острее чувствоваться контраст между собственно ассерцией и такой повышенной в статусе презумпцией и должно быть отчетливее ощутимо их принципиальное типологическое несходство, а следовательно – также типологическое разнообразие передаваемой информации[40].

Этот тонкий механизм еще нуждается в своем изучении, однако у нас есть примеры, позволяющие думать, что лирические тексты действительно его используют, чтобы маркировать свой первый план.

---

[39] Вот единственное обнаруженное нами – и то отнюдь не безоговорочное – исключение из правила: танка японского поэта Тюнагон Ацутада (X в.; перевод В. С. Сановича):

После наших встреч
Такая на сердце смута!
Как мог я знать,
Когда все едва начиналось,
Что есть неподдельная боль?!

Когда автор в первых строках говорит о своей сердечной боли (смуте), ее подлинность и, следовательно, то, что вообще существует подлинная боль, – несомненно предполагается по умолчанию. С другой стороны, в фокусных четвертой–пятой строках о ее существовании сказано уже эксплицитно. При этом тут выбран весьма частый в поэзии способ изъяснения, когда формально автор говорит прежде всего о каком-то своем знании либо незнании (*Я не знал, что P*; *Знал ли я, что P?* и т. п.), но в действительности главным является сообщение о том, что имеет место *P*, так что функционально сообщение это сходно с обычной прямой декларацией; ср. хотя бы знаменитое пастернаковское *О, знал бы я, что так бывает...*. Иными словами, в приведенном тексте существование неподдельной боли сначала презумптивно, а позднее наличие соответствующего положения дел если не по форме, то по сути – просто утверждается.

[40] Предполагаем, конечно, что ассерция в высказывании есть. Как известно, таких случаев в нашей речи большинство.

Обратимся к двум стихотворениям О. Э. Мандельштама.

Первое из них, «Концерт на вокзале», в интересующем нас плане вполне прозрачно.

1.
Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами, –
Дрожит вокзал от пенья аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.
2.
Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заворожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.
3.
И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках,
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах.
4.
И мнится мне: весь в музыке и пене
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит.

В заключительном предложении, *На тризне милой тени В последний раз нам музыка звучит*, смысл ‘нам музыка звучит’ предполагается наперед, главной же ассерцией становится то, что звучит она *в последний раз*[41]. Иными словами, пресуппозитивна тут сразу *целая пропозиция*[42].

Ничего подобного нет в предшествующем тексте, где все пресуппозиции суть пресуппозиции существования – автора или иных людей (ср. хотя бы

[41] Не так важно сейчас, каков статус начального *на тризне милой тени*, – сообщает ли этот фрагмент нечто не известное наперед или должен прочитываться так, будто его содержание уже нам знакомо, так сказать, в импозиционном духе.

[42] Можно сказать также, что эта пропозиция является в предложении *темой*. Напомним, однако, что ради простоты мы условились тематический фрагмент предложения называть его пресуппозицией, а рематический ассерцией, так что здесь и в дальнейшем будем все-таки придерживаться этой терминологии.

начальное *Нельзя дышать...*, где присутствие более или менее конкретных дышащих или стремящихся дышать субъектов предполагается наперед), тверди (*...твердь кишит червями...*), звезд (*...и ни одна звезда не говорит...*) и т. д.

Между тем пресуппозиция «пропозициональная» в общем случае куда более заметна, нежели пресуппозиция существования.

Чтобы возникла первая, необходима целая предикативная единица, в то время как вторая создается просто самой по себе именной группой. Помимо тех особых случаев, когда из контекста явствует обратное, если говорящий упоминает о каком-то предмете, то он предполагается заранее известным и говорящему, и, в силу более или менее понятных причин, которые здесь не место подробно рассматривать, – также адресату. Поэтому, например, начав предложение словами *мой крокодил*, мы сразу же рискуем вызвать у слушателя недоумение – ибо наличие такого референта в мире плохо согласуется с общепринятыми представлениями, так что, если он действительно существует, это предпочтительно прямо декларировать, а не представлять как заведомую данность.

Иначе говоря, если пропозициональные пресуппозиции отдельным конкретным текстом создаются «индивидуально», в силу его своеобразия, то в возникновении экзистенциальных роль этого своеобразия ничтожна, и потому в определенном плане первые являются нетривиальными, вторые же – тривиальны.

Таким образом, в «Концерте на вокзале» нетривиальной оказывается только пресуппозиция ‘нам музыка звучит’, которая появляется в фокусных заключительных строках. Поскольку ее нетривиальность не может не делать ее более ощутимой, более «заметной» для нашего сознания, постольку здесь более ощутимыми должны стать контраст между пресуппозицией и ассерцией, а значит, и типологическое разнообразие заключенной в данном фрагменте текста информации – что, конечно же, логично трактовать как примету либо одну из примет фокуса в этом стихотворении.

Предложенная выше гипотеза подтверждается и еще одним, более утонченным примером, также взятым у О. Э. Мандельштама:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.

3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

На протяжении этого текста пресуппозиции последовательно укрепляются в своих правах, пока этот процесс не достигает логического завершения и даже, в некотором смысле, перехода в новое, более высокое качество.

В строфах 1-2 все пресуппозиции – экзистенциального типа: предполагается лишь существование *темени*, *автора*, *адресата*, *времени*, *жизни*, *звука*, *каблука*.

В третьей строфе также есть экзистенциальные пресуппозиции: заведомо известным надо считать существование прошлого и существование настоящего; заведомо известно, что у автора есть кровь. Но вместе с тем здесь появляются и пресуппозиции пропозициональные – ибо то, что *кровь шелестила* и что *кровь шелестит*, тоже принимается за данность, и пресуппозиции эти, как мы видели чуть выше, куда менее тривиальны и, значит, лучше заметны для нашего сознания.

В четвертой строфе пресуппозитивна именная группа *шевеленье этих губ*, причем перед нами отнюдь не простая пресуппозиция о существовании соответствующего предмета, но номинализованная «свертка» целого предложения *Эти губы шевелятся*, так что в своей нетривиальности она по крайней мере не уступает предыдущим двум пропозициональным пресуппозициям. Более того, есть причины думать, что она перед ними даже и выигрывает.

Как мы говорили выше, важнейшее различие между существительным и глаголом заключается в том, что прототипически первое относит нас к более устойчивой во времени сущности, а глагол – к сущности скоропреходящей, чаще всего – к моментальному событию; см. снова [Croft 1991]. Среди прочего, названная особенность проявляется у существительных в том, что, строя текст, мы к их референту склонны обращаться многократно: именно между существительными в тексте анафорические связи наиболее часты и устанавливаются особенно легко, а анафорическое обращение к референту употребленного прежде глагола определенно маркировано как своей низкой частотностью, так и ощутимой громоздкостью используемых тут формальных средств.

Поэтому когда глагольная предикация номинализируется, то есть изначально призванный обозначать кратковременные феномены глагол

в определенной мере подвергается стативизации, это, во-первых, не может не восприниматься как отклонение от важной общеязыковой закономерности и, следовательно, не может не привлекать к себе особое внимание, во-вторых, это свидетельствует, среди прочего, о нашей готовности *многократно* обращаться к данной номинации или к номинации, которая ей кореферентна, а такая многократность, естественно, сама по себе делает более вероятным презумптивный статус соответствующего представления – ибо повторно утверждать одну и ту же истину говорящие в целом отнюдь не склонны[43].

Поэтому в мандельштамовском стихотворении за именной группой *шевеленье этих губ* стоит не просто пропозициональная пресуппозиция, но ее пресуппозитивный статус еще дополнительно подчеркнут особым и хорошо заметным морфосинтаксическим преобразованием, то есть в еще большей степени, нежели это было в случае иных встретившихся раньше пропозициональных пресуппозиций, обусловлен особенностями данного отдельного текста – что, разумеется, делает эту пресуппозицию в оговоренном выше смысле еще более нетривиальной.

Как видим, в строках 1–14 совершается путь от конструкций с наиболее тривиальными, экзистенциальными пресуппозициями сперва к конструкциям, где есть пресуппозиции просто пропозициональные и оттого менее тривиальные, а затем к предложению, содержащему такую пропозицию, чей пресуппозитивный статус вдобавок подчеркнут маркированностью ее морфосинтаксического выражения.

Последней ступенью в этом восхождении становятся строки 15–16. Здесь сначала появляется пропозиция *И вершина колобродит*, которую

---

[43] Полезно помнить, что своим маркированным статусом номинализация обязана и ряду иных обстоятельств. В частности, здесь теряются многие важные признаки прототипического предложения, а редукция тех или иных вообще-то «предписанных» данной языковой единице свойств обычно как раз и свидетельствует о ее, в том или ином смысле, неканоничности (см. снова [Croft 1991] с прекрасными иллюстрациями этого принципа). Во-первых, если в обычной пропозиции, чью синтаксическую вершину составляет глагол-сказуемое, этот глагол согласуется с подлежащим (в русском языке – по роду, числу и лицу; ср. разный род в *Иван пришел* и *Мария пришла*, разное число в *Иван пришел* и *Супруги пришли*, разное лицо в *Иван придет* и *Я приду*), то в номинализации согласование делается невозможным; ср. одинаковую форму предикатного существительного *приход* в *приход Ивана*, *приход Марии*, *приход супругов*, *мой приход*. Во-вторых, предикатное существительное обычно теряет или в значительной степени теряет признаки грамматического времени, вида и наклонения, которые играют столь важную роль в полноценном предложении; см. подробнее [Lehmann 1988].

Если же «свертка» предложения до номинализации сопряжена со столь многообразными дополнительными процедурами, значит, специфика искомой номинальной формы должна быть для автора *очень важна*, и на таком фоне еще острее должна ощущаться готовность этой формы выступать на правах пресуппозиции.

мы при первом чтении склонны воспринимать как ассертивную, как сообщение о чем-то *новом*. Однако затем выясняется, что названный фрагмент презумптивен относительно строки *Обреченная на сруб*, то есть представляет нечто такое, о чем автор знал наперед, о чем читатель тоже как будто должен был заранее догадаться и что служит лишь своеобразным фоном, необходимым, чтобы сказать об «обреченности».

Если до сих пор все менее тривиальными делались собственно пресуппозиции, здесь пресуппозицией оказывается то, что в предыдущий момент вообще ею для нас не было, а было ассертивным смыслом: степень нетривиальности, которая не достигалась выше и которую, кажется, уже нельзя превзойти.

Разумеется, крайняя нетривиальность этой пресуппозиции должна сделать ее особенно заметной и по коммуникативному статусу особенно резко противопоставить присутствующему тут ассертивному смыслу, то есть особенно резко выявить этих смыслов типологическую разнородность.

Поэтому едва ли случайно, что обнаруживается самая нетривиальная пресуппозиция в предпоследней строке – именно там, где интуитивно начинается фокус стихотворения[44].

5.5.27. О перспективах исследования. Постскриптум 3. Эмфатизированный лексический повтор как примета фокуса

Предположим, что мы имеем дело с обычной, непоэтической речью и на относительно небольшом отрезке текста определенная лексическая единица встречается два или более, чем два, раза. Психолингвистами установлено, что даже если при своем повторном появлении она относится к иному референту, ее предсказуемость здесь все равно оказывается

[44] Стоит добавить, что фокус тут маркирован, по всей видимости, и другим уже знакомым нам способом. Как известно, пресуппозиция – это знание, которое заведомо *обще* для автора и адресата или по крайней мере предполагается таковым (в последнем случае от адресата требуется соответствующая когнитивная аккомодация). Если же детривиализация пресуппозиций совершается тут столь изысканными средствами, за этим можно усмотреть дополнительную причину: *опасение* автора, что его когнитивное единство с читателем слишком уязвимо – причем опасение тем большее, чем изобретательнее предпринимаемые автором попытки сделать пресуппозиции в чем-то необычными и привлечь к ним читательское внимание. Тогда получается, что угроза когнитивного разобщения особенно велика в заключительных строках.

Как мы писали в Главе 4, это разобщение наиболее вероятно в фокусе и потому является его характерной приметой. Особенность рассмотренных стихов лишь в том, что оно тут не осуществляется действительно, но на подобную возможность только намекается.

повышенной и оттого становится вероятным ее более быстрое и менее внятное произнесение, вплоть до серьезных фонетических редукций (например, в русской разговорной речи повторное *сейчас* имеет более высокие шансы быть фонетически стяженным до [щас] или даже до [щъс], в слове *гиппопотам* в таких условиях легко «пропадает» второе *о*, и т. д.; см. [Lam, Watson 2010]).

Иными словами, в непоэтической речи повтор слова делает маловероятной его эмфазу.

Однако в поэтическом тексте эта закономерность резко нарушается. Здесь, с одной стороны, во многих случаях повторное употребление слова в силу тех или иных причин приобретает эмфатический характер, с другой же стороны, происходит это чаще всего в фокусе.

Раньше, чем обратиться к полученным нами статистическим данным и предложить объяснение этого феномена, приведем несколько примеров.

В стихотворении О. Э. Мандельштама «Воздух пасмурный влажен и гулок...» в финале и фокусе повторяется прилагательное *туманный*, причем во втором случае оно сопровождено выделительной, специально привлекающей к его содержанию внимание частицей *также*:

1.
Воздух пасмурный влажен и гулок;
Хорошо и не страшно в лесу.
Легкий крест одиноких прогулок
Я покорно опять понесу.
2.
И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовьется упрек:
Я участвую в сумрачной жизни,
Где один к одному одинок!
3.
Выстрел грянул. Над озером сонным
Крылья уток теперь тяжелы,
И двойным бытием отраженным
Одурманены сосен стволы.
4.
Небо тусклое с отсветом странным –
Мировая туманная боль –
О, позволь мне быть также туманным
И тебя не любить мне позволь!

В русской версии стихотворения М. де Са-Карнейро «Не дано» (перевод с португальского наш – ГЗ) в финале повторяется слово *обладанье* – и при втором своем появлении оно определяется семантически сходным

с выделительными частицами и также привлекающим к нему особое внимание прилагательным *само*[45]:

1.
Я оглянусь. И вещи, и мечта,
И все вокруг – присуще посторонним;
И только мне тоска моя чужда
И чуждо все, что ластится к ладоням.
2.
Мне чудился рубиновый экстаз
И пламень, изрыгаемый из пасти.
Их испытать желал хотя бы раз,
Но где они, рубиновые страсти?
3.
Себя ищу... Себя теряю сам...
И вековечной формой не застыну:
Я слишком грешен, чтоб катиться в тину,
И слишком чист, чтоб рваться к небесам.
4.
Желаю дружбы. Но друзей не вижу,
Как ничего, что назову своим.
Меня тоска затягивает в жижу,
И ни один порыв не утолим.
5.
Скопец душой, минуты изживаю.
Мне этот мир – чужбина из чужбин,
Когда всевластный надо мною сплин
Я все равно своим не называю.
6.
О как томлюсь, о как желаю той,
Которую сопровождает глаз мой...
О как хочу упиться наготой,
И нежностью, и бесконечной спазмой...
7.
Но даже если грудью припаду
К ее груди, не тронутой доселе, –
Распластанную поперек постели,
Я и тогда ее не обрету.
8.
И не дано забыться утоленно,
И эта мука не располонит,

[45] В оригинале противопоставление не обозначено так явно (сказано буквально «я только трепещу и не обладаю» – *...Aquilo que estrebucho e não possuo*), но и здесь тоже несомненно подразумевается контраст, сопоставимый с тем, какой создается в русском тексте благодаря названному прилагательному.

Пока я сам не золото ланит,
Пока я сам не трепетное лоно.
9.
Изнеможенный, падаю на дно;
Но и в победе – эти же страданья:
Дарован только трепет обладанья,
Само же обладанье – не дано.

Иной способ «фокусировать» повторяющееся слово состоит в том, чтобы создать между разными его употреблениями резкий контраст. Скажем, в следующем стихотворении О. Э. Мандельштама повторяющийся в фокусных заключительных строках *шелк* один раз служит метафорой осенних листьев, а в другой раз – относится к шарфу лирического героя, приобретая уже новый и плохо сопоставимый с первым смысл:

1.
Мы напряженного молчанья не выносим –
Несовершенство душ обидно, наконец!
И в замешательстве уж объявился чтец,
И радостно его приветствовали: «Просим!»
2.
Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо!
Кошмарный человек читает «Улялюм».
Значенье – суета, и слово – только шум,
Когда фонетика – служанка серафима.
3.
О доме Эшеров Эдгара пела арфа.
Безумный воду пил, очнулся и умолк.
Я был на улице. Свистел осенний шелк...
И горло греет шелк щекочущего шарфа...

Разумеется, описанного типа контраст, придающий повторенному слову дополнительный смысловой вес, может создаваться и прямым, эксплицитным противопоставлением. Так происходит, например, в стихотворении Леопольда Эпштейна, где две заключительные и одновременно фокусные строки содержат каждая и точный лексический повтор, и прямую антитезу:

1.
Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка.
Память уже слабеет, но вдруг озаряет сладко.
Любые порывы – реже, но радостней то, что редко –
Особенная удача, особенная загадка.
2.
Когда поутру морозно, уже протестует тело.
Но если расправить плечи – согреешься бесшабашно.

Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело.
Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно.

Иногда эмфатизация повторяющегося слова достигается не с помощью выделительных частиц либо сходных с такими частицами лексем и не через отчетливый содержательный контраст между двумя его употреблениями, но просто благодаря его неожиданности, в каком-то смысле даже его алогичности в данном контексте. Таков финал лермонтовского «Паруса», где слово *буря* употреблено дважды, притом второй раз в откровенно противоречащей нашим стереотипам, почти уже оксюморонной строке *Как будто в бурях есть покой*. Подобную же неожиданность приобретает в стихотворении Г. В. Иванова, в заключительной строке, и глагол *не снится*, который входит в прямое противоречие с содержанием строки предпоследней:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Разумеется, кроме названных достаточно типичных способов достичь интересующего нас эффекта, несомненно существуют и многие иные, менее предсказуемые и едва ли полностью исчислимые.

Обследовав 300 лирических стихотворений, мы установили, что в случае полнозначных слов описанного рода повтор с эмфазой имел место в фокусе 14 раз, а в эмпирической части текста – лишь 8. Для неэмфатического повтора результаты противоположные: он встретился 28 раз вне фокуса, а в фокусе – только 6 раз.

Впрочем, эти цифры сами по себе еще не дают подлинного представления о том, сколь серьезно в данном плане фокус отличен от эмпирических фрагментов. Напомним, что средняя длина эмпирической части стихотворения в нашем корпусе составляет 15,9 строки, а средняя длина фокуса лишь 2,3 строки, то есть фокус приблизительно всемеро (точнее, в 6,9 раза) короче. Поэтому истинная частотность эмфатического повтора в фокусе выше в 12 с лишним раз (14:8=1,75; 1,75*6,9=12,075). Правда, и неэмфатический повтор при таком подсчете оказывается в фокусе более частотным, нежели в эмпирических фрагментах, но всего только в полтора раза (6:28=0,214; 0,214*6,9=1,477) – так что преимущество на стороне эмфатического повтора ни много ни мало *восьмикратное* (12,075:1,477=8,175).

Чем же объяснить это положение вещей?

Если в силу общих закономерностей, о которых говорилось в начале этого пункта, определенный смысл должен был бы оказаться затушеванным, отведенным на дальний когнитивный план, но под влиянием конкретного контекста, наоборот, эмфатизируется, то он в нашем восприятии по сути относится сразу к двум *различным*, отнюдь не одинакового ранга типам лингвистической информации. Поэтическая речь, нарушая общеязыковую норму, заставляет нас «стереоскопически» ощутить одновременно оба этих его статуса – статус ожидаемый и статус фактический. Подобная двойственность в конечном счете увеличивает типологическое богатство представленной в соответствующем фрагменте информации, и потому нет ничего удивительного в том, что такое явление оказалось более характерно именно для фокуса.

Разумеется, приведенный в этом и двух предшествующих пунктах материал дополнительно и красноречиво свидетельствует, сколь велика объяснительная сила нашей главной гипотезы о большем или/и резче подчеркнутом типологическом богатстве представленной в фокусе информации; сколь разнородным, на поверхностный взгляд, явлениям гипотеза эта дает единое объяснение и сколь достойна она дальнейшей разработки.

5.5.28. О перспективах исследования. Постскриптум 4. «Уточнение сценария» как примета фокуса

В наших высказываниях может присутствовать и еще один тип информации, о котором речи пока не было.

Очень часто, описывая какое-либо событие, мы активируем в сознании читателя или слушателя представление об определенном стереотипном сценарии (фрейме), о том, как в нормальном случае событие это должно происходить. В качестве простейшего примера рассмотрим следующий. Представим себе, что кто-то говорит *Иван вернулся из отпуска*. Если у нас нет особой дополнительной информации, мы предположим, что Иван провел отпуск где-то относительно далеко (а не, допустим, в своем пригородном домике, не в квартире соседей и проч.), что Иван отдыхал (а не, допустим, работал у себя на даче), что теперь в ближайшее время Иван вновь начнет работать (а не, например, напишет заявление об уходе) и т. д. Хотя все указанные экзотические варианты логически вполне совместимы с буквальным смыслом фразы *Иван вернулся из отпуска*, предполагать их вне особого контекста совершенно противоестественно – ибо сделать это мешает имеющийся у нас стереотипный сценарий возвращения из отпуска.

Можно думать, что если лирический текст, с одной стороны, приводит на память определенный фрейм, с другой же, вносит в него те или иные коррективы, то присутствие последнего от этого станет более ощутимым

и, как следствие, более ощутимым станет присутствие в тексте самого данного *типа* информации, так что возрастет в нашем восприятии ее общее разнообразие, а соответствующий фрагмент текста обретет лучшие шансы оказаться его фокусом.

Проверка этой гипотезы остается делом будущего, здесь же ограничимся одним как будто подтверждающим ее стихотворением японского поэта Тэндзи-тэнно (VII век, перевод В. С. Сановича):

На осеннем поле
Непрочный приют осенен
Сквозной плетенкой.
Оттого-то мои рукава
Что ни ночь от росы намокают.

Безусловно, у нас есть стереотип «если крыша жилища прорешлива, то во время дождя все находящееся в жилище может намокнуть». Здесь, однако, он сужается, уточняется до «если крыша жилища прорешлива, то во время дождя могут намокнуть *рукава* находящегося там человека» – причем конкретизация эта обязана своим появлением двум заключительным строкам, которые как раз и являются тут фокусом[46].

5.5.29. О перспективах исследования. Постскриптум 5. Внутренняя противоречивость «вежливостных» установок автора и композиция лирического текста

Полезно отдать себе отчет и в том, что отдельной, достаточно автономной составляющей в значении наших высказываний является компонент, связанный с широко понимаемой вежливостью, то есть, среди прочего, с так называемым речевым «лицом» говорящего, «лицом» адресата, отношениями между говорящим и адресатом и т. д.; см. [Brown, Levinson 1987]. Поэтому особая актуализация подобных отношений, неканоническое выведение их, с помощью того или иного средства, на первый либо достаточно близкий когнитивный план теоретически тоже способно обогащать в нашем восприятии типологический репертуар заключенной в тексте информации и становиться в лирике приметой фокуса.

Проверить эту гипотезу на представительном материале мы надеемся в будущем, здесь же хотим привести лишь один необыкновенно изящный

[46] Указанным обстоятельством, конечно, активируется еще и иной стереотип, «рукава обычно намокают от слез», и именно здесь, по-видимому, лежит источник свойственного приведенной танка особого очарования – но в обсуждаемом нами плане этот дальнейший поэтический эффект не очень существен.

подтверждающий ее пример. Нет ничего удивительного, если связан он с культурой, которая особенно чувствительна к нюансам «вежливостных» отношений, среди прочего и даже, наверное, в первую очередь к тому, выше ли один из участников коммуникации, чем другой, и если выше, то в каких именно планах (социальном, возрастном, куртуазном). Речь пойдет о стихотворении японской поэтессы Идзуми Сикибу (X–XI вв.; перевод В. С. Сановича):

Чтобы помнить тебя
Там, вне этого мира,
В коем скоро умру,
Я ныне хочу непременно
Увидеть тебя еще раз!

Начнем с того, что в обычном случае, желая с кем-то встретиться, особенно – встретиться с близким человеком (а именно он тут и является адресатом), мы не должны специально обосновывать эту просьбу и объяснять, ради чего нужна встреча. Между тем как раз это и делает поэтесса в своем стихотворении.

Очевидно, специально обосновывать свои желания, свои просьбы и проч. чаще всего склонен тот, кто считает себя ниже адресата, зависимым от него, занимает в том или ином смысле самоуничижительную позицию.

Однако у дела есть и другая сторона. Из стихотворения явствует, что поэтесса обладает немалой властью над собственным посмертием, и в этом плане автор обретает уже не подчиненную, но определенно могущественную роль.

Понятно, что такого рода двойственность речевого «лица» встречается весьма редко и потому она тут должна привлекать особое внимание к тем смысловым слоям текста, где это «лицо» формируется, а значит, должна подчеркивать и типологическое богатство соответствующей информации.

Важно для нас то, что возникает подобная амбивалентность благодаря двум заключительным строкам, то есть тому фрагменту стихотворения, который воспринимается как фокус. Если бы в заключительных строках автор не выражал простое, во многом саморазумеющееся желание, о котором обычно говорят, не ища ему обоснований и оправданий, а говорилось бы о желании более экзотическом, без специального обоснования выглядящем как чистая прихоть, – то описанный эффект начисто бы исчез.

5.5.30. О перспективах исследования. Постскриптум 6. Типологическая бедность информации как примета фокуса?

Следует сказать и еще об одном, на этот раз диаметрально противоположном теоретически мыслимом способе обозначить фокус.

Как мы помним из Главы 1, в плане дискурсивных отношений он часто маркируется через их изобилие, однако иногда, хоть и редко, – наоборот, через их подчеркнутую бедность. Аналогичным образом, «знаком фокуса» теоретически могла бы оказаться и *малочисленность* типов представленной в нем лингвистической информации.

Правда, так же, как это было в случае их богатства, прямолинейное, «буквальное» осуществление такой стратегии почти невозможно, ибо, повторим, основные типы информации – ассертивная, пресуппозитивная и импликатурная – представлены практически в любом высказывании.

Однако в слегка модифицированном виде эта стратегия все же вполне жизнеспособна: можно демонстративным образом исключить из какого-то фрагмента в стихотворении, так сказать, денонсировать ту пресуппозицию либо ту импликатуру, которая как будто бы уже подсказана предтекстом, и этим просигнализировать, что автор по крайней мере *стремится* элиминировать из текста какой-то тип информации.

Наглядным примером может быть уже хорошо знакомое нам стихотворение Леопольда Эпштейна:

1.
Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка.
Память уже слабеет, но вдруг озаряет сладко.
Любые порывы – реже, но радостней то, что редко –
Особенная удача, особенная загадка.
2.
Когда поутру морозно, уже протестует тело.
Но если расправить плечи – согреешься бесшабашно.
Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело.
Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно.

Пока мы не прочли вторую строфу, первая воспринимается как намек на то, что автору уже *поздно* делать в жизни какие-то дела и что автору *страшно*. Эти смыслы хоть и подразумеваются с огромной вероятностью, но не выражены прямо и представляют собой (партикуляризованные конверсациональные) импликатуры.

Однако в конце второй строфы положение коренным образом меняется. Когда в третьей ее строке говорится *Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело*, здесь смысл ‘автору поздно делать какие-то дела’

отчасти «повисает в воздухе». Возможно, тут предполагается наперед, что действительно ‘уже поздно’, и тогда он презумптивен. Вместе с тем допустимо и иное понимание сказанного, при котором автор как раз с этим спорит, и в таком случае названный смысл, став ассерцией и попав в сферу действия отрицания, «отменяется».

Если для третьей строки подобное прочтение – лишь одно из допустимых, то в четвертой, *Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно*, импликатура ‘автору страшно’ подвергается недвусмысленному отрицанию и просто перестает существовать.

Между тем две заключительные строки как раз и являются тут фокусом, причем как наиболее важная его часть прочитывается именно строка последняя, – среди прочего, вероятно, потому, что в ней особенно ощутима устремленность к еще небывалому для этого текста типологическому *обеднению* информации.

5.5.31. О перспективах исследования. Постскриптум 7. Детривиализация когнитивного фона как средство обозначить фокус?

Наконец, осмелимся предположить, что в маркировании лирического фокуса способен принимать участие еще один хоть и не очевидный, но, судя по всему, исключительно важный вообще для художественных текстов механизм.

Начнем издалека.

Известно, что и в художественной, и в обычной речи та или иная тропеическая фигура (метафора, сравнение и др.) может восприниматься нами как более удачная, более точная – или как менее удачная либо и вовсе несостоятельная. Разумеется, ее выразительные достоинства зависят от многих обстоятельств: скажем, в случае метафоры таких, как объем сходств между метафорически используемым понятием и денотатом, к которому оно прилагается (чем сходств больше, тем в общем случае точнее метафора), как нетривиальность этих сходств (при прочих равных условиях метафора тем лучше, чем менее они тривиальны), как способность метафорически используемого концепта взаимодействовать с нашим представлением о денотате таким образом, что из взаимодействия этого рождаются некие новые, ни в одном, ни в другом по отдельности еще не наличные смыслы (речь идет о так называемом блендинге; см., например, [Fauconnier, Turner 1998]), и т. д.

Среди факторов, определяющих достоинства тропа, есть также один ни в коей мере не очевидный, но очень важный для нас.

Рассмотрим сначала следующий отрывок из «Коричных лавок» Бруно Шульца (перевод с польского А. Эппеля; в обсуждаемом здесь отношении русский вариант не отклоняется от оригинала):

Сейчас окна, ослепленные сверканием пустой площади, спали; балконы исповедовали небу свою пустоту; отворенные парадные благоухали прохладой и вином.

В плане чисто денотативном, так сказать, грубо-фактическом речь тут идет о том, что балконы были пусты и что над ними находилось (скорее всего, было видно рассказчику) небо. Сам же конкретный характер связи между ними, на который указывает слово *исповедовали*, не предопределен объективно и является в огромной степени своего рода авторской инвенцией.

В таком случае возникает вопрос: почему автор, желая определить это взаимоотношение, выбрал именно данный, а не какой-то иной глагол? Почему варианты типа *балконы говорили небу о своей пустоте*; *балконы являли (открывали) небу свою пустоту*; *балконы признавались небу в своей пустоте*; *балконы жаловались небу на свою пустоту* все выглядят куда менее ярко и убедительно, нежели авторский?

Бросающийся в глаза контраст между использованным в тексте *исповедовали* и нашими гипотетическими альтернативами заключается в том, что если говорить что-то можно во всеуслышание, к всеобщему сведению; если признаваться в чем-то вполне можно сразу перед всеми (конечно, не всеми людьми вообще, но – всеми из определенного релевантного множества, множества значимых в данной ситуации лиц); если являть что-то также можно одновременно всем потенциальным наблюдателям и если можно сразу всем представителям релевантного множества на что-то жаловаться – то, исповедуясь кому-то, мы практически всегда сохраняем содержание исповеди *в тайне от других*.

О связи между этим обстоятельством и удачностью авторского выбора свидетельствует то, что здесь интуитивно уместным мог бы быть еще один глагол – *поверять*, ср. *Сейчас окна, ослепленные сверканием пустой площади, спали; балконы поверяли небу свою пустоту; отворенные парадные благоухали прохладой и вином*, – а глагол этот точно так же подразумевает избирательность поверяющего, подразумевает, что соответствующая информация сообщается одному лицу либо ограниченному кругу лиц, а кому-то из релевантного множества – не сообщается.

Чтобы объяснить эти факты, нужно, по-видимому, принять во внимание следующее.

Всякое высказывание осмысливается нами на каком-то когнитивном *фоне*, то есть в соотнесении с определенным *иным* представлением. Если высказывание утвердительное, то таким фоном становится соответствующее отрицание: скажем, интерпретируя фразу *Иван пришел*, мы не имеем права не учитывать того, что именно ее говорящий выбрал из пары возможностей *Иван пришел*; *Иван не пришел*; см. особенно [Bogusławski 1977].

И наоборот, когда высказывание отрицательное, роль фона выполняет соответствующее утверждение [Givón 1978][47].

Эти типы когнитивного фона, разумеется, являются для соответствующих высказываний обязательными, а значит, и полностью тривиальными: вообразить, будто мы что-то утверждаем либо отрицаем, не мысля себе принципиальную возможность обратного, просто невозможно.

С другой стороны, при особых дополнительных условиях обсуждаемый фон может расширяться – и в таком случае становится уже нетривиальным.

Так, например, дело обстоит в предложениях типа *Ваня поцеловал Машу*, если на имени объекта (здесь – *Маша*) сделано сильное ударение. При этом условии данная фраза значит ‘Ваня поцеловал Машу и *не поцеловал никого другого* из релевантного множества людей’. Здесь ситуация, чье наличие утверждается, ставится в имплицитный контраст не только с отсутствием этой же ситуации (‘Ваня не поцеловал Машу’), но и с иными *подобными* ей ситуациями (‘Ваня поцеловал Олю’, ‘Ваня поцеловал Таню’, ‘Ваня поцеловал Катю’ и т. д.), причем происходит это не в силу общих, неотменимых и в таком смысле тривиальных законов, но благодаря (просодическим) особенностям данного отдельного высказывания, то есть – уже совершенно нетривиальным образом.

Можно думать, что при прочих равных условиях высказывание с нетривиальным когнитивным фоном будет информативнее высказывания, у которого такой фон отсутствует, и потому в художественной речи высказывания первого типа будут восприниматься как особенно содержательные, а значит, в общем случае предпочтительные перед высказываниями, чей когнитивный фон полностью тривиален.

Вернемся теперь к нашему примеру из Б. Шульца:

> *Сейчас окна, ослепленные сверканием пустой площади, спали; балконы исповедовали небу свою пустоту; отворенные парадные благоухали прохладой и вином.*

Очевидно, если глагол *исповедовать* в своем прямом значении предполагает доверительность передаваемой информации (будучи сообщаема кому-то – обычно священнику, – она в норме не сообщается другим людям), то и здесь, при метафорическом его использовании, подразумевается, что, находясь в некоторых – пускай даже и плохо поддающихся ясному определению – «взаимоотношениях» с небом, балконы не находились в таких «взаимоотношениях» с чем-то иным, – допустим, с землей, воздухом, горизонтом, людьми и проч.

Поэтому выбор глагола *исповедовали* предпочтительно перед *говорили*, *признавались* и мн. др. обеспечивает сообщаемому бóльшую

[47] Каков когнитивный фон для вопросов, повелений, оптативов, экскламативов и других недекларативных высказываний, здесь обсуждать не обязательно.

содержательность – чем, по крайней мере отчасти, и должно объясняться несомненное художественное преимущество именно этого варианта.

Если так, то разумно предположить, что в лирическом тексте осуществляемое специальными, присущими именно данному произведению, нетривиальными средствами расширение когнитивного фона, то есть тех представлений, по контрасту с которыми должно осмысляться сказанное, – такое расширение будет более характерно для фокусных фрагментов и будет в общем случае служить их особой приметой.

Предварительное подтверждение этой гипотезы можно увидеть в хорошо нам знакомом восьмистишии Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Разумеется, в обычном случае всякое сравнение предполагает, что между сравниваемым и сравнивающим есть некоторое нетривиальное и при этом *осязаемое, положительное*, поддающееся хотя бы относительно конкретному «наречению» сходство, а здесь в двух заключительных и одновременно фокусных строках сходство между болью и бездной, – наоборот, сугубо *отрицательное*. Поэтому и мысль о нем воспринимается на фоне и по контрасту с нашим ожиданием положительного, конкретного подобия, обеспечивающим здесь нетривиальный когнитивный фон.

Надо отдавать себе отчет и еще в двух обстоятельствах. Во-первых, детривиализация когнитивного фона может иметь куда более тонкий, чем это было в только что приведенном примере, еле уловимый характер; во-вторых, может случиться и так, что детривиализация эта имеет место не только в лирическом фокусе, но и в эмпирических фрагментах, однако в первом она совершается более решительно и оттого он по-прежнему обладает в данном плане преимуществом перед последними.

Обе эти возможности осуществлены в стихотворении японского поэта Фунъя-но Асаясу (IX–X вв., перевод В. С. Сановича):

Осенний ветер
Капли белой росы разметал
По всему полю.
Так летят врассыпную
Неснизанные жемчуга.

Существенно здесь то, что, как правило, имея дело с чем-либо отступающим от нормы, мы достаточно хорошо себе представляем и нормальный вариант развития событий. Скажем, фраза *Иван болен* определенно воспринимается нами на фоне представления ‘Иван здоров’, и актуализируется оно здесь не только потому, что всякое утвердительное сообщение соотносится для нас со своим отрицанием (это всего лишь *тривиальный* когнитивный фон), но еще и по другой причине: в определенном имеющемся у нас «нормальном» жизненном сценарии «записано» нечто вроде ‘человек должен быть здоров’. Ясно, что данный стереотип прилагается лишь к весьма небольшому числу ситуаций, а значит, и возникающий тут дополнительный когнитивный фон далеко не тривиален.

Нечто подобное обнаруживается и в приведенной танка – как в первых ее трех эмпирических строках, так и в заключительных фокусных. Очевидно, для росы в определенном смысле нормально остаться там, где она собралась, а для жемчуга в придворном обиходе нормально быть снизанным. Поэтому в обоих случаях есть некое отступление от стереотипа.

При этом, однако, между строками 1–3 и строками 4–5 имеется различие. Почти наверняка автор видит не только разметанную ветром росу, но еще недавно созерцал ее на ее «исконном» месте, так что здесь та нормальная, стереотипная ситуация, которая служит фоном наблюдаемому ныне, была дана в непосредственных ощущениях. Что же касается заключительных строк, то речь в них явно идет не о каком-то конкретном, «опознаваемом» жемчуге, но о жемчуге, так сказать, «обобщенном», «генерическом», и потому нормальное, каноническое положение дел явлено автору только в воображении.

Отсюда, конечно, следует, что соответствующий сценарий в заключительных строках когнитивно хуже доступен, а потому его активация *менее тривиальна*. Иными словами, фокус тут отличен от эмпирической части текста не тем, что в нем появляется нетривиальный когнитивный фон, – ибо и в эмпирической части подобный фон присутствует, – но его существенно *более высокой* нетривиальностью.

Добавим напоследок, что сходный принцип, согласно которому при иных равных условиях более содержательно высказывание с нетривиально обогащенным когнитивным фоном, способен получать и еще одну утонченную манифестацию в художественных метафорах.

Очевидно, метафора всегда предполагает, что между тропеически использованным концептом и той сущностью, к которой он относит (иначе – «источником» и «мишенью», или «характеризующим» и «характеризуемым»), должно обнаружиться, с одной стороны, важное и нетривиальное, в высокой степени интересное автору сходство, с другой же стороны – что в чем-то они и различны[48].

Это различие, конечно же, совершенно необходимо – иначе вовсе не возникла бы метафора – и оттого тривиально.

Однако, как мы стремились показать в [Зельдович 2016а], нередко художественная метафора – притом метафора, интуитивно очень удачная (в частности, речь идет о метафорах В. В. Набокова), – содержит в себе и еще один, уже в принципе факультативный элемент: предполагая различия и открывая/создавая интересные и важные подобия между характеризующим и характеризуемым, она вместе с тем заставляет нас думать о некоем ощутимо малоуместном, приблизительном, «ущербном» сходстве – и последнее становится как раз тем нетривиальным (ибо присущим лишь данному высказыванию, а не предопределенным наперед) контрастным фоном, на котором подобия по-настоящему верные и убедительные воспринимаются особенно ярко.

Безусловно, в своих частностях этот механизм детривиализации отличен от рассмотренного выше, но главенствующий принцип, который тут реализуется, тот же самый: ценность – в том числе художественная ценность – сказанного повышается, если у высокоинформативных элементов смысла появляется нетривиальный фон.

Такое положение вещей тоже косвенно подтверждает если не саму нашу гипотезу о более частом присутствии нетривиального когнитивного фона именно в фокусе лирического стихотворения, то во всяком случае целесообразность ее тщательной проверки.

5.6. Способность модифицировать содержание предтекста как примета фокуса

5.6.1. Гипотеза

Допустим, читая в лирическом стихотворении некоторый фрагмент, мы построили его вполне удовлетворяющую нас (удовлетворяющую нашим ожиданиям относительно новизны, релевантности и проч.) интерпретацию,

[48] Говоря об обнаружении сходств, надо, конечно, помнить, что часто они не присутствуют загодя, а *созидаются* данным тропом – но эти тонкости здесь не столь существенны; см. подробнее п. 5.12.1.

однако за ним следует новый фрагмент, который эту интерпретацию настоятельно требует изменить. Очевидно, если последний, сверх того, что он передает свои собственные смыслы, еще и управляет интерпретацией другого, то при прочих равных условиях он окажется *содержательно более богатым*, и, следовательно, по логике наших рассуждений, у него больше шансов оказаться фокусом либо частью фокуса в данном тексте.

По сути дела, у нас уже была возможность убедиться, что это действительно так. Одно из подтверждений можно найти в структуре пастернаковских «Пиров»; см. наш разбор выше, в п. 2.15. Во-вторых, как мы видели в Главе 4, часто фокус маркируется своим референциальным отрывом от эмпирических фрагментов и во многих случаях отрыв этот состоит в том, что тут напрямую отрицается *само бытие* референта, который в эмпирических фрагментах уже упоминался и как будто предполагался существующим – в его же отсутствие смысл их не может не подвергаться самой серьезной модификации.

Однако сверх этого, есть немало примеров, где фокус принуждает к переосмыслению эмпирических фрагментов еще и другими способами. Во-первых, он может уже не в плане референциальном, а в некоторых *иных* планах обеднить их содержание, по сравнению с тем, какое мы были бы склонны им приписать априори. Здесь преимущество фокуса по информативности оказывается связано сразу с двумя обстоятельствами: и с уменьшением содержательности эмпирических фрагментов как таковых, и с повышающей его собственную содержательность способностью фокуса их интерпретацией управлять. Во-вторых, иногда фокус заставляет нас пересмотреть уже как будто присутствующие в более ранних частях текста смыслы, в частности сложившиеся там дискурсивные связи, и заменить их *другими* смыслами. В-третьих, бывает так, что в определенный момент своего развития лирический текст мог бы уже восприниматься как завершенный (он содержательно самодостаточен, его структура уже соответствует жанровому канону, в частности, переживаемый автором опыт уже привел к открытию достаточно общей и важной истины, и т. д.), однако к этому «как бы завершенному» фрагменту добавляется еще один, *разрушающий* возникшее представление о законченности – и он-то как раз и становится фокусом либо наиболее важной частью в фокусе данного стихотворения. В-четвертых, нередко случается, что если в развитии лирического текста просматривается та или иная общая тенденция, то именно фокус ее нарушит, тем самым переводя из ранга твердых правил в гораздо более низкий ранг статистического предпочтения.

Ниже все эти возможности будут проиллюстрированы.

5.6.2. Примеры 1–2

Посмотрим сначала на случай, когда фокус своим содержанием как бы «разреживает» смысл эмпирической части, по сравнению с тем смыслом, какой можно было бы у нее усматривать при обычных условиях.

Первым примером будет стихотворение японского поэта Т. Кито (XVIII век; перевод А. Седых):

Покашливая,
Выходит из дома старик.
Ворота открыть?

Ясно, что главная по смыслу строка здесь – последняя: именно она неожиданным образом вводит «прямо в суть» старости: в ее немощь и сопутствующее ей «мира обнищанье». Эта особенность последней строки имеет и непосредственно лингвистическую манифестацию.

Согласно хорошо известному прагматическому закону, если нам сообщают о некоторой ситуации и если это сделано обычным, конвенциональным способом, мы склонны предполагать, что соответствующие события происходят *обычным образом*, представлять себе наименее «маркированную», стереотипную их реализацию; см. особенно [Horn 1984; Levinson 2000].

Так, хотя фраза *Я порезал палец* на семантическом уровне, на уровне собственно *сказанного* не уточняет, кому же палец принадлежал, интерпретируя ее, мы руководствуемся, во-первых, тем, что о порезанном пальце сказано самым простым и общепринятым способом (едва ли можно это сделать короче; едва ли можно найти более употребительные слова), во-вторых, тем, что, согласно нашим представлениям о мире, человек чаще всего режет *свой собственный* палец, – и поэтому приходим к выводу, что палец был пальцем самого говорящего.

Аналогичным образом, в предложении *Я был в кино с женой* выбран несомненно наиболее привычный способ сказать о соответствующем событии. Поэтому, хотя здесь не указывается прямо, что это была жена говорящего, такая интерпретация для нас все равно очевидна и среди возможных тут осмыслений наиболее привилегированна, попытка же ее «денонсировать» создает как минимум комический эффект (ср. *Я был в кино с женой, причем со своей собственной*), а нередко и аномалию (ср. диалог: *– Я ходил в кино с женой. – Тогда почему домой ты вернулся один? – ??Потому что это была не моя жена*).

Подобное же «приведение к стереотипу» имеет место и в огромном числе менее очевидных случаев. Например, в норме наш обеденный стол стоит на ножках, так, что его столешница горизонтальна, а чайник мы ставим именно на нее. Поэтому фразу *Я поставил чайник на стол* крайне трудно отнести к ситуации, когда стол опрокинут набок, а чайник ставится

на боковую поверхность ножки или на ребро столешницы, – при том, что *буквальному* смыслу сказанного (‘в результате действий говорящего чайник принял такое положение в пространстве, при котором он ориентирован вертикально и какая-то часть стола мешает силе тяготения каузировать падение чайника’) такой вариант тоже полностью соответствует; см. подробнее [Herskovits 1986].

С другой стороны, поскольку смысл ‘событие совершается стереотипным образом’ достраивается к буквальному смыслу сказанного путем прагматического вывода и является импликатурой, постольку в принципе он отменим: в общем случае мы вполне готовы от подобной инференции отказаться, если контекст прямо или косвенно ей противоречит[49].

Вернемся теперь к стихотворению Т. Кито.

В принципе выйти из дома человек может и для того, чтобы уйти в другое сравнительно удаленное место, и чтобы сделать что-то возле дома, и чтобы посмотреть, какая погода, не подъезжают ли гости, и т. д. Однако в обычном случае, зная о чьем-то выходе из дома и *не зная* других относящихся к делу обстоятельств, мы будем предполагать первый вариант: что данный человек собирается отойти от дома *достаточно далеко*.

Эту импликатуру как раз и снимает последняя строка в стихотворении: мир старика так трагически сузился, что самой вероятной целью выхода из дому является просто лишь открытие ворот.

Если, как видим, первые две строки демонстративно лишаются «нормальной» для них импликатуры и обедняются в своем содержании и происходит так благодаря присутствию третьей строки, то в этой ее способности управлять интерпретацией остального текста вполне логично усмотреть примету ее фокусного статуса.

---

[49] Напомним, что для П. Грайса отменимость импликатур была их дефиниционным свойством; см., например, [Грайс 1985]. Позднее было признано существование «сильных», плохо или вовсе не отменимых импликатур, однако такой вариант надо признать особым и маркированным, ибо во всех подобных случаях неотменимость имеет свои посторонние и легко опознаваемые причины (см., например, [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002; Levinson 2000]), в целом же импликатуры все-таки определенно тяготеют к отменимости.

Что касается конкретного рассматриваемого тут типа импликатур, то «избавиться» от них бывает неодинаково легко, поскольку неодинаково прочны соответствующие стереотипы. Скажем, стереотип ‘режут обычно свой палец’ весьма тверд, поэтому текст *??Я порезал палец. То есть палец соседа* либо комичен, либо предельно неловок (лучше импликатуру ‘это был мой палец’ тут вовсе не создавать, а сказать сразу *Я порезал палец соседа*). С другой стороны, стереотип ‘разбивают чаще свою машину’ явно слабее, явно более открыт для возможных исключений, поэтому текст *Я разбил машину. Машину соседа* уже относительно приемлем.

Обсуждать факторы, делающие такие импликатуры в большей или в меньшей степени отменимыми, мы не можем. Здесь важно лишь то, что в интересующем нас случае сама эта отменимость несомненна.

В более простой версии этот же прием можно найти и в немалом числе других японских хокку и танка, например в стихотворении Минамото-но Синэтомо (XII–XIII вв.; перевод В. С. Сановича):

Если б в нашем мире
Ничто не менялось вовек!
О, лодчонка на взморье!
Рыбак в ней правит веслом,
Второй – бечевой ее тянет.

Обычно, интерпретируя сообщения наподобие *Ничто в доме не поменялось*; *Все в ней изменилось* и т. п., мы отдаем себе отчет в том, что буквально они не могут быть истинными, и потому с помощью определенных прагматических процедур немедленно сужаем область действия квантификатора, так что смысл подобных фраз автоматически уточняется, конкретизируется до чего-то вроде ‘в доме не поменялось ничто существенное’; ‘в ней изменилось все существенное или многое из существенного’. Поэтому, например, высказывание *Ничто в доме не поменялось* в естественной речи вполне совместимо с допущением, что в доме подкрасили подоконник, починили карниз, что в доме появилась новая кошка и т. п. Иными словами, чисто логический смысл подобных предложений практически всегда дополнительно обогащается описанной импликатурой.

Того же типа импликатура должна возникать и тогда, когда мы читаем первые две строки рассматриваемой танка: при первочтении они воспринимаются так, будто бы автор хочет, чтобы в мире не менялось нечто *наиболее существенное*. Однако в четвертой и пятой строках выясняется, что удержать от движения автор хотел бы даже то, что заведомо, с необходимостью подвижно и скоропреходяще, даже то, что в отказе от своей мимолетности скорее всего и не способно существовать. Таким образом разрушается часть предполагавшегося в строках 1–2 смысла, и это, вероятно, причина или одна из причин, почему две заключительные строки прочитываются как фокус.

5.6.3. Пример 3

Посмотрим на стихотворение Г. В. Иванова, где уже было сложившаяся интерпретация одного из фрагментов впоследствии существенно изменяется под давлением фрагмента более позднего и фокусного:

1.
Остановиться на мгновенье,
Взглянуть на Сену и дома,
Испытывая вдохновенье,
Почти сводящее с ума.

2.
Оно никак не воплотится,
Но через годы и века
Такой же луч зазолотится
Сквозь гаснущие облака,
3.
Сливая счастье и страданье
В неясной прелести земной...
И это будет оправданье
Всего, погубленного мной.

При первом чтении первой строфы мы склонны думать, что вдохновенье, о котором говорит автор, либо было испытано им лишь однажды, либо (это более вероятно) посещало его многократно, но здесь описывается в наглядно-примерном модусе, как выделенный из целого ряда сходных эпизодов *единичный* эпизод. Когда же в конце стихотворения автор упоминает о том, что́ им погублено, то подразумевается наиболее очевидным образом именно вдохновение, причем здесь из вдохновения, испытанного однажды или мыслимого как лишь однажды испытанное, оно практически наверняка становится «вдохновением вообще», некоей жизнеопределяющей всевременной ценностью.

Чтобы понять, насколько существен такой смысловой сдвиг, вспомним о важном разделении предикатов на предикаты стадиального и индивидного уровня (в английской традиции, соответственно, *stage level predicates* и *individual level predicates*; см. [Carlson 1977]; из более поздних работ на эту тему исключительно важна статья [Jaeger 2001]). Предикат стадиальный описывает ситуацию, которая приурочена к определенному месту и/или времени, а предикат индивидный характеризует главного участника ситуации на всем интервале его существования или по крайней мере на очень долгом подинтервале последнего; например, стадиальны предикаты во фразах *Маша сварила суп*; *Петя заболел*, но индивидны в *Маша – Петина сестра*; *Петя инженер*; *Петя высокий*.

Разумеется, бывают случаи, когда один и тот же признак субъекта допустимо трактовать и как стадиально-преходящий, и как сверхдлительный (индивидный). Скажем, если кто-то совершил ряд однотипных действий, то можно воспринять их как разрозненные, «стадиальные», но можно в их повторяемости увидеть и некую существенную, уже индивидную характеристику субъекта. Более того, подобного рода обобщение иногда способно строиться даже и на одном-единственном факте; например, говоря *Иван совершил однажды скверный поступок* или *Иван меня в жизни обманывал* (неизвестно, сколько раз; возможно, что и лишь однократно), нередко подразумевают нечто вроде ‘Иван (вообще) непорядочный человек’, ‘Иван (вообще) не заслуживает доверия’.

Тем не менее, как показано Г. Карлсоном, Г. Эйгером и многими другими авторами, разграничение между предикатами стадиального уровня и предикатами индивидными является лингвистически настолько основополагающим, что если то или иное предложение и допускает двойственную интерпретацию, речь должна идти о *полисемии*, но ни в коем случае не о простой диффузности значения.

Поэтому когда у Г. В. Иванова *вдохновение* сначала выступает как некий частный эпизод или, может быть, ряд эпизодов в жизни автора, то есть выступает как сущность стадиального уровня, а затем отождествляется со всем авторским талантом и оказывается сущностью индивидной, с переходом этим сопряжена несомненная и существенная *реинтерпретация* соответствующих фрагментов текста – причем настоятельно требуют ее заключительные и вместе с тем фокусные тут строки.

5.6.4. Пример 4

Обратимся к не раз уже привлекавшему наше внимание восьмистишию М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Мы уже видели выше, что стихотворение это «двуфокусное»: яркими свойствами фокуса обладают здесь и четвертая, и восьмая строки. Точно так же ведут они себя и в обсуждаемом сейчас плане, обе заставляя определенным образом реинтерпретировать предшествующий им текст, а более точно – сформированные в нем дискурсивные связи[50].

Действительно, в третьей строке то, что автору нет дела до собственной жизни, логично воспринимать как *следствие* из обстоятельств, которые даны в первой–второй строках: упрощенно говоря, однообразие жизни делает человека к ней равнодушным. Однако в строке 4 предъявляется уже совсем иная причина этого равнодушия, причем если бы мы попытались

[50] Основные сведения о типах дискурсивной связи как они тут понимаются были представлены выше, в п. 1.1.

и сохранить первую причинно-следственную связь, и «достроить» к ней эту связь пояснительную, то должна возникнуть серьезная аномалия.

Как показано, среди прочих, Н. Эшером и А. Ласкаридес [Asher, Lascarides 2003], язык не позволяет, построив причинно-следственную дискурсивную связь между предшествующим предложением P_1 и следующим предложением P_2, позднее добавить к P_2 предложение P_3, вступающее с P_2 в пояснительные отношения – то есть, проще говоря, предъявляющее *еще одну* причину ситуации P_2. Поэтому, например, интерпретируя текст *В комнате, где сидел Иван, вдруг запахло гарью. Он почувствовал себя не в своей тарелке. В комнату вошел ненавистный ему человек*, как причину плохого самочувствия Ивана можно воспринять дурной запах, можно появление ненавистного ему человека, но ни в коем случае – не то и другое вместе; ср. текст с иным порядком частей, где подобное уже допустимо, так как указание на обе потенциальные причины предшествует сообщению о плохом самочувствии Ивана: *В комнате, где сидел Иван, вдруг запахло гарью. [Вдобавок] туда вошел ненавистный ему человек. Он почувствовал себя не в своей тарелке*. Точно так же, в тексте *Было холодно. Маша простыла. Она промочила ноги* как причину простуды позволительно трактовать либо холод, либо промоченные ноги, но не то и другое одновременно – хотя такая интерпретация оказывается вполне естественной и даже предпочтительной для текста *Было холодно. Маша промочила ноги. Она простыла*.

Поэтому в цветаевском стихотворении четвертая строка заставляет переосмыслить уже как будто сложившуюся причинно-следственную связь между первой–второй строками и строкой третьей (вероятно, третья должна теперь восприниматься как указание на причину, а не следствие того, о чем говорится в первой и второй, но это здесь не столь существенно).

Сходным образом устроена и вторая строфа. Риторические вопросы *Еда? Спанье?* естественно понять в отчасти презрительном и одновременно расширительном смысле наподобие ‘с телом не происходит ничего, что заслуживало бы интереса’, и тогда вопросы эти должны хоть и не совсем прямым, но достаточно внятным образом указывать на причину того, о чем говорит седьмая строка, – на причину, почему автору безразлично собственное тело. Однако строка восьмая представляет имеющуюся для этого еще более весомую причину и потому каузальную связь между второй половиной шестой строки и седьмой строкой делает невозможной.

Как видим, четвертая и восьмая строки проявляют свою дискурсивную привилегированность также и в том, что обе управляют (ре)интерпретацией предтекста.

5.6.5. Пример 5

Весьма схожий прием обнаруживается и в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.
Тихо живет – хорошо озорует,
Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...
2.
Любишь – не любишь, поймешь – не поймаешь...
Не потому ль, как подкидыш, дрожишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь?

При первочтении строку 6, *Не потому ль, как подкидыш, дрожишь*, более чем логично воспринять как находящуюся в причинно-следственной дискурсивной связи с предшествующими строками или, возможно, с одной только пятой строкой. Однако строки 7–8 недвусмысленно указывают на совсем другую причину, зная о которой, строить подобную связь уже никак нельзя[51]. Если каузальная связь тут и возможна, то устанавливаться она должна совсем по-иному, между предшествующими строками или, возможно, самой по себе пятой строкой и строками 6–8 *как единым целым*.

Таким образом, здесь две заключительные и несомненно фокусные строки тоже обнаруживают способность принуждать к реинтерпретации предшествующего текста.

5.6.6. Пример 6

Очень изысканный пример подобной рекурсии находим у Г. В. Иванова:

1.
Теперь, когда я сгнил и черви обглодали
До блеска остов мой и удалились прочь,
Со мной случилось то, чего не ожидали
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.
2.
Любезные друзья, не стоил я презренья,
Прелестные враги, помочь вы не могли.
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,
Но даже черви им, увы, пренебрегли.

[51] Очевидно, поскольку само понятие дискурсивной связи предполагает, что вступают в нее самостоятельные предикации, постольку названное указание, конечно, связано со строкой 6 уже не собственно дискурсивным, а семантико-синтаксическим отношением, но от этого существо дела не меняется.

Если бы после строк 3–4, *Со мной случилось то, чего не ожидали Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь*, автор никаким, хотя бы косвенным, образом не пояснил, что же именно случилось, возник бы ощутимый эффект недосказанности; поэтому такое сообщение заставляет думать, что далее последует его *детализация*, будет более конкретно представлено существо случившегося.

Такую детализацию обеспечивает, разумеется, заключительная строка стихотворения: из нее становится ясно, что случившееся, вопреки всем обстоятельствам, – это обретение автором бессмертия или, по крайней мере, его близкого суррогата. С другой стороны, детализацию эту логично искать *сразу же* после третьей–четвертой строк, то есть в строках 5–6. На первый взгляд, они ее как будто не дают, однако в свете строки 7 оказывается, что благодаря своей парадоксальности, «оксюморонности» строки эти наглядно являют именно ту авторскую способность двойственно видеть мир, которая как раз и стала тут предпосылкой к бессмертию либо квазибессмертию.

Иначе говоря, связность текста существенно повышается благодаря таким особенностям пятой–шестой строк, какие не видны сразу, но ретроспективно обнаруживаются благодаря строке седьмой – строке, начинающей тут фокус и вместе с тем модифицирующей восприятие предтекста.

5.6.7. Пример 7

Как мы говорили выше, иногда кажется, что лирический текст уже пришел к своему содержательному завершению, к открытию достаточно важной истины, – однако за как будто оканчивающим его фрагментом следует открытие истины еще более неожиданной, играющее роль подлинного фокуса и принуждающее прежнее представление о границах данного текста пересмотреть.

Примером будет знакомое нам стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Если в строках 1–6 речь шла о том, что авторская тревога невыразима, а в начале седьмой ее невыразимость получает свое объяснение, то по достаточно ясным причинам это начало вполне могло бы восприниматься здесь как главный смысловой итог[52]. Тем не менее на этом текст не завершается и следом идет куда более ошеломительное обобщение, оказывающееся истинным фокусом и одновременно заставляющее подобную интерпретацию начисто отвергнуть.

5.6.8. Пример 8

Кажется, еще нагляднее описанный композиционный принцип обнаруживает себя в стихотворении А. Мачадо (перевод с испанского наш – ГЗ):

Легко лететь, легко лететь, как птица:
Довольно оторваться от земли –
И не суметь на землю опуститься:
И ты летишь, и крылья понесли...

По своей и неожиданности, и обобщенности уже третья строка здесь как будто способна быть фокусом, однако за ней следует еще и четвертая, которая то удивительное, о чем сказано в третьей, дополнительно вводит в более широкий ситуативный контекст – и тем самым делает его в нашем восприятии более *правдоподобным*. Иными словами, именно благодаря четвертой строке наша реакция на третью ощутимо сдвигается от изумления к принятию, а тем самым содержание третьей в своем модальном аспекте серьезно видоизменяется. Этим обстоятельством, по-видимому, объяснимо то, что как фокус тут воспринимается не только третья, откровенно «фантастическая», но также и заключительная, куда более предметная в своем содержании строка и что она отнюдь не производит впечатления лишней, создающей просто ненужную длинноту.

5.6.9. Пример 9

Наконец, как мы уже говорили выше, присущая фокусу способность управлять восприятием предшествующего текста проявляется в том, что фокус может подчеркнуто нарушить некую сложившуюся в предтексте устойчивую и заметную тенденцию, тем самым существенно изменяя ее статус, переводя ее из твердого правила в куда менее обязывающее статистическое предпочтение.

---

[52] Разумеется, этому препятствуют очевидные ритмико-метрические обстоятельства, но мы сейчас говорим только о содержании.

Присмотримся к тому, как строятся дискурсивные связи в четверостишии Омара Хайяма (перевод с фарси Г. Плисецкого):

Нет ни рая, ни ада, о сердце мое!
Нет из мрака возврата, о сердце мое!
И не надо надеяться, о мое сердце!
И бояться не надо, о сердце мое!

Вторая строка суть логический вывод из первой, точнее – из содержащегося в ней смысла ‘рая нет’. Третья – снова вывод, следствие из того, что сказано во второй. Таким образом, в первой–третьей строках уже формируется ощутимая инерция: всякая предшествующая и следующая строки находятся в причинно-следственной связи.

Четвертая строка эту инерцию ломает, ибо ее содержание хотя и входит тоже в причинно-следственную связь, но не с содержанием третьей или второй строки, а с содержанием *первой*, вдобавок еще и с той его частью ‘ада нет’, которая в прежних авторских рассуждениях практически полностью игнорировалась.

Поэтому дискурсивная связь с предтекстом у четвертой строки существенно иного характера, нежели связь между второй и третьей, причем перемена эта должна оказаться особенно ощутимой как раз на фоне того обстоятельства, что сам смысловой *тип* связи тут не изменяется, но остается таким, каким был и прежде.

Кажется убедительным заключить, что одной из примет фокусного статуса финальной строки здесь и является ее способность денонсировать возникшую ранее установку «текст развивается за счет того, что в каждом следующем предложении извлекается вывод из предыдущего».

5.6.10. Заключительные замечания

Судя по всему, достаточно частая примета фокуса состоит в проиллюстрированной его способности управлять интерпретацией более ранних фрагментов текста, вынуждая такое их осмысление, которое иначе не возникало бы или оказалось бы маловероятным. Обследовав 200 стихотворений, мы в девяти рассмотренных выше случаях обнаружили подобное свойство у фокусной части текста и ни разу – у каких-либо эмпирических фрагментов.

Наиболее очевидное и уже представленное выше объяснение этому феномену заключается в том, что способность модулировать восприятие иных частей текста при прочих равных условиях обеспечивает соответствующему фрагменту более высокую информативность – так что перед нами здесь еще одна реализация все того же принципа, согласно которому более информативный фрагмент стихотворения имеет лучшие шансы стать его фокусом.

5.7. Словопорядок и композиция лирического текста*

5.7.1. Гипотеза

Хорошо известно, что если в языке допускается свободный словопорядок – а так, в частности, дело обстоит в русском, – то свобода эта служит весьма разнообразным прагматическим целям, среди которых маркирование темы и ремы хотя в общем случае и важная, но далеко не единственная (см. чуть ниже).

На этом фоне заслуживает пристального внимания и гипотеза, что в эмпирической части лирического текста и в его фокусе закономерности словорасположения не совсем одинаковы и сам уже порядок слов может выступать здесь как маркер композиционной структуры.

Правила, по которым устанавливается словопорядок, настолько сложны и многофакторны (см., например, [Кононенко 2006, Кононенко 2018: 26–27]), что полноценно верифицировать эту гипотезу в данной работе совершенно невозможно. И тем не менее мы располагаем рядом примеров, подтверждающих одновременно и высказанное только что предположение, и общий тезис, что первый план лирического дискурса тяготеет к более высокой информативности.

При обсуждении языков со свободным либо частично свободным словопорядком последний чаще всего объясняют, обращаясь к тема-рематической структуре предложения, реже к представлению о «данном» и «новом». В первом случае основное внимание уделяется различию между той частью предложения, которая может подвергнуться негации, и частью неотрицаемой, во втором – различию между заранее знакомым/известным и незнакомым/неизвестным.

С другой стороны, как видно и из классических работ Пражского лингвистического кружка, и из работ более современных, для коммуникативной структуры и словопорядка актуальны и иные, менее очевидные и слабее изученные параметры, например оппозиция «характеризуемое VS характеризующее» [Селиверстова, Прозорова 1992] или то, насколько дискурсивно устойчива соответствующая сущность, – иначе говоря, то, имеем ли мы дело с сугубо эпизодическим, лишь единожды упоминаемым в дискурсе референтом или же с референтом, становящимся сквозной «темой» отдельного отрывка или даже текста в целом (см., в частности, сборник работ [Payne 1992]).

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Зельдович Г. М. Словопорядок и композиция лирического текста // Slavia Orientalis. T. LXVIII. N 2. 2019. С. 365–378.

Особенно интересный для нас параметр такого рода анализируется в [Mithun 1992], где показано, что рядом языков начальная позиция в предложении регулярно, на правах канонической отводится тому компоненту, который обладает наибольшей коммуникативной важностью, несет самую ценную в данных обстоятельствах информацию. С другой стороны, есть языки (к ним принадлежит и русский), где, наоборот, коммуникативно главенствующий компонент обычно тяготеет к финалу[53].

Различие между коммуникативно наиболее важным и менее важным отнюдь не совпадает ни с различием между ремой и темой, ни с различием между новым и данным. Например, если на вопрос *Как поживает Вася?* кто-то ответит *На прошлой неделе Вася выиграл в шахматы у гроссмейстера*, то и ремой, и так называемым *новым* тут будет фрагмент *выиграл в шахматы у гроссмейстера*, однако наиболее важным – лишь то, что Вася выиграл именно *у гроссмейстера*. Аналогичным образом, если, будучи спрошен, что он подарит на золотую свадьбу родителям, кто-то ответит *Я купил им в подарок магнитофон*, то и ремой, и новым окажется фрагмент *купил магнитофон*, но лишь сам *магнитофон* станет коммуникативно главным (в конце концов, для вопрошавшего в общем случае не так уж важно, купит ли адресат свой подарок, сделает ли его своими руками, найдет ли подходящую вещь у себя дома и т. д.; см. об этом явлении [Vallduví 1992]). Аналогичным образом, в тексте *Я опоздал на вечеринку. Я заехал за другом* рема и новое второй фразы – *заехал за другом*, но в коммуникативном фокусе только слово *заехал*: за кем бы ни заехал говорящий, это в любом случае могло бы стать причиной опоздания. Показательно, кстати, что можно, не меняя ни тема-рематическую структуру соответствующей фразы, ни распределение в ней данного и нового, перенести ее коммуникативный фокус с *заехал* на *друга*: ср. *Нечего меня упрекать, что я опоздал на вечеринку. Я заехал за другом. А для друзей времени не жалко.*

---

[53] У М. Митун употребляется практически непереводимый термин *newsworthiness*; мы, за неимением лучшего выбора, будем использовать описательный эквивалент и говорить о коммуникативной важности.

Заметим, что хотя в своих исследованиях М. Митун широко пользуется материалом экзотических, в первую очередь индейских языков, первая из только что названных стратегий реализуется куда чаще, чем может показаться. К ней прибегают многочисленные, в том числе некоторые индоевропейские языки, когда основную линию нарративного текста маркируют словопорядком VS, вынося глагол в инициальную позицию, а в ненарративных фрагментах помещают его в середину или в финал предложения. В повествовании наш главный интерес обычно прикован к тому, что же сделал персонаж или что с ним случилось, и в этом смысле самым важным элементом сказанного становится именно глагол; см. об этом явлении в древнеанглийском [Hopper 1979]; в староиспанском [Myhill 1984]; в древнееврейском [Givón 1977]; общее осмысление названной закономерности дается в [Myhill 1992].

Как мы уже упоминали, в русском предложении прагматически наиболее важный компонент редко находится в начале. Это вполне естественно, так как, с одной стороны, такой компонент практически всегда является частью ремы, а с другой, в немаркированном утвердительном русском предложении рема располагается ближе к концу: первая сущность, упоминаемая в таком предложении, тяготеет к известности, хорошей прагматической доступности, к тому, чтобы сразу давать адресату удобную когнитивную опору, отправляясь от которой, он будет интерпретировать дальнейший текст (поэтому столь многие русские предложения начинаются с упоминания об авторе, адресате, погоде и прочих заведомо известных референтах, либо же с упоминания о референтах, которые знакомы из предтекста; см., например, [Yokoyama 1986]). По-видимому, инициальную позицию прагматически главный компонент регулярно занимает лишь в частных вопросах (*Кто пришел?*, *Что Иван тебе подарил?*, *Где вы были?* и т. п.), а в других случаях, если он открывает собой предложение, это является результатом инверсии и придает фразе эмфатическую окраску; ср. хотя бы *У гроссмейстера Вася выиграл*; *Магнитофон я купил им в подарок*; *За другом я заехал*.

Поэтому в русском предложении перенос коммуникативно наиболее весомых элементов в начало должен резко бросаться в глаза и восприниматься как отказ от нашего обычного стремления обеспечить адресату удобство интерпретации в пользу куда более экзотичного здесь принципа информативности.

Безусловно, наше знание об относительном коммуникативном весе отдельных элементов в предложении играет свою роль и в обычном случае, когда, строя фразу, мы руководствуемся правилом «не располагай коммуникативно важнейший элемент в начале». Однако правило это столь всеохватывающе, столь тривиально, что куда заметнее для нас должны стать как раз его нарушения. Поэтому особый коммуникативный вес соответствующих элементов будет нами яснее ощущаться именно там, где они начинают собой предложение, и такое предложение при прочих равных условиях *нашему восприятию должно представляться как более информативное*[54].

Думаем, что подобный же эффект обсуждаемая инверсия будет создавать и тогда, когда она происходит в пределах полупредикативной конструкции (прежде всего, в деепричастном обороте) или в пределах *поэтической строки*. Даже если фактически многие строки не содержат целой предикации, в идеале стихотворная строка все-таки предназначена к тому, чтобы

[54] Под предложением здесь и ниже в этом разделе понимается предложение простое (как самостоятельное, так и входящее в состав сложного) – ибо, кроме редких, исключительных случаев, именно в границах простого предложения только и допустима обсуждаемая инверсия.

быть самостоятельным предложением. Поэтому в общем случае естественнее звучат строки, которые начинаются с коммуникативно менее важного, зато хорошо доступного элемента, а коммуникативно главенствующий появляется в конце или по крайней мере ближе к концу.

Этим объясняется, например, почему откровенно эмфатична вторая строка в следующем отрывке у А. А. Тарковского: *И – Боже мой! – из ледяного плена Едва звучит последняя сирена*. Строка эта не является целостным предложением, однако сам перенос наиболее важных в ней слов *едва звучит* к ее началу уже чреват ощутимым риторическим эффектом. Аналогичный эффект возникает во второй из знаменитых тютчевских строк: *Чародейкою Зимою Околдован, лес стоит*. Само существование референта *лес* означает, что он *стоит*, а прагматически главным является здесь то, что он *околдован*, и перенос этого ключевого слова из немаркированной для него финальной позиции (*Лес стоит околдован...*) в начало пусть не предложения, но хотя бы данной строки тоже ее сильно эмфатизирует.

Все изложенное наводит на мысль, что если фокус лирического текста тяготеет к большей информативности или по крайней мере к тому, чтобы свою информативность яснее обозначить, то конструкции с описанным типом эмфазы должны чаще встречаться именно в фокусе и быть его более или менее надежной приметой.

Рассмотрев 40 лирических стихотворений, где такая эмфаза встречается (в основном русских: принадлежащих А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, О. Э. Мандельштаму, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернаку, А. А. Тарковскому и другим авторам; также рассматривались несколько русских переводов из Р. М. Рильке, Ф. Пессоа, Е. Буссона), мы пришли к выводу, что гипотеза эта верна.

Сначала, однако, объясним, каким принципам следовали отбор материала и его анализ, и приведем несколько примеров.

Нас интересовали случаи, когда некоторый элемент предложения обладает сразу всеми тремя следующими особенностями: во-первых, выделяется среди других существенно большей коммуникативной важностью; во-вторых, – как следствие из первого обстоятельства, конечно, – при каноническом словопорядке должен был бы находиться не в начале, а в середине или конце соответствующего предложения, либо соответствующего полупредикативного оборота, либо соответствующей строки; в-третьих, в данном тексте смещен в начало предложения, полупредикативного оборота либо строки.

Во избежание недоразумений специально подчеркнем, что мы игнорировали случаи переноса коммуникативно более важных элементов в середину, а не в начало предложения, полупредикативного оборота либо строки, то есть конструкции вроде тютчевского *Небо молнией летучей Опоясалось*

кругом, где прагматически самым интересным элементом является скорее всего *молния летучая* и где при каноническом словопорядке она занимала бы финальное место. Такие случаи тоже, по-видимому, заслуживают внимания, однако их анализ и даже само их выявление неимоверно усложнили бы нашу задачу.

В дальнейшем, используя термин *инверсия*, мы имеем в виду только перенос *в начало* соответствующей конструкции.

Правда, чтобы не входить в конфликт с интуицией, представление о начальной позиции было несколько либерализовано. Мы признавали, что тот или иной компонент занимает в соответствующей конструкции начальную позицию, не только тогда, когда он находится в абсолютном начале, но и когда ему предшествует единица (иногда и несколько единиц), заведомо не предназначенная к выполнению центральной коммуникативной роли: предлог, союз, частица (в том числе отрицание *не* и традиционно причисляемый к частицам показатель сослагательного наклонения *бы*), вводный оборот, интенсификатор типа *как*, *какой*, *все* или местоименный показатель референциального статуса (*этот*, *тот*, *один*, *какой-то* и т. п.). Поэтому, например, в строках А. А. Тарковского *Наверное, будет угадана связь Меж сценой и Дантовым адом* элемент *будет угадана* считался инициальным, открывающим собой предложение; поэтому во второй из тютчевских строк *Как увядающее мило, Какая прелесть в нем для нас* как начальный элемент рассматривалось слово *прелесть*; поэтому первым элементом в пушкинской строке *Все б эти ножки целовал* признавалось слово *ножки* (*все* – интенсификатор, *эти* – референциальный показатель, *б* – показатель сослагательности).

Отдельным элементом предложения, в принципе способным подвергаться переносу, считалось либо полнозначное слово (в том числе и тогда, когда оно выступает в аналитической «двухчастной» форме, как, допустим, *более новый*, *буду говорить* или *будет сделан*), либо группа полнозначных слов, при условии очень тесной смысловой связи между ними. В последнюю категорию мы включали, во-первых, фразеологические обороты и обороты, приобретшие в соответствующем контексте фразеологическую «нерасторжимость»; во-вторых, сочетания глагола *стать* с прилагательным (вроде *стать старым*); в-третьих, сочетание существительного с бытийным глаголом (*был вечер*) или с иным глаголом, в чьем значении главным компонентом является указание на бытие данного предмета, а остальные прагматически тривиальны, «выводимы» из его природы (ср. *за домом стоит дерево*; *под деревом течет ручей*; *в ручье плавает рыба*); в-четвертых, сочетание неопределенного местоимения с уточняющим его смысл словом (*какой-то человек*; *кто-то новый*; *что-то нежное*). (Безусловно, понятие «очень тесная смысловая связь между словами» открыто разночтениям, и в таком решении есть доля произвольности, однако, коль скоро весь

материал анализировался по этим правилам, не так уж велика вероятность, чтобы наш выбор серьезно исказил конечные результаты.)

Разумеется, из рассмотрения были исключены частные вопросы, ибо в них коммуникативно главный элемент, вопросительное слово, исконно занимает первую позицию и инверсия интересующего нас типа тут невозможна.

Наконец, как мы не раз уже упоминали раньше, начальное предложение лирического текста практически никогда не бывает фокусным, так что если инверсия интересует нас как потенциальный маркер фокуса, ее присутствием в открывающей текст конструкции можно пренебречь. Поэтому когда ниже мы говорим о стихотворениях, в чьей эмпирической части есть инверсия, понимать сказанное надо ограничительно: подразумевается лишь инверсия, появляющаяся *не в инициальном* эмпирическом фрагменте[55].

Обследованные тексты разделились на четыре следующих типа, из которых первые два весьма продуктивны, зато третий и четвертый представлены лишь единичными примерами.

Тип 1. Инверсии интересующего нас характера (для краткости в дальнейшем они, как правило, будут именоваться просто инверсиями) имеют место только в фокусе стихотворения. Эта группа примеров оказалась наиболее многочисленной; подробно см. ниже.

В двух случаях инверсия обнаружилась как в фокусе, так и в самом начале стихотворения, но мы, по изложенной чуть выше причине, их причислили к тому же первому типу.

Тип 2. Инверсии имеются только в эмпирической части стихотворения либо как в эмпирической части, так и в фокусе. Рассматривать два этих варианта совместно можно потому, что ни в том, ни в другом инверсия *не становится* маркером фокуса.

По тем же причинам, о которых сказано чуть выше, здесь не принимались во внимание случаи, когда инверсия находилась в самом начале эмпирической части.

Тип 3. В двух случаях стихотворение было построено так, что в фокусе имелась инвертированная конструкция и эта же либо предельно близкая к ней конструкция уже появлялась ранее в эмпирической части. Соответствующие

---

[55] При отборе материала мы обнаружили (и исключили из рассмотрения) лишь одно стихотворение, где инверсия обсуждаемого рода есть только в начале. Это «Рифма» А. А. Тарковского, открывающаяся такой строфой (очевидно, ключевые, прагматически важнейшие слова в первой фразе – *не высоко*):

Не высоко я ставлю силу эту:
И зяблики поют. Но почему
С рифмовником бродить по белу свету
Наперекор стихиям и уму
Так хочется и в смертный час поэту?

примеры не причислялись к предыдущему типу, но были выделены особо, так, как если бы просто в эмпирическую часть оказался инкорпорирован некий «предвестник» фокуса, а инверсия была все-таки маркером дискурсивного первого плана.

Тип 4. Еще один необычный случай был представлен стихотворением М. И. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел...». Здесь инверсии можно найти как в эмпирической части, так и в фокусе, однако на определенном уровне дискурсивной структуры, так сказать, на уровне рефрена фокус в обсуждаемом отношении все-таки резко выделен.

Раньше, однако, чем представить полученные статистические результаты и сделать выводы, обратимся к примерам.

5.7.2. Пример 1: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

Так дело обстоит в стихотворении Ф. И. Тютчева:

В разлуке есть высокое значенье:
Как ни люби – хоть день один, хоть век...
Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье,
И рано ль, поздно ль пробужденье –
А должен наконец проснуться человек...

Инверсия присутствует здесь только во фрагментах, воспринимаемых как фокус: в предпоследней строке, в которой сказуемые *рано (ль)* и *поздно (ль)* рематичнее *пробуждения*, но выносятся в позицию перед ним, и в строке последней, где и идея пробуждения, в силу своей предупомянутости, и *человек*, из-за своей референциальной неопределенности либо генеричности – то есть, иначе говоря, своей неконкретности, своей относительно ослабленной связанности с данной актуальной для лирического героя ситуацией, – в коммуникативном весе сильно уступают начальному *должен*, так что канонический словопорядок несомненно был бы иным, с неинициальной позицией этого слова: *Человек наконец должен проснуться*.

5.7.3. Пример 2: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

Похожая картина обнаруживается и в стихотворении А. С. Пушкина:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б – наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:

Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал –
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал...

Словопорядок инвертирован только в заключительной строке, подводящей сказанному главный итог: важнейшим словом недвусмысленно является тут прямое дополнение *ножки*, которое в норме должно было бы оказаться в постпозиции к глаголу.

5.7.4. Пример 3: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

В следующих стихах О. Э. Мандельштама итоговыми являются седьмая и восьмая строки, причем в седьмой интуитивно наиболее новая информация связана со словом *играет* – и оно, единственное во всем тексте, вынесено в неканонически начальную позицию, перед подлежащим *пространство*:

1.
Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то – четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.
2.
И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок –
Не знавшее люльки дитя.

5.7.5. Пример 4: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

Вот еще одно стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.
2.
И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

3.
Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду, –
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорище найду.

Несомненно, последняя строка здесь входит в фокус (составляя его сама или, что вероятнее, вместе с предпоследней строкой). Примечательно, что в ней и представление о *топорище* явно «выводимо» из представления о *казни* и, следовательно, проигрывает ему в коммуникативном весе, и представление о *лесах* явно менее значимо, нежели *казнь*; поэтому оборот *для казни* занял бы куда более каноническую позицию, находясь после фрагмента *найду топорище*, так что здесь несомненна инверсия интересующего нас рода, притом – единственная на весь текст.

5.7.6. Пример 5: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

Вот стихотворение А. А. Тарковского «Греческая кофейня»:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Лишь в последних и притом фокусных строках есть здесь инверсии интересующего нас типа. Во-первых, во фрагменте *И что-то нежное и злое Скрывала медленная речь* коммуникативно наиболее важен оборот *что-то нежное и злое*; для него в принципе была бы естественна позиция после слова *скрывала*, но он перенесен к началу. (Напомним, что сочетание неопределенного местоимения *что-то* с последующим прилагательным мы условились считать одним элементом предложения – и потому считаем таковым конструкцию *что-то нежное и злое*.) Во-вторых, если бы словопорядок в двух заключительных строках определялся коммуникативным динамизмом, то выглядел бы иначе: *Как будто с этих узких плеч спадало кружевное море*, но у А. А. Тарковского ключевое тут *море* вынесено в инициальную позицию[56].

5.7.7. Пример 6: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

Еще одно стихотворение А. А. Тарковского, «Конец навигации»:

В затонах остывают пароходы,
Чернильные загустевают воды,
Свинцовая темнеет белизна,
И если впрямь земля болеет нами,
То стала выздоравливать она –
Такие звезды блещут над снегами,
Такая наступила тишина,
И вот уже из ледяного плена
Едва звучит последняя сирена.

По-видимому, главный смысл этого стихотворения выражен в пятой–девятой строках, и едва ли случайно, что только здесь встречаются две инверсии, переносящие более важный элемент к началу строки: *[С]тала выздоравливать она* вместо канонического *Она стала выздоравливать* и *Едва звучит последняя сирена* вместо *Последняя сирена едва звучит*.

[56] Едва ли нужно специально пояснять, что хотя в конце третьей строфы, в предложении *И долго в греческой кофейне Гремели кости Домино*, слово *долго* занимает не свою каноническую позицию (таковая была бы в середине, а не в начале конструкции), оно едва ли может считаться коммуникативно наиболее важной частью сказанного, так что инверсии оговоренного выше типа здесь нет.

5.7.8. Пример 7: инверсия присутствует только в фокусе стихотворения

В следующем стихотворении Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ) в последней и несомненно принадлежащей фокусу строке ключевым, ответственным за парадоксальный, почти ошеломительный характер финала элементом является начальный оборот *от ветра*, причем его канонической позицией была бы позиция *после* причастия *взбившаяся* – и никакой иной инверсии во всем тексте нет.

1.
Я сам – глубокая пучина,
Где тусклый путеводный свет –
Прозрение, что есть причина
Тому, чему причины нет.
2.
Я так же разумом несмелым
Из небыли врастаю в быль,
Как ветру делается телом
От ветра взбившаяся пыль.

5.7.9. Пример 8: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения

Совсем иная картина обнаруживается в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»:

1.
Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.
2.
В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?
3.
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть:
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
4.
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
5.
Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Легко заметить, что тут резкие инверсии есть в эмпирических фрагментах. При каноническом словопорядке присутствующие в третьей строфе конструкции *Уж не жду от жизни ничего я, И не жаль мне прошлого ничуть* должны были бы начинаться с *я* или *мне* (*Я не жду...*, *Мне не жаль...*), здесь же они открываются коммуникативно наиболее важным словом *(не) жаль*, *(не) жду*. Кроме того, в строке *Про любовь мне сладкий голос пел* из строфы 5 коммуникативно важнейшая *любовь* канонически должна была бы занимать финальную позицию, а здесь вынесена в начало. Правда, установить в этом стихотворении точные границы фокуса непросто и при одном из подходов таковым может оказаться вся последняя строфа; поэтому утверждение, что приведенная строчка определенно эмпирическая, было бы рискованным. Тем не менее маркированный словопорядок в бесспорно эмпирической третьей строфе означает, что интересующая нас инверсия тут все же не служит приметой фокуса.

5.7.10. Пример 9: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения

Другим примером того же рода может быть пушкинское «Прощание»:

1.
В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь воспоминать.
2.
Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.
3.
Прими же, дальная подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,

Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его.

Здесь инверсия есть не только в фокусе (*Пред заточением его* вместо *Пред его заточением*), но и в эмпирической строке 6 (*Бегут, меняясь, наши лета* вместо *Наши лета бегут, меняясь*, где именно представление об их беге является коммуникативно наиболее значимым), а также в строке 9, *Могильным сумраком одета*, где ключевое слово – *могильный*, а канонический словопорядок был бы *Одета могильным сумраком*.

5.7.11. Пример 10: инверсия присутствует в эмпирической части стихотворения

Последней иллюстрацией этого типа будет стихотворение Ф. И. Тютчева:

1.
Чародейкою Зимою
Околдован, лес стоит –
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.
2.
И стоит он, околдован, –
Не мертвец и не живой –
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пуховой...
3.
Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косой –
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

По-видимому, единственная тут инверсия интересующего нас типа есть только в строке *Чудной жизнью он блестит* (вместо *Он блестит чудной жизнью*), и строка эта безусловно принадлежит эмпирической части текста.

5.7.12. Пример 11: инверсия есть в фокусе стихотворения и в текстуально близком к фокусу фрагменте эмпирической части

Займемся иным типом примеров и вновь обратимся к Ф. И. Тютчеву:

1.
Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
2.
Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –
3.
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

Инверсия тут присутствует только в фокусной заключительной строке (*В последний раз вы молитесь теперь* вместо *Вы теперь молитесь в последний раз* или иной сходной конструкции, но с финальной позицией оборота *в последний раз*, который по коммуникативной значимости тут главенствует) и в предельно сходной по структуре и смыслу строке 6, *В последний раз вам вера предстоит*.

Строку эту можно рассматривать как своеобразное предвосхищение фокуса, инкорпорирование фокуса или его фрагмента в эмпирическую часть стихотворения, и, следовательно, инверсия здесь является скорее всего приметой главного смыслового итога, так же, как это было в примерах первого типа.

5.7.13. Пример 12: инверсия есть в фокусе стихотворения и в текстуально близком к фокусу фрагменте эмпирической части

Такое же явление встречаем и в стихотворении О. Э. Мандельштама, где единственная инвертированная конструкция – *[Н]е волк я по крови своей* (нормальный словопорядок – с постпозицией ключевых тут слов *не волк*), причем раньше, чем стать фрагментом фокуса, она появляется в эмпирической части как своеобразный его провозвестник:

1.
За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.
2.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей –
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей,
3.
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, –
4.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

5.7.14. Пример 13: фокус маркируется инверсией в рефрене

Наконец, еще одна изысканная композиционная конфигурация обнаруживается в стихотворении М. И. Цветаевой:

1.
Вчера еще в глаза глядел,
А нынче – все косится в сторону!
Вчера еще до птиц сидел, –
Все жаворонки нынче – вороны!
2.
Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О, вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»
3.
И слезы ей – вода, и кровь –
Вода, – в крови, в слезах умылася!
Не мать, а мачеха – Любовь:
Не ждите ни суда, ни милости.
4.
Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»

5.
Вчера еще – в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал, –
Жизнь выпала – копейкой ржавою!
6.
Детоубийцей на суду
Стою – немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
«Мой милый, что тебе я сделала?»
7.
Спрошу я стул, спрошу кровать:
«За что, за что терплю и бедствую?»
«Отцеловал – колесовать:
Другую целовать», – ответствуют.
8.
Жить приучил в самом огне,
Сам бросил – в степь заледенелую!
Вот что *ты*, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе – *я* сделала?
9.
Все ведаю – не прекословь!
Вновь зрячая – уж не любовница!
Где отступается Любовь,
Там подступает Смерть-садовница.
10.
Само – что дерево трясти! –
В срок яблоко спадает спелое...
– За все, за все меня прости,
Мой милый, – что тебе я сделала!

Очевидно, фокус тут приходится на последнюю строфу либо на ее заключительные две строчки.

Читатель легко убедится, что в эмпирической части этого текста есть инверсии обсуждаемого типа, так что стать маркером фокуса они как будто не могут. С другой стороны, если мы проследим за рефреном, то окажется, что четырежды он повторяется, не содержа инверсии, зато при своем финальном, пятом появлении он видоизменяется так, что коммуникативно важнейший фрагмент *За все, за все (меня прости...)* занимает неканоническую для него инициальную позицию – ибо обычный словопорядок в предложениях такого типа выглядит как *Прости меня за то-то и то-то*.

Таким образом, на одном из своих уровней, так сказать, уровне «рефренном», это стихотворение вновь демонстрирует корреляцию между фокусом и инверсией.

5.7.15. Результаты

Как мы говорили выше, рассмотренные нами 40 лирических стихотворений разделились на четыре типа. Назовем эти типы еще раз и укажем, каким числом примеров они были представлены.

Тип 1. Инверсии интересующего нас характера имеют место только в фокусе стихотворения.

25 примеров из 40.

Тип 2. Инверсии имеются только в эмпирической части стихотворения либо как в эмпирической части, так и в фокусе.

12 примеров из 40.

Тип 3. В фокусе имеется инвертированная конструкция, и эта же либо предельно близкая к ней по смыслу конструкция уже появлялась в эмпирической части.

2 примера из 40.

Тип 4. Инверсии можно найти как в эмпирической части стихотворения, так и в фокусе, однако на определенном уровне дискурсивной структуры, так сказать, на уровне рефрена фокус в обсуждаемом отношении все-таки резко выделен.

1 пример из 40.

Даже если сбросить со счетов пример четвертого типа, где корреляция между инверсией и выдвижением соответствующего фрагмента на первый, фокусный дискурсивный план отчасти затемнена и не вполне убедительна, то и тогда оказывается, что ясно демонстрирующие такую корреляцию примеры первого и третьего типов составляют 67,5 % от общего числа, в то время как не демонстрирующих ее примеров второго типа только 30 %, в два с лишним раза меньше.

Сверх этого, учитывая, насколько фокус лирического текста в среднем короче эмпирической части (а он, как мы помним, короче едва ли не всемеро), надо признать, что реально обсуждаемые инверсии в фокусных фрагментах по крайней мере в пятнадцать (!) раз более частотны, нежели в эмпирических.

Таким образом, инверсия, при которой в начальную позицию предложения, либо полупредикативного оборота, либо строки выдвигается коммуникативно важнейший элемент и этим подчеркивается сама роль принципа информативности как организующего данную конструкцию начала, – такая инверсия, в полном согласии с нашими прогнозами, является надежным показателем фокуса в лирическом дискурсе.

Заметим еще, что в маркировке фокуса несомненно принимают участие и другие, нежели учтенный выше, и ждущие своего исследования типы

эмфазы, в частности вынесение прилагательного-определения в самый конец предложения. Так, например, в следующем стихотворении Ф. Пессоа (в нашем переводе – ГЗ) эпитет *ледяной* первый раз встречается ближе к началу текста, в строке 4, однако стоит здесь хоть и в постпозиции к подлежащему, но перед сказуемым – зато, появляясь повторно, уже замыкает собой и предложение, и весь текст в целом, что несомненно следует воспринять как эмфатизацию соответствующего смысла и как признак того, что именно последняя строка является фокусом:

Еще горит закат дневной...
Мое грядущее – сокрыто.
Душа... ей пусто быть одной...
Лазурный лучик ледяной
Уперся в мостовые плиты.
Лазурный лучик и туманный,
Угаснувшей поры дневной
Привет прощальный, безымянный...
Он весь во мне, он здесь со мной:
То луч последний, ледяной.

5.8. Недосказанность и композиция лирического текста

5.8.1. Гипотеза

Давно известно, что во многих случаях более выразительна та речь, где о чем-то важном говорится не прямо, но лишь намеком, речь, где присутствует того или иного рода недосказанность. Мы не можем обсуждать, почему и как возникает подобный эффект, однако для нас существенно нечто иное. Недосказанность означает, что читатель или слушатель приглашается путем прагматического вывода восстановить нужную информацию, а следовательно, если его старания увенчаются успехом (что в общем случае нормально), соответствующий фрагмент текста будет более информативным, чем это могло бы априори предполагаться. Другими словами, недосказанность состоит не в полной не-выраженности какого-то смысла, но в том, что смысл этот передается более скупыми средствами, совместно с некоторыми получающими эксплицитную манифестацию смыслами, а это, разумеется, делает содержание сообщаемого особенно «концентрированным»[57].

[57] Правда, за такой рост содержательности платится немалая цена, ибо обсуждаемые тут «угадываемые» смыслы обычно принадлежат к так называемым слабым импликатурам [Sperber, Wilson 1995], могут быть неустойчивы, могут по-разному восстанавливаться

Если так, то хочется предположить, что недосказанность чаще встретится в фокусе лирических стихов, нежели в их эмпирической части.

К сожалению, в таком обобщенном виде наша гипотеза едва ли верифицируема.

Дело в том, что недоговоренность, иносказательность, суггестивность – это характерная черта вообще всей поэтической речи, и усмотреть ее при желании можно практически в любой, даже сколь угодно конкретной по содержанию стихотворной строке: лишись стихи этого свойства, они бы просто перестали быть стихами.

Поэтому если между «фигурами недосказанности» и композицией лирического стихотворения действительно имеется связь, то она более изысканная: в фокусе чаще, чем в эмпирических фрагментах, должны выбираться такие способы изъяснения, которые *заведомо предрасположены к содержательной неполноте*, такие конструкции, которые самим своим устройством уже указывают или по крайней мере прозрачно намекают на недостаточность своего прямого смысла.

Насколько широк репертуар подобных конструкций, мы решать не готовы, однако укажем два их достаточно распространенных и едва ли способных возбудить контроверзы типа.

Во-первых, это отрицательные предложения.

В большинстве случаев, когда мы отрицаем какое-то положение дел, наше высказывание намного менее информативно, нежели те утверждения, которые мы могли бы сделать в этих же обстоятельствах. Так, если нас интересует, что делает Иван, то сообщение вроде *Иван не читает* оставляет открытыми столь колоссальное число возможностей (*Иван пишет*, *Иван спит*, *Иван моется*, *Иван варит суп* и т. д.), что в нормальном случае никак не имеет права считаться прагматически удовлетворительным. Аналогичным образом, если на вопрос, какое у Ивана образование, мы ответим *Он не врач*, то вновь-таки оставим адресата перед выбором из сотен или тысяч иных возможностей (инженер, учитель, программист и проч.).

Поэтому совершенно закономерно, что, интерпретируя отрицательное высказывание, мы за его отрицательным нередко будем искать еще и некий – условно говоря – положительный смысл, смысл более конкретный, нежели простое отсутствие соответствующей ситуации, а следовательно, отрицание можно считать пусть и не совершенно надежной, но все же достаточно характерной приметой *недосказанности*.

Вопрос, как же вообще осуществляется такой поиск дополнительных смыслов, слишком сложен, чтобы здесь его подробно обсуждать, однако

разными адресатами и говорящий несет за них куда меньшую ответственность, чем за то, что выражено в тексте прямо; однако это уже совсем иная сторона вопроса, которой здесь допустимо пренебречь.

мы дадим сейчас несколько разрозненных иллюстраций, которые хотя бы в какой-то мере прояснят существо дела и к тому же имеют много общего с теми поэтическими фрагментами, которые нас будут интересовать чуть ниже.

Сравним, например, утвердительную фразу *Я приду к вам один* и ее отрицательный коррелят *Я приду к вам не один*. В первом случае адресат вполне может удовлетвориться прямым смыслом сказанного, во втором почти наверняка попробует догадаться или спросить, с кем же придет говорящий (с другом? с возлюбленной? с каким-то известным человеком, чье знакомство будет адресату приятно? и т. д.).

Если кто-то заглянул в темный колодец и говорит *Ничего не вижу*, то буквально это неверно, ибо он *видит темноту*: без сомнения, он там ничего не видит отнюдь не в том смысле, в каком ничего не видит человек, закрывший глаза, или слепой.

Подобным же образом, в нейтральном или нулевом контексте высказывание *Там нет ни домов, ни деревьев* естественно понять как сообщающее не просто об отсутствии этих (и, вероятно, других примечательных) объектов, но вообще о мрачном колорите соответствующего места – при том, что никакой логической необходимости в таком доосмыслении нет, ср. совершенно приемлемое предложение, где прямо говорится обратное: *Там нет ни домов, ни деревьев и оттого очень просторно*.

Далее, с чисто логической точки зрения, если кто-то (не глухой) не слышит эха, это может происходить по двум причинам: потому, что эха вообще нет, и потому, что услышать эхо мешают посторонние звуки. Тем не менее там, где в контексте не содержатся прямые указания противоположного характера, для фразы *За спиной не было слышно эха* намного предпочтительнее первая интерпретация, а значит, фраза эта, сверх своего прямого смысла, еще прозрачно намекает на то, что стояла исключительная тишина. (Обратим, кстати, внимание, что утвердительное высказывание *За спиной было слышно эхо* даже и без контекстной поддержки уместно и в ситуации, когда вокруг тихо и эхо становится единственным слышимым звуком, и в ситуации, когда вокруг стоит шум.)

Утвердительное высказывание *Другой тебя полюбит так же, как Иван* уместно и тогда, когда говорящему любовь Ивана представляется очень сильной, и когда она кажется ему вполне обычной, ничем не примечательной. В одном случае имеется в виду, что этот «другой» будет таким же необыкновенным человеком, как Иван, во втором – что Иван обычный человек и в его любви нет ничего особенного. Существенно, что хотя два осмысления при желании можно разграничить тонкими интонационными средствами (если имеется в виду первое, то сделать более сильное ударение на *полюбит*, если второе – акцентно выделить слово *так же*), это вовсе не обязательно и что даже при нейтральном интонационном рисунке оба они возможны, то есть перед нами в обоих случаях *одно и то же* – только

обладающее несколько размытым смыслом – предложение. Вместе с тем отрицательный вариант приведенной фразы, *Другой тебя не полюбит так же, как Иван*, имеет иные свойства и практически однозначно прочитывается в более узком смысле ‘любовь Ивана очень велика, незаурядна и т. п.’.

Наконец, еще один пример. Предложение *Иван не помнил о смерти*, в придачу к своему собственно логическому содержанию, практически всегда будет значить нечто вроде ‘Иван был слишком поглощен своим делом, своими чувствами и проч.’: добавка, которая совершенно не обязательна при утверждении *Иван помнил о смерти*.

Разумеется, далеко не всякая отрицательная конструкция наглядным образом предполагает подобную логически избыточную доинтерпретацию, однако при проведенном нами анализе двухсот лирических стихотворений обнаружилось, что если это все-таки происходит, то практически всегда *именно в фокусе*. При этом, по-видимому, не так уж существенно, выражено ли отрицание наиболее каноническим образом, частицей *не* или оборотами вроде *неправда, что...*, *неверно, что...*, содержится ли оно в семантике соответствующего слова имплицитно (ср. хотя бы *забыть*, в первом приближении – ‘начать не помнить’) или даже присутствует лишь на уровне созданной тем или иным фрагментом текста импликатуры.

Что касается второго обещанного выше случая очевидной недосказанности, его мы встречаем там, где одна из валентностей какого-то предиката не получает своего ни формального, ни семантического заполнения и последнее всецело оставляется на усмотрение читателя. Примечательно, что и такие ситуации нам встретились только в итоговых, фокусных фрагментах лирического текста.

Приведем примеры.

5.8.2. Пример 1

В следующем стихотворении Леопольда Эпштейна единственная отрицательная конструкция появляется в заключительной и фокусной строке, причем, как мы говорили выше, передаваемый тут смысл ‘я надеюсь вернуться не один’ скорее всего прагматически «недостаточен» и требует дополнительного уточнения, кто же именно будет для автора спутником. (Конечно, требование это может так и остаться неудовлетворенным, ибо обращено прежде всего к читателю, чья осведомленность едва ли простирается далеко, но для нас важно само наличие такого требования, наличие в фокусе ощутимой недосказанности.)

Я в Черную Речку монетку швырну,
И в Малую Невку, и в Карповку тоже...
Над Кронверкским мелким проливом (о Боже!)

Покажется мне, будто сам я тону.
Схвачусь за перила и взгляд подниму
К серебряным тучкам от их отражений.
И – как заклинанье – почти что с блаженной
Надеждой: вернуться! И не одному.

5.8.3. Пример 2

Посмотрим на стихотворение А. А. Тарковского:

На черной трубе погорелого дома
Орел отдыхает в безлюдной степи.
Так вот что мне с детства так горько знакомо:
Видение цезарианского Рима –
Горбатый орел, и ни дома, ни дыма...
А ты, мое сердце, и это стерпи.

Судя по всему, фокусом здесь являются две заключительные строки, и при этом предпоследняя содержит единственную во всем стихотворении отрицательную конструкцию *ни дома, ни дыма*. С одной стороны, как мы говорили чуть выше, в общем случае подобное предложение отнюдь не обязательно указывает на мрачный колорит описываемой картины; ср. снова *Там нет ни домов, ни деревьев и оттого очень просторно* или, еще ближе к разбираемому тексту, *Там нет ни дома, ни дыма и оттого чувствуешь себя совершенно свободным от оков цивилизации*. С другой стороны, в данном случае, у А. А. Тарковского, соответствующее предположение совершенно необходимо, чтобы текст обрел связность.

На таком фоне интересующая нас отрицательная конструкция как раз и обретает недосказанность: ее собственно логический смысл с обязательностью должен дополняться импликатурой, а значит, сам по себе он сугубо недостаточен, «недосказан», и приходится эта недосказанность, повторим, именно на фокус.

5.8.4. Пример 3

Обратимся вновь к стихотворению Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…

2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Как мы говорили выше, не видеть ничего в темном колодце или же в бездне не значит в подлинном, логическом смысле не видеть, но просто – видеть темное либо пустое пространство, видеть нечто такое, в чем не опознаваемы никакие отдельные и «интересные» смотрящему части. И здесь тоже изначальное содержание отрицательной конструкции практически с необходимостью обогащается, сама же она – находится в композиционном фокусе.

5.8.5. Пример 4

Вот еще одно стихотворение Ф. Пессоа (тоже в нашем переводе – ГЗ)

1.
Тревогой невнятной и краткой
Провеяло гущу дерев:
Провеяло словно словно украдкой –
И словно сперва замерев…
2.
Безмолвие чутко следящей,
Душе для покоя нужны
Мелодии чуточку слаще
Иль горше такой тишины.
3.
Душа в бытии оскуделом,
Не слыша созвучную с ней,
Считала бы добрым уделом
Недобрый, который честней:
4.
И в роще, где пыточной хваткой
И ветер, и звуки взяты,
Недвижное веет украдкой,
Порой обрывая листы.
5.
Помнится, по кронам древесным
Опять ветерок пролетел,
Но листья паденьем отвесным
Кладут заблужденью предел.
6.
О, к мертвой земле тихомолком
Слетающий лиственный прах,

Шуршащий непряденым шелком
В несбыточных чьих-то руках,
7.
Какой чернокнижной догадкой
Ты вызнал про тысячу бед,
Что слышно, как рядом украдкой
Повеяло то, чего нет?

Финал и одновременно фокус этих стихов обязан своей парадоксальностью тому обстоятельству, что здесь содержащая отрицание конструкция *то, чего нет* становится подлежащим *утвердительного* предложения, *...Повеяло то, чего нет*. Понятно, что референт такого подлежащего не может быть в строгом смысле несуществующим. Разумеется, того или иного рода метафорическое не-существование ему надо и тут приписать, однако представление о его не-бытии должно быть дополнено некоторыми его *положительными* атрибутами, дающими ему способность *повеять* и совершенно чуждыми изначальному значению негативно-экзистенциальной конструкции *X-а нет* (какими именно атрибутами и как же именно дополнено – уже другой вопрос, который тут можно не обсуждать).

5.8.6. Пример 5

Выше мы уже говорили, что интересующее нас отрицание не обязательно должно выражаться прямо. Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели.
2.
Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, –
3.
Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.

Интуитивным фокусом этих стихов становятся две заключительные строки, и в последней *забвение* означает, грубо говоря, отсутствие памяти и содержит в своей семантике негацию. Как мы выше говорили, конструкции

типа *X не помнит о смерти*, *забвение X-ом смерти*, сверх своего собственно логического содержания, почти всегда подразумевают, что субъект не помнит потому, что поглощен каким-то делом или какими-то чувствами. Здесь, у О. Э. Мандельштама, на это указывается и в близком предтексте (*...его художник милый Выводит на стеклянной тверди...*), однако если брать финальную строку саму по себе, то ей безусловно присуща обсуждаемая недосказанность – что, вероятно, становится приметой (или одной из примет) ее дискурсивно первопланового статуса.

5.8.7. Пример 6

Есть примеры, где интересующее нас отрицание и не выражается прямо частицей *не*, и даже не присутствует в семантике сообщаемого имплицитно, но появляется в качестве прагматической импликатуры.

Так при одном из вообразимых прочтений дело могло бы обстоять в пушкинском стихотворении:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Две заключительные и фокусные строки, с их потаенным лукавством, легко понять как намек на то, что никто другой *не полюбит* адресата так же, как автор. Однако, как мы видели выше, негация вида *Другой не полюбит X-а так, как Y*, в отличие от утверждения *Другой полюбит X-а так, как Y*, обычно еще дополнительно подразумевает, что автор любит очень сильно, так что соответствующая импликатура тоже обладает своей собственной «недосказанностью».

5.8.8. Пример 7

Еще одним примером будет стихотворение А. А. Тарковского «Зимой»:

1.
Куда ведет меня подруга –
Моя судьба, моя судьба?
Бредем, теряя кромку круга
И спотыкаясь о гроба.

2.
Не видно месяца над нами,
В сугробах вязнут костыли,
И души белыми глазами
Глядят вослед поверх земли.
3.
Ты помнишь ли, скажи, старуха,
Как проходили мы с тобой
Под этой каменной стеной
Зимой студеной, в час ночной,
Давным-давно, и так же глухо,
Вполголоса и в четверть слуха,
Гудело эхо за спиной?

Хотя и не единственно вообразимая, но весьма убедительная интерпретация последних трех строк такова, что эха *почти не было*. Между тем, как мы видели выше, сообщение об отсутствии эха вполне удачным оказывается скорее лишь тогда, когда отсутствие это обусловлено тишиной, а не громкими посторонними звуками, и как раз на тишину (или почти-тишину) и намекают заключительные строки этого стихотворения. Иными словами, подразумеваемое тут отрицание тоже с полной определенностью требует доинтерпретации, а само по себе оставалось бы «недосказанным».

5.8.9. Пример 8

Обратимся теперь к другому типу примеров, где выступающий в фокусе стихотворения фрагмент обнаруживает признаки смысловой несамодостаточности. Так происходит, если у какого-то предиката одна из валентностей остается не заполненной, притом не заполненной ни формально, ни семантически: случаи эллипсиса, при котором нет лишь формального заполнителя валентности, но он легко восстановим из контекста, в расчет не берутся.

Очень явная лакуна интересующего нас типа встречается в фокусе и одновременно финале мандельштамовского стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан...», где объектная валентность глагола *(не) помню* и не выражена прямо, и заполнитель ее не может хоть с относительной надежностью быть восстановлен из предтекста.

1.
С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья –
И ни крупицей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобью.

2.
С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.
3.
Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к нереидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних, от тех европеянок нежных
Сколько я принял смущенья, надсады и горя!
4.
Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и морозов наглее,
Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый.
5.
Не потому ль, что я видел на детской картинке
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя под сурдинку:
Лэди Годива, прощай! Я не помню, Годива...

5.8.10. Пример 9

По-видимому, с подобным явлением мы встречаемся и в стихотворении Ф. Пессоа «Абажур» в виртуозном переводе А. М. Гелескула:

1.
Этот свет уютный
(Не в моем окне)
Красотою смутной
Долетел ко мне
2.
И застыл в покое
На полу моем,
Там, где я с тоскою
Заперся вдвоем.
3.
И от света к тени
И опять назад
Проводил виденья
Мой дремотный взгляд.
4.
Помню... Свет нездешний
Улыбался мне...
Это было прежде
И в иной стране...

5.
И по светлой кромке
Я к нему плыву,
Бередя потемки
Снами наяву.

Существительное *сон* ‘сновидение’ – предикатное, и у него есть валентность на *содержание* сновидения. Правда, она часто в нашей речи так и остается незаполненной, однако в данном контексте содержание *снов наяву* несомненно важно и читатель будет стремиться с той или иной мерой точности его восстановить, так что перед нами безусловный пример недосказанности как мы ее определили выше, притом появляется она только в последней, фокусной строфе.

5.8.11. Пример 10

Подобный прием есть и в стихотворении А. А. Тарковского «Балет»:

1.
Пиликает скрипка, гудит барабан,
И флейта свистит по-эльзасски,
На сцену въезжает картонный рыдван
С раскрашенной куклой из сказки.
2.
Оттуда ее вынимает партнер,
Под ляжку подставив ей руку,
И тащит силком на гостиничный двор
К пиратам на верную муку.
3.
Те точат кинжалы, и крутят усы,
И топают в такт каблуками,
Карманные враз вынимают часы
И дико сверкают белками, –
4.
Мол, резать пора! Но в клубничном трико,
В своем лебедином крахмале,
Над рампою прима взлетает легко,
И что-то вибрирует в зале.
5.
Сценической чуши магический ток
Находит, как свист соловьиный,
И пробует волю твою на зубок
Холодный расчет балерины.
6.
И весь этот пот, этот грим, этот клей,
Смущавшие вкус твой и чувства,

Уже завладели душою твоей.
Так что же такое искусство?
7.
Наверное, будет угадана связь
Меж сценой и Дантовым адом,
Иначе откуда бы площадь взялась
Со всей этой шушерой рядом?

В эмпирической части этого текста нет ни одной лакуны обсуждаемого типа. Во фразе *Мол, резать пора!* формально опущен объект, но он с полной определенностью явствует из предтекста (*раскрашенная кукла из сказки*). Фраза *Сценической чуши магический ток Находит, как свист соловьиный* формально лишена необходимого тут косвенного дополнения (*на кого* находит), но из контекста понятно, что это зрители.

И только в фокусной последней строфе появляется предикат с действительно незаполненной валентностью. Здесь далеко не ясно, от кого же именно ожидается, что он угадает *связь меж сценой и Дантовым адом*: будут ли это все зрители в целом, отдельные зрители, читатель стихов, какой-то участник описанного тут действа или даже лишенный сколько-нибудь опознаваемой индивидуальности абстрактный субъект. И тем не менее индивидуальность этого угадчика наверняка столь важна при восприятии текста, что едва ли он для каждого отдельного читателя останется полностью неопределенным – так что и здесь перед нами все та же характерная для фокуса настоятельная потребность в информативном восполнении.

5.8.12. Пример 11

Такой же композиционный прием есть и в стихотворении Леопольда Эпштейна:

1.
Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка.
Память уже слабеет, но вдруг озаряет сладко.
Любые порывы – реже, но радостней то, что редко –
Особенная удача, особенная загадка.
2.
Когда поутру морозно, уже протестует тело.
Но если расправить плечи – согреешься бесшабашно.
Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело.
Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно.

Практически на протяжение всего текста упоминаются ситуации, чей экспериенцер или агенс прямо не назван (*озаряет*, *радостно*, *расправить плечи*, *поздно*, *страшно*), однако понятно, что это сам автор. С другой стороны,

при появляющихся в фокусе предикатах *поздно* и *страшно*, вообще говоря, необходимо указать, соответственно, *для чего же* поздно и какова причина, источник страха, однако обе эти валентности остаются незаполненными.

5.8.13. Пример 12

Особую разновидность обсуждаемого приема находим в следующем мандельштамовском стихотворении:

1.
Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.
2.
Вся комната напоена
Истомой – сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.
3.
Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна...

Вообще говоря, номинативное односоставное предложение типа *Закат*; *Ночь*; *Улица* и т. п. не может включать в себя деепричастный оборот, ср. аномальное **Печаля нас, закат* (хотя правильно: *Печальный закат*); **Тревожа людей, ночь* (хотя правильно: *Тревожная ночь*). Поэтому у О. Э. Мандельштама в последней строфе, за счет допущенного тут аграмматизма, глагол *ломать* как бы лишается законно причитающейся ему формальной валентности на субъект. Правда, в семантическом плане субъект у него как будто все же есть, но и здесь имеется выразительная особенность. Даже если представить себе, что конструкции обсуждаемого типа мы признали хорошими, имплицитный субъект деепричастия должен в них быть «копией» номинативного главного члена, каковым в рассматриваемом случае является *белизна*; однако в действительности здесь такую роль выполняют *пальцы* и субъект «копируется» из присоединенного к главному члену *определения*: прием, который трудно назвать иначе, как лирической дерзостью.

Таким образом, в интересующей нас конструкции возможность восстановить субъект затруднена сразу двумя разными средствами, что, конечно, приближает ее к конструкциям с незаполненной валентностью.

5.8.14. Итоги

Мы рассмотрели ряд примеров, где некоторый фрагмент текста требует смыслового дополнения, достройки каких-то импликатур, причем эта потребность получает в тексте достаточно ясную манифестацию – в виде отрицания либо через лакуну в заполнении валентности. В подобной ситуации реальное содержание соответствующего фрагмента оказывается или по крайней мере имеет хорошие шансы оказаться наглядным образом богаче, чем его прямой, буквальный смысл. Поэтому мы предположили, что ситуация эта будет более характерна для фокусных, а не эмпирических частей стихотворения, и наш материал эту гипотезу подтверждает. Среди двухсот проанализированных стихотворений нашлись восемь таких, где в фокусе присутствует со всей определенностью требующая «импликатурного восполнения» отрицательная конструкция, и пять таких, где в фокусе обнаруживается валентность, которая не заполнена ни формально, ни восстановить соответствующий актант по контексту однозначно не удается. Пример, где отрицание описанного типа имелось в эмпирической части текста, был только один, а примеров с незаполненной валентностью вне фокуса вообще не встретилось.

Помимо таких сигналов недосказанности, как отрицание и незаполненная валентность, при тщательном анализе материала наверняка обнаружатся и многочисленные иные, чье исследование и систематизация обещают быть очень плодотворными.

5.9. Экстравертное сознание, интровертное сознание и композиция лирического текста*

5.9.1. Гипотеза

Обратимся еще к одному далекому от очевидности случаю, когда маркировка фокуса в лирическом тексте совершается через косвенное «утеснение» стихового ряда.

Известно, что наше сознание может функционировать в экстравертном и в интровертном режимах. Сознание экстравертное направлено на восприятие, переживание и оценку ситуаций, которые имеют место во внешнем для субъекта мире, либо же ситуаций, которые хотя и принадлежат миру внутреннему, но воспринимаются субъектом отчужденно. Интровертным

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Zeldowicz G. Extraverted consciousness, introverted consciousness, and composition of lyrical discourse // Linguistica Copernicana. 2016. N 13. P. 301–318.

же мышление становится тогда, когда мы что-то вспоминаем, воображаем, ведем логические рассуждения, приходим к разного рода обобщениям и выводам. О самом этом разграничении и о том, насколько оно релевантно для естественного языка, см. особенно [Chafe 1994].

Поскольку, как мы помним, основной организующий композицию лирического стихотворения принцип состоит в том, что автор сначала переживает некоторый опыт, а затем это переживание приводит его к обобщению, к открытию важной истины [Сильман 1977], постольку при развертывании подобных текстов должен совершаться переход от экстравертного мышления к интровертному и для содержащего названное открытие фокуса должны быть характерны те же лингвистические особенности, какие вообще свойственны высказываниям, являющимся продуктом интроверсии.

Добавим еще, что если в эмпирической части стихотворения автор выступает как субъект определенного опыта и почти всегда как достаточно определенный живой человек (неважно, совпадающий с реальным поэтом или фиктивный), то обобщение, к которому стихи приходят в фокусе, часто бывает порождением над- и безличностного сознания, так что названную закономерность следовало бы связывать даже не только с собственно содержанием сказанного в соответствующих частях лирического текста, но еще и с принципиально важными изначальными, как бы предшествующими самой локуции когнитивными установками речевого субъекта.

Чтобы полноценно проверить изложенную гипотезу, требуется обширное исследование, которое мы здесь не готовы предпринять. К сожалению, науке известны лишь отдельные немногочисленные приметы «экстра-» и «интровертности», а подлинный их список наверняка должен оказаться весьма внушительным. (Об этих отдельных приметах см. названную книгу У. Чейфа.)

И тем не менее мы располагаем фактами, которые высказанную гипотезу могут отчасти подтвердить.

По У. Чейфу, главный водораздел между экстра- и интровертным сознанием состоит в том, что в первом случае, кроме основной интересующей нас ситуации, нам доступно и все богатство ее ситуативного контекста (где и когда ситуация имеет место, как выглядят ее участники, какими ситуациями она предварялась, какие ситуации за ней последовали и проч.), что интересующая нас ситуация включена в поток событий, а интровертному сознанию присущ «островной» характер, тут ситуация как бы выхватывается из контекста и мыслится изолированно.

У. Чейф отмечает, что некоторую ущербность интровертного мышления язык пытается компенсировать. Например, одним из средств компенсации служит настоящее историческое время, которое вспоминаемую и потому мыслимую в интровертном модусе ситуацию представляет так, будто бы говорящий входил с ней в прямой, «экстравертный» контакт.

Другим средством является прямая речь: ее специфика не в том, что она буквально воспроизводит чье-то высказывание; ее «прямота» во многом условна, ибо «закавыченные» чужие слова в общем случае отнюдь не совпадают с реально сказанными и являются по сути точно таким же продуктом авторской реконструкции, как и косвенная речь; подлинное же отличие прямой речи как раз и состоит в ее ориентации на экстраверсию – в то время как косвенная речь по природе интровертна[58].

Еще одна широко используемая говорящими стратегия, позволяющая компенсировать фрагментарность интровертного мышления, заключается в том, что, представляя ту или иную вспоминаемую либо воображаемую ситуацию, мы стремимся все-таки поместить ее в пространственный и временной контекст, сразу рассказать, *где и когда* она состоялась, таким образом как бы укореняя ее в реальности.

С точки зрения наших интересов, особенно важно, что если не всегда, то по крайней мере прототипически знание о месте и времени соответствующих событий характерно именно для экстравертного мышления.

Как же нам теперь верифицировать высказанную выше гипотезу, что в лирике лингвистические приметы интроверсии более характерны для фокуса?

По крайней мере частичное подтверждение гипотеза эта получит, если окажется, что обстоятельства места и времени встречаются в фокусе стихотворений существенно реже, чем в эмпирических фрагментах. Скорее всего такое предположение соответствует фактам, но от последовательной его проверки мы отказались, ибо материалом было подтверждено другое, более изысканное и интересное допущение, также способное стать серьезным аргументом в пользу нашей правоты.

Допущение это состояло в том, что присутствием/отсутствием обстоятельств места и времени часто маркируется *граница* между эмпирической и фокусной частью текста. Строже говоря, предполагалось следующее: **если в какой-то строфе лирического текста сначала появляются предикация или предикации, содержащие обстоятельство места либо времени, а за ними следует предикация или ряд предикаций, в которых такого обстоятельства нет и которые завершают собой строфу, то вероятность, что предикация или предикации с подобным обстоятельством будут последними предикациями в эмпирической части стихотворения, а предикация или предикации без подобного обстоятельства откроют собой или будут составлять фокус, существенно выше, чем вероятность, что и предикации**

[58] Не случайно, конечно, здесь и то, что прямая речь так часто дается именно в настоящем историческом: между первой и вторым возникает, как отмечал У. Чейф, совершенно закономерный симбиоз.

с обстоятельством, и предикации без обстоятельства будут все находиться в эмпирической части или будут все находиться в фокусе.

Иначе говоря, гипотеза состоит в том, что сам совершающийся тут наглядный переход от предикации или предикаций, которые маркированы как продукт экстравертного мышления, к предикации или предикациям, не имеющим такой маркировки и, следовательно, в большей степени предрасположенным к «интроверсии», чаще всего будет использован в композиционных целях, чтобы обозначить границу между соответствующим опытом и постижением соответствующей истины.

При работе с материалом были приняты следующие важные конвенции.

Во-первых, как мы уже оговорили выше, смена содержащих обстоятельство места или времени предикаций предикациями, лишенными такого обстоятельства, учитывалась не во всем тексте как целом, а в границах отдельной строфы.

Это представляется правомерным не только потому, что в результате в немалой степени упростился предпринимаемый анализ, но и по более существенной причине. Каждая отдельная строфа – по крайней мере прототипически – формирует единство куда более цельное, нежели часть строфы и предшествующая ей строфа либо какой-то ее фрагмент, а следовательно, и всякая перемена в модусе представления мысли внутри строфы должна быть более ощутима. Поэтому изложенная оговорка несомненно повышает эвристическую силу принятой методики.

Во-вторых, переход от содержащих обстоятельство места либо времени предикаций к предикациям без такого обстоятельства важен для нас лишь там, где за ним в пределах той же строфы *не следует* переход противоположной направленности, от не содержащей локативного либо темпорального обстоятельства предикации к предикации, его содержащей. Если верна наша гипотеза, что переход первого типа способен придать нашему мышлению интровертный уклон и потому чаще ассоциироваться в лирике с фокусом, то переход обратный должен по крайней мере отчасти нейтрализовать этот эффект, а значит, учет соответствующих примеров лишь затемнил бы существо дела.

В-третьих, самостоятельной предикацией считалась любая единица, обладающая предикативностью, в том числе простое предложение в составе сложного, а также деепричастный оборот – ввиду его предельно легкой трансформируемости в самостоятельное предложение. (Вероятно, точно так же следовало бы поступить и с причастными оборотами, но причастные обороты с обстоятельством места или времени во фрагментах интересующего нас типа нигде не встретились.)

В-четвертых, как хорошо известно, в сложноподчиненных конструкциях придаточные предложения места и времени по своему отношению к главному отчасти подобны обычным локативным и темпоральным обстоятельствам.

Однако и ввиду ничтожного числа подобных примеров в нашем материале, и ради простоты, и, главное, потому, что интуитивно такие придаточные все-таки не являются адвербиалами, обстоятельственные придаточные предложения места или времени в таком качестве во внимание не принимались. Например, у А. С. Пушкина в строках *Когда подымет океан Вокруг меня валы ревучи, Когда грозою грянут тучи – Храни меня, мой талисман*, где есть два придаточных времени и одно главное предложение, последнее трактовалось нами как «безобстоятельственное». С другой стороны, союзные слова типа *где* и *когда* внутри соответствующих придаточных несомненно выступают как обстоятельства, соответственно, места и времени – и в таком статусе мы никак не могли им отказывать.

В-пятых, мы не проводили границу между обстоятельствами-сирконстантами, то есть обстоятельствами, которые без ущерба для грамматической правильности можно удалить из предложения, и обстоятельствами-актантами, теми, чье присутствие предопределено валентной структурой предиката – как, например, в лермонтовском *Выхожу один я на дорогу*, где глагол *выходить* открывает для обстоятельства семантически обязательную позицию. Причина такого решения вполне прозрачна: и те, и другие типы обстоятельств способны в равной мере придавать содержанию сказанного «экстравертный» оттенок.

Мы проанализировали 50 лирических текстов и разделили их на четыре типа:

Тип 1. В тексте есть фрагмент, который целиком принадлежит одной и той же строфе и в котором одна или несколько начальных предикаций содержат обстоятельство места либо времени, а одна или несколько последующих – нет и первые предикации относятся к эмпирической части стихотворения, а вторые начинают собой или составляют фокус, причем других подобных фрагментов больше в тексте не обнаруживается.

Очевидно, что примеры данного рода служат прямым подтверждением нашей основной гипотезы.

К этому типу причислялись, среди прочего, те единичные стихотворения, где интересующая нас конфигурация встречается не только в фокусе, но еще и в самом начале текста. Как мы уже не раз говорили, начало практически заведомо не является фокусом, поэтому если здесь появляются некие характерные фокусные приметы, это, как правило, служит иным, посторонним целям и не создает угрозу композиционной двусмысленности.

Тип 2. В тексте есть фрагмент или фрагменты, которые всецело находятся в пределах одной и той же строфы и в которых одна или несколько начальных предикаций содержат обстоятельство места либо времени, а одна или несколько последующих – нет, причем фрагменты эти принадлежат либо только эмпирической части стихотворения, либо только фокусу,

то есть находятся *не на границе* между эмпирической частью и фокусом, не служа, таким образом, маркировке последнего.

Тексты этого типа, разумеется, представляют собою контрпримеры против обосновываемого здесь положения.

По понятным уже причинам к данному типу не были отнесены стихотворения, где подобный сдвиг происходит в самом начале текста (так дело обстоит, например, в тютчевском стихотворении, открывающемся строками *Стоим мы слепо пред Судьбою, Не нам сорвать с нее покров...*): если фокусный статус начальных фрагментов предельно маловероятен и сдвиг этот почти заведомо не способен тут быть его сигналом, то такие примеры для нас не имеют тестовой ценности, и причислялись они к четвертому, «безразличному» типу; см. ниже.

Тип 3. В тексте есть более чем один фрагмент, который целиком принадлежит одной и той же строфе и в котором одна или несколько начальных предикаций содержат обстоятельство места либо времени, а одна или несколько последующих нет, причем один такой фрагмент находится на границе между эмпирической частью стихотворения и фокусом, а другой такой фрагмент или другие такие фрагменты находятся в ином месте.

Эти примеры имеют двойственный статус, ибо тут интересующая нас дискурсивная конфигурация хоть и присутствует в фокусе, но не является его исключительной приметой, так что они одной своей частью подтверждают нашу главную гипотезу, а другой или другими – вступают с ней в противоречие.

Тип 4. В тексте нет фрагментов интересующего нас рода, то есть фрагментов, которые целиком принадлежат одной и той же строфе и в которых одна или несколько начальных предикаций содержат обстоятельство места либо времени, а одна или несколько последующих – нет. Разумеется, соответствующие примеры для нас просто безразличны, ибо они нашу гипотезу и не подтверждают, и не опровергают[59].

Приведем примеры каждого типа.

---

[59] Тут, конечно, возможны разнообразные варианты: и полное отсутствие обстоятельств места и времени; и случай, когда они есть, но соответствующая строфа содержит лишь одну-единственную предикацию, так что релевантная для нас смена мыслительного модуса вообще в этой строфе невозможна; и случай, когда в строфе совершается переход от предикаций с обстоятельствами места и/или времени к предикациям без них, а затем обратный переход к предикациям, где такие обстоятельства вновь появляются; и случай, когда одна предикация «разрывает» собой другую, инкорпорируется в нее, так что об отношениях предшествования-следования вообще нельзя говорить; и случай, когда каждая из нескольких присутствующих в строфе предикаций содержит обстоятельство места либо времени; и случай, когда переход от предикации с названными обстоятельствами к предикации без таковых совершается, но эти предикации принадлежат разным строфам; и случай, когда предикации без обстоятельства появляются

5.9.2. Тип 1, пример 1

Посмотрим на «Парус» М. Ю. Лермонтова:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

В первой строфе каждая из трех предикаций содержит обстоятельства места (*в тумане моря голубом*, *в стране далекой*, *в краю родном*), так что интересующего нас контраста тут нет. Нет его и во второй строфе, ибо соответствующие обстоятельства тут просто отсутствуют. Зато в последней строфе первая и вторая предикации содержат обстоятельства места (*под ним*, *над ним*), а третья и четвертая такого обстоятельства не содержат: сходный с ним по видимости оборот *в бурях* на самом деле, конечно, относит нас вовсе не к месту. При этом, очевидным образом, как раз последние две предикации, занимающие две заключительных строки, и являются в этом стихотворении фокусом.

5.9.3. Тип 1, пример 2

Вторым примером будет стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

первыми, а предикации с обстоятельством вторыми. (В связи с последним вариантом заметим, что, по логике наших рассуждений, он должен быть более характерным для эмпирических фрагментов. Предварительный подсчет показывает, что это скорее так, но окончательных выводов делать не будем.)

2.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей –
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей,
3.
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, –
4.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Первая строфа содержит лишь одну-единственную предикацию, так что переход интересующего нас характера тут невозможен.

Во второй строфе сначала появляется предикация *Мне на плечи кидается век-волкодав* с обстоятельством места, затем предикация без такого обстоятельства, *Но не волк я по крови своей*, однако она не замыкает собой строфу, так как за ней еще следует новая предикация с локативным оборотом, *Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степей.* Таким образом, и здесь сдвига, который мы обсуждаем, при котором «безобстоятельственная» предикация и предваряется предикацией, содержащей обстоятельство места либо времени, и находится именно в финале строфы, – такого сдвига здесь нет.

Третья строфа содержит две предикации (одна занимает первую–вторую строки, вторая третью–четвертую), и в первой есть обстоятельство места *в колесе*, а во второй обстоятельство времени *всю ночь*, так что и здесь обсуждаемый сдвиг отсутствует.

Возникает он лишь в заключительной, четвертой строфе, где в первых двух строках появляются обстоятельства *в ночь* и *до звезды*, а в третьей и четвертой никакого подобного обстоятельства нет – что прямо коррелирует здесь с безусловно фокусным, дискурсивно главенствующим статусом именно этих двух последних строк.

5.9.4. Тип 1, пример 3

Обратимся к стихотворению Б. Л. Пастернака:

1.
Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один

Зимний день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.
2.
Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой.
Только крыши, снег и, кроме
Крыш и снега, – никого.
3.
И опять зачертит иней,
И опять завертит мной
Прошлогоднее унынье
И дела зимы иной.
4.
И опять кольнут доныне
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.
5.
Но нежданно по портьере
Пробежит сомненья дрожь.
Тишину шагами меря,
Ты, как будущность, войдешь.
6.
Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то, впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Первая строфа состоит из двух предикаций, и в каждой из них есть обстоятельство места (*в доме*, *в сквозном проеме*). Вторая строфа содержит три предикации, и у них у всех есть одно и то же не выраженное явно, но безусловно подразумеваемое автором обстоятельство вроде ‘на улице’ либо ‘в поле моего зрения’. В строфах 3–4 обстоятельств интересующего нас типа нет. В пятой строфе предикация с обстоятельством места *...по портьере пробежит сомненья дрожь* сменяется предикацией без обстоятельств места и времени, *ты будешь мерить шагами тишину*, но за ней немедленно следует еще одна, по существу подобное обстоятельство снова содержащая – ибо предложением *Ты, как будущность, войдешь* безоговорочно имплицируется (хотя и не выраженное тут формально) обстоятельство места.

И только в шестой строфе первая предикация содержит локативное обстоятельство *у двери*, а вторая и последняя в тексте предикация, *...Из которых (= из этих материй) хлопья шьют*, ни обстоятельства места, ни обстоятельства времени не содержит, – и вместе с тем именно в ней, с интуитивной точки зрения, как раз и открывается главная для пастернаковского текста истина.

5.9.5. Тип 1, пример 4

Вот подобным же образом устроенное стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Листья падали, падали, падали,
И никто им не мог помешать.
От гниющих цветов, как от падали,
Тяжело становилось дышать.
2.
И неслось светозарное пение
Над плескавшей в тумане рекой,
Обещая в блаженном успении
Отвратительный вечный покой.

В строфе 1 нет обстоятельств места и времени, в первой половине второй строфы обстоятельство места появляется, а во второй половине его снова нет (*в успении* – это, конечно же, *не место*): нет именно в строках, воспринимаемых как фокус.

5.9.6. Тип 1, пример 5

Посмотрим на другое стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Кошка крадется по светлой дорожке,
Много ли горя в кошачьей судьбе?
Думать об этой обмызганной кошке
Или о розах. Забыть о себе.
2.
Вечер июльский томительно душен.
Небо в окне, как персидская шаль.
Даже к тебе я почти равнодушен.
Даже тебя мне почти уж не жаль.

Открывающая текст предикация содержит обстоятельство места *по светлой дорожке*, вторая обстоятельств места и времени лишена – ибо оборот *в кошачьей судьбе*, конечно же, не локативный. Таким образом, тут интересующая нас дискурсивная фигура как будто бы есть, но находится она в самом начале стихотворения, там, где появление фокуса почти невообразимо, а потому, как мы это оговорили выше, учитываться не должна.

В строках 3–5 обстоятельств нет, в строке 6 есть обстоятельство места *в окне*, а затем строки 7–8 вновь оказываются лишенными обстоятельств. Иными словами, в шестой–седьмой строках совершается переход

интересующего нас типа, причем как раз седьмая интуитивно и является тут началом фокуса.

5.9.7. Тип 2, пример 1

Посмотрим теперь на примеры, в которых интересующий нас переход тоже совершается, но уже не на границе между эмпирическими фрагментами и фокусом, то есть маркировке фокуса *не служит*. Первой иллюстрацией будет «Песня под пулями» А. А. Тарковского:

1.
Мы крепко связаны разладом,
Столетья нас не развели.
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли.
2.
Держась бок о бок, как слепые,
Руководимые судьбой,
В бессмертном словаре России
Мы оба смертники с тобой.
3.
У русской песни есть обычай
По капле брать у крови в долг
И стать твоей ночной добычей.
На то и волхв, на то и волк.
4.
Снег, как на бойне, пахнет сладко,
И ни звезды над степью нет.
Да и тебе, старик, свинчаткой
Еще перешибут хребет.

Читатель с легкостью сам убедится, что переход от предикации с обстоятельством места (*над степью*) к предикации, где нет ни такого обстоятельства, ни обстоятельства времени, совершается тут внутри четвертой строфы, то есть *внутри фокуса*.

5.9.8. Тип 2, пример 2

Второй иллюстрацией будет стихотворение М. Ю. Лермонтова:

1.
Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

2.
В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?
3.
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть:
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
4.
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
5.
Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

В первой строфе и первая, и вторая предикации, *Выхожу один я на дорогу* и *Сквозь туман кремнистый путь блестит*, содержат обстоятельство места (*на дорогу* и *сквозь туман*), а последующие три предикации, *Ночь тиха*; *Пустыня внемлет Богу*; *[З]везда с звездою говорит*, не содержат обстоятельств места либо времени, однако перед нами, конечно же, ни в коем случае не фокус этого стихотворения.

Аналогичным образом дело обстоит и во второй строфе, которая начинается предикацией с обстоятельством места, *В небесах торжественно и чудно*, а заканчивается предикациями без обстоятельств места или времени, *Что же мне так больно и так трудно?*; *Жду ль чего?*; *[Ж]алею ли о чем?* Что касается находящейся перед ними конструкции *Спит земля в сияньи голубом*, то оборот *в сияньи голубом* можно в принципе воспринять и как обстоятельство места, и отказать ему в этом статусе, однако для нашего анализа выбор безразличен, поскольку все равно остается верным, что в строфе 2 есть переход от конструкций с обстоятельством места к конструкциям без такого обстоятельства и без обстоятельства времени (вопрос только, в каком именно месте он совершается: на границе ли между первой и второй предикациями или на границе между второй и третьей, но это для нас ничего не меняет), причем «безобстоятельственные» конструкции завершают собой строфу и не являются ни фокусом, ни его частью.

Далее, в строфе 3 обстоятельств вообще нет.

В строфе 4 предикация с обстоятельством времени *навеки* и предикация с локативным оборотом *в груди* предваряют собой предикацию без

обстоятельства времени и без обстоятельства места, *Чтоб... вздымалась тихо грудь*, и синтаксически подчиненную ей тоже лишенную таких обстоятельств предикацию *[Д]ыша* (= ‘грудь дышит’), притом две эти предикации замыкают собой строфу, так что тут обсуждаемый нами сдвиг вновь присутствует, но присутствует опять-таки не в фокусе.

Наконец, в последней и несомненно фокусной строфе такой конфигурации как раз и не обнаруживается – хотя бы уже потому, что завершающая ее предикация содержит обстоятельство места *надо мной*.

5.9.9. Тип 2, пример 3

Этот же тип можно проиллюстрировать и стихотворением Ф. И Тютчева:

1.
Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.
2.
Гремят раскаты молодые!
Вот дождик брызнул, пыль летит...
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит...
3.
С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной и шум нагорный –
Все вторит весело громам...
4.
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила!

Легко видеть, что в третьей строфе имеет место переход от предикации с обстоятельством места, *В лесу не молкнет птичий гам*, к предикации, где ни обстоятельств места, ни обстоятельств времени нет (третья–четвертая строки), строфа же эта по содержанию определенно эмпирическая, а не фокусная.

5.9.10. Тип 2, пример 4

Четвертым примером будут стихи О. Э. Мандельштама:

1.
Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...
2.
Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью – нет, с муравьиной кислинкой;
От них на губах остается янтарная сухость.
3.
В такие минуты и воздух мне кажется карим,
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой;
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже...
4.
Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.
5.
И только и свету, что в звездной колючей неправде!
А жизнь проплывет театрального капора пеной,
И некому молвить: «Из табора улицы темной...».

В третьей строфе сначала появляется конструкция с обстоятельством *в такие минуты*, а на смену ей приходят две предикации, лишенные какого бы то ни было обстоятельства, но, вновь-таки, третья строфа тут не становится фокусом. (Что же касается фокусной пятой строфы, то оборот *в звездной колючей неправде* – вовсе не обстоятельство места, так что тут приметы интересующего нас типа нет.)

5.9.11. Тип 3, пример 1

Обращаясь к той разновидности примеров, где обсуждаемый переход от содержащих обстоятельство места либо времени предикаций к предикациям без такого обстоятельства совершается и в фокусе стихотворения, и вне этого фокуса, начнем с пушкинского «Храни меня, мой талисман...»:

1.
Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.

2.
Когда подымет океан
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозою грянут тучи –
Храни меня, мой талисман.
3.
В уединеньи чуждых стран,
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман.
4.
Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман.
5.
Пускай же в век сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.

Во второй строфе союзное слово *когда* в начальных двух предикациях, *Когда подымет океан Вокруг меня валы ревучи* и *Когда грозою грянут тучи*, выступает как обстоятельство времени, а в последней предикации, *Храни меня, мой талисман*, ни обстоятельства времени, ни обстоятельства места нет. (Напомним, что, согласно одной из принятых выше конвенций, обстоятельственное придаточное предложение места или времени в расчет у нас не принимается.)

Аналогичным образом, в пятой строфе сначала появляется конструкция с обстоятельством времени *в век* (строки 1–2), а затем – три конструкции без обстоятельств (третья–четвертая строки).

При этом, однако, вторая строфа явно относится к эмпирической части стихотворения, а пятая представляет собой его фокус – так что той композиционной роли, о которой идет речь, подобный переход в «безобстоятельственный» модус тут ни в коем случае не выполняет.

5.9.12. Тип 3, пример 2

Сходная картина обнаруживается и в мандельштамовском стихотворении:

1.
С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья –
И ни крупицей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобью.

2.
С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.
3.
Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к нереидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних, от тех европеянок нежных
Сколько я принял смущенья, надсады и горя!
4.
Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и морозов наглее,
Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый.
5.
Не потому ль, что я видел на детской картинке
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя под сурдинку:
Лэди Годива, прощай! Я не помню, Годива...

Если в третьей строфе ее первая половина содержит пропозицию с обстоятельством места *от рева событий мятежных* и обстоятельством места *к нереидам на Черное море*, то занимающая вторую половину пропозиция обстоятельств лишена. С другой стороны, такой же переход совершается и в пятой строфе, где на смену пропозиции с локативным оборотом *на детской картинке* приходят три пропозиции, ни локативных, ни темпоральных оборотов не содержащие.

При этом третья строфа относится к эмпирической части стихотворения, а пятая – фокусная.

5.9.13. Тип 4, пример 1

Наконец, среди обследованного материала нам встретились и тексты, где переход обсуждаемого типа вообще нигде не обнаруживается.

Таково, например, стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Здесь в лесах даже розы цветут,
Даже пальмы растут – вот умора!
Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.
2.
Может быть, просто климат не тот –
Мало сосен, березок, болотца...

Ну, а может быть, он не растет,
Потому что ему не растется
3.
С той поры, с той далекой поры –
...Чахлый ельник, Балтийское море,
Тишина, пустота, комары,
Чья-то кровь на кривом мухоморе...

Предоставляем читателю самому убедиться, что ситуация, когда в пределах одной строфы на смену пропозиции с обстоятельством места либо времени приходят пропозиция или ряд пропозиций без такого обстоятельства и она либо они замыкают собой строфу, – такая ситуация нигде здесь не возникает.

5.9.14. Тип 4, пример 2

Точно так же, читатель может сам увидеть, что нет ничего подобного в стихотворении А. А. Тарковского «Греческая кофейня»:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

5.9.15. Результаты

Напомним: нас интересовало такое устройство лирических текстов, когда в пределах одной строфы сначала появляется предикация или ряд предикаций, содержащих обстоятельство места либо времени, а затем строфу замыкает предикация или ряд предикаций, где такого обстоятельства нет.

Обстоятельство места или времени, согласно [Chafe 1994], в большей мере предрасполагает нас к экстравертному мышлению, представлению событий в их потоке, а при отсутствии такого обстоятельства и при прочих равных условиях повышается вероятность интровертного мышления, мышления о данной ситуации как вырванной из ситуационного контекста – что, разумеется, лучше соответствует природе фокуса, а не эмпирических частей лирического стихотворения.

Поэтому мы предположили, что описанного типа переход от содержащих обстоятельство места либо времени фрагментов к фрагментам, такого обстоятельства лишенным, будет служить маркированию последних как дискурсивно первоплановых.

Обследованные примеры были разделены на четыре типа, которые кратко можно охарактеризовать следующим образом (подробнее см. выше, п. 5.9.1):

Тип 1: такой переход в стихотворении есть, причем он лишь один и служит маркировке фокуса.

Тип 2: такой переход в стихотворении есть, он лишь один, но не служит маркировке фокуса.

Тип 3: такой переход в стихотворении есть, но он не единичен и в одном случае связан с фокусом, а в другом нет.

Тип 4: такого перехода нет.

Полученные нами статистические данные убедительно свидетельствуют о правоте выдвинутого предположения.

Среди проанализированных пятидесяти лирических стихотворений (принадлежащих А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, О. Э. Мандельштаму, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернаку, А. А. Тарковскому, Ф. Пессоа) примеров первого типа найдено 15, второго – 6, третьего – 10, четвертого – 19.

Четвертый тип, с нашей точки зрения, не представляет интереса. Скорее всего следует признать безразличным и третий тип, где интересующее нас явление обнаруживает себя и в фокусе, и вне фокуса. Тогда окажется, что в пределах первого и второго типов оно связано с фокусом *в два с половиной раза чаще*, чем с эмпирическими фрагментами, – результат тем более впечатляющий, что – напомним – по своим размерам среднестатистический фокус стихотворения многократно меньше средней эмпирической части, так что если бы выявленное нами распределение было чисто случайным,

то обсуждаемый переход должен был бы совершаться на границе между эмпирическими фрагментами и фокусом в несколько раз реже, чем внутри эмпирических фрагментов, а следовательно, истинная «концентрация» таких маркирующих фокус переходов даже намного выше, чем представляют наши подсчеты. Скажем, если принять, что в среднем лирический текст состоит из трех–четырех четырехстрочных строф и что лишь в одной из них открывается главная истина, то есть длина потенциально фокусного фрагмента по крайней мере в два–три раза меньше, чем длина эмпирических, то концентрация эта выше ни много ни мало в пять – семь с половиной раз (2,5*2=5 или 2,5*3=7,5).

Вместе с тем, если все-таки учесть примеры третьего типа, где один интересующего нас характера переход связан с фокусом, а другой или другие нет, то получится, что в целом связь его с фокусом есть в 25 случаях (15 случаев первого типа + 10 третьего), а нет ее в шестнадцати (6 случаев второго типа + 10 третьего). Таким образом, даже и при столь невыгодном для нашей гипотезы подсчете все равно фокус ассоциирован с подобным переходом более чем в полтора раза чаще – и вновь, чтобы оценить внушительность этой цифры, надо вспомнить, сколь невелико было бы число соответствующих примеров при чисто случайном распределении. (Исходя из того же предположения, что содержащая фокус строфа в два–три раза короче остального текста, обнаружим и здесь приблизительно трех-, пятикратную разницу! 25:16=1,56; 1,56*2=3,12, 1,56*3=4,68.)

Итак, хотя и на ограниченном, но очень выразительном материале подтвердилась наша гипотеза, что фокус стихотворения куда более, нежели эмпирические фрагменты, тяготеет к интровертному мышлению. С другой стороны, подобное мышление, как мы говорили выше, отличается прежде всего тенденцией к изолированности, к тому, чтобы ситуацию представлять *вне контекста*.

Судя по всему, до крайнего предела, до полной «бесконтекстности» эта тенденция едва ли доходит, но, так или иначе, прототипическое высказывание, принадлежащее эмпирической части стихотворения, нуждается в большем контексте и притом более настоятельно, нежели прототипическое высказывание, находящееся в фокусе.

При этом, разумеется, в общем случае тот полный смысл, который призваны передавать эмпирические фрагменты, как бы отчасти рассеян, отчасти «делегирован вовне», а смысл гораздо меньше нуждающихся в контексте фокусных фрагментов оказывается «концентрированнее», и потому установленная закономерность делает «образцовый» фокус в определенном плане и *более информативным*.

Заметим напоследок, что признаки «экстраверсии» и «интроверсии» в лирическом тексте и их распределение между его композиционными составляющими, конечно же, нуждаются в более развернутом исследовании.

Среди прочего, если, как мы видели в Главе 3, в фокусе часто обрываются те референциальные связи, которых вообще-то имелись причины ожидать, то здесь нарушается континуальность речи – и это обстоятельство также часто придает фокусу интровертную окраску, заставляет воспринимать его содержание как в значительной степени изолированное от контекста.

Другое направление возможных исследований связано с показателями эвидентивности, то есть специальными словами и конструкциями, сигнализирующими, каким способом получена соответствующая информация. Есть показатели эвидентивности, которые уместны в ситуации прямого наблюдения (например, вводное слово *кажется*), и есть показатели, которые предполагают, что к соответствующей мысли говорящий по крайней мере отчасти пришел путем логического вывода (например, вводное слово *видно*).

Допустим, хозяин дома заметил подходящего к порогу человека, но из-за темноты его не узнал. В этой ситуации допустимо сказать *Кажется, Иван идет*, но плохо ??*Видно, Иван идет*; с другой стороны, такое предложение уместно, если хозяин только услышал стук в дверь и сделал свой вывод на основе определенной умственной калькуляции; см. подробно [Яковлева 1994]. Аналогичным образом ведет себя и устаревшее вводное слово *знать* (в первой ситуации *Знать, Иван идет* звучит плохо, во второй вполне удачно).

Весьма вероятно, что показатели такого типа более часты в фокусе лирических текстов и что нельзя считать случайностью появление *знать* в финале известного фетовского стихотворения:

1.
Чем тоске, и не знаю, помочь;
Грудь прохлады свежительной ищет,
Окна настежь, уснуть мне невмочь,
А в саду над ручьем во всю ночь
Соловей разливается-свищет.
2.
Стройный тополь стоит под окном,
Листья в воздухе все онемели,
Точно думы все те же и в нем;
Точно судит меня он с певцом, –
Не проронит ни вздоха, ни трели.
3.
На заре только клонит ко сну,
Но лишь яркий багрянец замечу –
Разгорюсь – и опять не усну.
Знать, в последний встречаю весну
И тебя на земле уж не встречу.

Наконец, добавим, что свою роль в установлении границ между эмпирическими и фокусными фрагментами может играть перебивка образных планов, вообще-то характерная в наибольшей степени для кино (вспомним, сколь важна она была в поэтике С. Эйзенштейна), но не столь уж редкая и в лирике: ср. хотя бы баллады Дилана Томаса, например «Балладу о длинноногой наживке». Очевидно, свой глубинный смысл соположение двух или даже многих образов открывает читателю далеко не сразу, а в первом его впечатлении присутствуют именно образы как таковые, взятые по отдельности и лишь ожидающие дальнейшей «синтезирующей» интерпретации. Поэтому воспринимающее – да и создающее – их сознание должно быть в первую очередь ориентировано экстравертно, и поэтому логично допустить, что в стихотворении подобная перебивка будет характерным признаком эмпирических фрагментов: гипотеза, проверка которой, конечно, потребует немалого труда.

5.10. Аргументативные отношения и композиция лирического текста*

5.10.1. О феномене аргументативности

Известно, что всякое отдельное высказывание, хотя оно, конечно, обладает немалой самостоятельностью, все-таки по сути ориентировано на текст в целом и строится с учетом его потребностей. В частности, как показал в ряде работ О. Дюкро (см., например, [Ducrot 1980; 1984]) и как мы уже имели случай говорить выше (п. 4.4), у всякого или почти всякого утвердительного высказывания есть своя аргументативная направленность, способность подразумевать определенные следствия, а иные следствия исключать[60]. Так, например, фраза *Погода хорошая* может быть сказана с целью навести адресата на мысль, что неплохо бы пойти гулять, или пойти искупаться, или открыть окно и т. п.; разумеется, соответствующая мысль может прямо эксплицироваться после приведенного предложения, как, допустим, в тексте *Погода хорошая. Неплохо бы искупаться*.

Аргументативная ориентация высказывания представляет собой *лингвистический* феномен, и язык располагает специальными средствами,

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Зельдович Г. М. Аргументативные отношения, информативность и композиция лирического текста // Филологические науки. 2019. N 2. С. 3–11.

[60] Заметим, кстати, что этот же постулат, только сформулированный в иных терминах (речь ведется о способности высказывания порождать множество так называемых слабых импликатур) занимает важнейшее место и в прагматической теории релевантности; см. прежде всего [Sperber, Wilson 1995].

помогающими в случае надобности увидеть одну и ту же ситуацию в разной аргументативной перспективе. Так, если фраза *Иван добрый* нормально подсказывает следствия вроде ‘он поступает так, как нужно поступать’, ‘это его качество заслуживает положительной оценки’, ‘его можно считать примером для других’ и т. п., то, добавив слово *слишком*, мы инвертируем ее аргументативную силу: предложение *Иван слишком добрый* значит уже, наоборот, что поступает он скорее не так, как надо, и что в пример его брать едва ли стоит.

Аналогичным образом, конструкция *Почти P* значит, что *P* на самом деле не имеет места (например, *Иван почти опоздал* значит, что все же *не опоздал*; *Сейчас почти три часа* – что сейчас все-таки *не три* часа), однако по своей аргументативной силе конструкция *Не P* и конструкция *Почти P* совершенно различны: *Почти P* значит, в первом приближении, что следствия, к которым ведет данная ситуация, совпадают или близки следствиям, к которым вела бы просто ситуация *P*. Скажем, фразой *Иван почти опоздал* может подсказываться вывод наподобие *Ивана надо наказать (сделать ему предупреждение)*, *Иван слабо дисциплинирован* и т. п.; фразой *Сейчас почти три часа* – вывод, что необходимо начать делать то, что запланировано на три часа, или по крайней мере полностью к этим действиям подготовиться[61].

Имеются даже особые близкие к минимальным пары слов, различающихся практически только той аргументативной ориентацией, какую они придают соответствующему высказыванию. Это, среди прочего, русские пары *мало – немного*, *редко – изредка*; английские *little* ‘мало’ – *a little* ‘немного’, *few* ‘мало’ – *a few* ‘немного’ (*little* и *a little* относятся к неисчисляемым сущностям, *few* и *a few* – к исчисляемым), французская *peu* ‘мало’ – *un peu* ‘немного’, испанская *poco* ‘мало’ – *un poco* ‘немного’ и т. д. Первое слово в каждой паре имеет отрицательный оттенок, а второе, хотя оно тоже указывает на незначительное количество или на незначительную частоту, – все-таки положительный. Например, если на вопрос, удастся ли нам напиться чаю, ответить *В чайнике мало воды*, то таким сообщением мы скорее покажем, что не удастся, а фраза *В чайнике есть немного воды* при наиболее естественном интонировании, без сильного акцента на слове *немного*, будет понята как утвердительный ответ. Точно так же, когда кто-то поинтересуется, может ли он в данном месте застать Ивана, ответ *Иван редко здесь бывает* значит, что скорее нет, а ответ *Иван изредка здесь бывает* (опять-таки, при наиболее естественной интонации, без эмфатического ударения на *изредка*) – что скорее да. Подробный анализ таких пар см. в [Зельдович 1998; 1999].

[61] Слово *почти*, точнее, его французский эквивалент *presque* и английский *almost*, анализировались с этой точки зрения не только у О. Дюкро, но и в десятках иных признающих сам описанный феномен, но далеко не единодушных в его объяснении исследований, например, в [Sadock 1981; Hitzeman 1992; Jayez, Tovena 2008; Horn 2002].

Наконец, чтобы инвертировать первоначальную аргументативную силу высказывания, чрезвычайно широко используются противительные союзы, прежде всего *но* и его ближайшие эквиваленты в других языках. Так, если изначально аргументативная ориентация фразы *В чайнике мало воды* «негативна» (по своим следствиям ситуация практически приравнивается к ситуации ‘воды нет’; в частности, фраза эта может значить ‘мы не напьемся чаю’), то, продолжив сказанное союзом *но*, мы сигнализируем, что смотрим на вещи оптимистически; ср. *В чайнике мало воды, но вода есть в бутылке*; *В чайнике мало воды, но можно заказать чай в буфете* и проч. Аналогично, в ситуации, когда фраза *Погода хорошая* намекала бы на вывод ‘мы пойдем купаться’, сообщение вида *Погода хорошая, но...* (*Погода хорошая, но я занят*; *Погода хорошая, но я простужен* и проч.) этот вывод немедленно бы «отменяло».

Для нас принципиально важно, что аргументативные отношения всегда строятся на некотором исходном постулате, некотором «законе», вроде ‘когда хорошая погода, можно пойти искупаться’, ‘если в чайнике мало воды, то трудно напиться чаю’, ‘если кто-то где-то редко бывает, то трудно его там застать’ и т. п. В нормальном случае «закон» этот известен всем или большей части говорящих в данном сообществе (по О. Дюкро, общность этого знания играет огромную роль в объединении людей).

Иногда об этом «законе» адресат речи может просто догадаться, в порядке своеобразной аккомодации; например, у нас нет стереотипа ‘при хорошей погоде начальник не является на работу’, однако мы легко его как бы «домысливаем», если услышим текст *Погода хорошая. Начальник наверняка не придет на работу*. При этом очевидно, что, раз такое высказывание обогащает не только наше знание о данной конкретной ситуации, но и область известных нам общих аргументативных «законов», то оно в определенном смысле намного информативнее, нежели те, которые лишь опираются на «законы», заведомо нам знакомые.

Впрочем, прирост информативности может быть и еще более серьезным, если наши изначальные представления об аргументативных «законах» подвергнутся сразу двойному пересмотру – и расширению, и редукции. Так бывает, когда вместо некоторого общеизвестного «закона» вводится в действие новый «закон», с ним *несовместимый*. Скажем, у нас есть достаточно устойчивый и использующийся если не всюду, то во многих коммуникативных ситуациях стереотип ‘то, что принадлежит мне, не принадлежит тебе’; ср. фразу *Это моя книга*, способную часто приобретать ситуативное значение ‘это не твоя книга’. Поэтому так странно, почти аномально прозвучало бы в обычной речи сообщение вроде *Это не моя книга, потому что не твоя*: его удобоваримая интерпретация непременно потребовала бы заменить названный постулат на другой, идущий с ним вразрез, ‘мне принадлежит только то, что принадлежит тебе’.

Хотя в повседневной коммуникации подобный коренной пересмотр аргументативных «законов» почти невозможен, он вполне вообразим в текстах лирических.

Поскольку и расширение «аргументативного пространства», и его только что описанная прямая деформация в конечном счете существенно, даже не количественно, но в определенном плане и качественно, обогащают смысл соответствующего высказывания, можно предположить, что в лирике они будут более характерны для фокусных фрагментов.

Действительно, среди обследованных нами ста стихотворений, в основном русских, подобного рода расширения и деформации встретились восемь раз, и семь раз они пришлись именно на фокус (о единственном и при этом скорее даже подтверждающем правило исключении см. ниже, п. 5.10.7). Шесть соответствующих примеров мы ниже приводим. В первых четырех мы имеем дело с деформацией, пересмотром общепринятых «аргументативных стереотипов», в пятом – с расширением их множества. Еще один, шестой пример будет особого характера, ибо тут в итоговой части стихотворения изначально ожидаемое пространство «аргументативных возможностей» просто подвергается внезапному и радикальному сужению, а тем самым резко изменяются наши исходные, глубинные представления о мыслимых способах организации данного текста – что, разумеется, тоже следует рассматривать как качественное увеличение информативности.

5.10.2. Пример 1

Вспомним стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Мы уже не раз говорили, что и последняя строка, и завершающая первую строфу строка 4 обладают здесь яркими приметами «фокусности» (см пп. 1.13; 4.8; 5.5.6 и др.).

Теперь мы можем пополнить список этих примет. Ввиду сказанного чуть выше, совершенно ясно, что обе интересующие нас строки ломают важный аргументативный «закон» ‘то, что принадлежит мне, не принадлежит

тебе', заменяя его на 'мне принадлежит только то, что принадлежит тебе', и что такая «рокировка» в обсуждаемом плане существенно увеличивает их информативность.

5.10.3. Пример 2

Едва ли не всеми говорящими принимается аргументативное «правило» такого рода: если мы видим некоторый объект (предмет, место, некоторого человека и т. д.), то мы его не только опознаем, но еще и замечаем в нем по крайней мере основные, наиболее доступные подробности: скажем, видя человека, замечаем, как он одет, как себя ведет, на кого похож и проч.; видя место – что в нем располагается, что происходит и т. д. Поэтому, например, фраза *Я видел вашего начальника* в определенном контексте легко приобретает значение вроде 'я понимаю, какой это человек', 'я понимаю, что его следует опасаться', 'я знаю, насколько он антипатичен', 'я знаю, насколько вам тяжело с ним работать', а фраза *Я видел это место* – значение типа 'я знаю, насколько там опасно', 'я знаю, насколько там грязно' или же, наоборот, 'я знаю, насколько там хорошо' и т. д. Если же кто-то произнесет *Я видел вашего начальника* или *Я видел это место*, подразумевая, что, увидев данного человека или место, не приобрел о них никакого более определенного, конкретного знания, нежели имел априори, то соответствующее высказывание будет откровенно странным.

Между тем подобную аномалию мы встречаем в знакомом нам стихотворении Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Можно думать, что в общем случае представление о бездне подчиняется описанному выше аргументативному «закону» и что обычно, глядя в бездну, человек замечает, насколько она глубока, замечает обрывающиеся скалы, возможно, клубящийся в пропасти туман, в случае морской бездны – замечает, что она «наполнена» водой, замечает цвет последней, и проч., и проч. Однако у Ф. Пессоа все обстоит наоборот: видя бездну, автор даже не просто не видит ее особенностей, но и лишен самой возможности их видеть,

что равносильно пусть и локальному, но по-своему вопиющему инвертированию соответствующих правил, причем, подчеркнем, происходящему именно в фокусе данного стихотворения.

5.10.4. Пример 3

В чем-то сходным образом устроено и стихотворение А. А. Тарковского:

На черной трубе погорелого дома
Орел отдыхает в безлюдной степи.
Так вот что мне с детства так горько знакомо:
Видение цезарианского Рима –
Горбатый орел, и ни дома, ни дыма...
А ты, мое сердце, и это стерпи.

Посмотрим на последнюю строку. Частица *и* здесь показывает, что, во-первых, автор и прежде переживал серьезные страдания, во-вторых, что – раз он их, пусть и глухо, упоминает – память о них для него жива.

Давно замечено, что, общаясь, мы по умолчанию руководствуемся представлением о некой стабильности, предсказуемости мира. В частности, если человек когда-либо совершал в жизни тот или иной важный выбор, подобного же выбора следует ожидать и в дальнейшем – разве что необоснованность таких ожиданий будет специально просигнализирована. Поэтому, например, в нейтральном контексте фраза *Иван совершал мужественные поступки* с большой вероятностью подразумевает, что такие же поступки Иван может совершать и впредь, фраза *Иван поступал со мной подло* – что впредь от него следует ожидать подлостей, и т. д.

С другой стороны, коль скоро в интересующей нас строке автор по своей воле намеревается стерпеть нынешнюю горечь, можно думать, что так же, по собственному выбору он стерпел и прежние невзгоды. Тогда получается, что подобное отношение автора к невзгодам вообще закономерно и предсказуемо и что само уже описание открывающейся ему прискорбной картины имеет в своем «аргументативном потенциале» следствие ‘я это стерплю’ (‘мое сердце это стерпит’).

А вместе с тем, если мысленно отсечь от стихотворения заключительную строку, то все сказанное в строках 1–5 имело бы совершенно иную аргументативную направленность, намекая на следствия вроде ‘это плохо’, ‘мне от этого плохо’, ‘мне от этого горестно’, то есть на следствия, объединенные идеей, что автору трудно это терпеть и что терпеть это он скорее не хочет, – но никак не на следствие ‘я хочу (собираюсь) это стерпеть’.

Поэтому заключительная строка неожиданным образом переориентирует аргументативную направленность строк 1–5, и здесь, надо думать, кроется одна из причин, почему именно эта строка воспринимается как фокус.

5.10.5. Пример 4

Как мы помним, в высказывании вида P_1, *но* P_2 союз *но* инвертирует аргументативную направленность начального высказывания P_1. Если, например, кто-то начал предложение словами *Погода хорошая* и подразумевал следствие ‘мы пойдем купаться’, однако затем добавил к сказанному слово *но*, то сообщаемое далее в нормальном случае должно намекать на следствия противоположного характера, *несовместимые* с ‘мы пойдем купаться’. Поэтому конструкции типа *Погода хорошая, но мы пойдем купаться* или *Погода хорошая, но до пляжа рукой подать* и проч. в данной ситуации будут восприниматься либо как требующие переосмыслить изначально принятое аргументативное «правило», либо просто как языковая игра.

Очевидно, что подобная же инверсия аргументативной направленности имеет место и там, где вместо союза *но* используются иные показатели контраста, например *однако*, *а все же* и т. п.

Посмотрев теперь на стихотворение Б. Лесьмяна «Снежный болван» (перевод с польского наш – ГЗ), мы заметим, что в его фокусе эта закономерность резко нарушена.

1.
Там, на опушке, где укромья
Под стражу вороном взяты,
Катали снеговые комья,
Катали комья пустоты…
2.
Снабдили шапочкой неловкой,
Бока проранили клюкой,
А после молвили с издевкой:
«Коль вмоготу – живи такой!»
3.
И жил убогонький, безлицый…
Когда же – для меня врасплох –
К нему с мольбой слетелись птицы,
Я осознал, что это – бог…
4.
И ветром обнятый с налета,
Огнем очей пленив сосну,
Блазнил неведеньем про все то,
Что есть во мне и в чем тону.
5.
Единосущ бельмастой вьюге,
Он был владыкою, впершись
В лощины, долы да яруги
Глазами, видящими высь!

6.
Когда ж у солнца взял сполохи
И путь в ничто заяснил мне,
Открылось все, до самой крохи –
И я уверовал вдвойне!

В третьей строфе осознание, что перед автором находится божество, предрасполагает к дальнейшему, так сказать, «восхвалительному» развитию текста, которое и происходит затем в строфах 4–5. Однако заключительная и фокусная строфа 6, открываясь контрастивным оборотом *Когда ж...*, уже как будто бы должна стать контрапунктом к предтексту, а на самом деле – она оказывается лишь «укреплением», «форсированием» той же аксиологической оценки, какая выражена раньше. Таким образом, и здесь в фокусе конвенциональные аргументативные «правила» подвергаются ревизии, что также можно считать его особой приметой.

5.10.6. Пример 5

Необычайно изысканный пример находим в стихотворении А. А. Тарковского «Песня под пулями»:

1.
Мы крепко связаны разладом,
Столетья нас не развели.
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли.
2.
Держась бок о бок, как слепые,
Руководимые судьбой,
В бессмертном словаре России
Мы оба смертники с тобой.
3.
У русской песни есть обычай
По капле брать у крови в долг
И стать твоей ночной добычей.
На то и волхв, на то и волк.
4.
Снег, как на бойне, пахнет сладко,
И ни звезды над степью нет.
Да и тебе, старик, свинчаткой
Еще перешибут хребет.

Посмотрим на четвертую и третью от конца строки. Априори очевидно, что они обладают аргументативной силой, подразумевают определенные следствия, которые читатель может из них «вывести». Вместе с тем строки

эти заметно более туманны, суггестивны, чем все предшествующие, которые тяготеют к рассудочному мышлению, а более заметная суггестивность как раз означает, что читатель особенно настоятельно призывается ощутить нечто скрытое *за сказанным*, то есть – ощутить присущий сказанному аргументативный потенциал (ср. [Sperber, Wilson 1995]).

С другой стороны, вводящий обсуждаемые строки союз *да и*, наоборот, сигнализирует, что сообщаемая ими информация носит скорее дополнительный, второстепенный характер, а следовательно, что относительно маловажной должна быть и их аргументативная направленность. В результате возникает своеобразный тонкий оксюморон ‘аргументативная сила сказанного важна; аргументативная сила сказанного в значительной степени пренебрежима’, который каждым из своих противонаправленных смыслов требует комплементарный смысл пересмотреть, – и хотя соответствующая ревизия на деле едва ли осуществима, но, так или иначе, требование о ней предъявляется именно во фрагменте, интуитивно воспринимаемом как фокус.

5.10.7. Пример 6

Наконец, на особом, очень глубоком уровне обсуждаемый феномен обнаруживает себя в стихотворении М. И. Цветаевой «Але»:

1.
А когда – когда-нибудь – как в воду
И тебя потянет – в вечный путь,
Оправдай змеиную породу:
Дом – меня – мои стихи – забудь.
2.
Знай одно: что завтра будешь старой.
Пей вино, правь тройкой, пой у Яра,
Синеокою цыганкой будь.
Знай одно: никто тебе не пара –
И бросайся каждому на грудь.
3.
Ах, горят парижские бульвары!
(Понимаешь – миллионы глаз!)
Ах, гремят мадридские гитары!
(Я о них *писала* – столько раз!)
4.
Знай одно: (твой взгляд широк от жара,
Паруса надулись – добрый путь!)
Знай одно: что завтра будешь старой,
Остальное, деточка, – забудь.

Начнем с того, что обычно оборот *Знай одно...* понимается идиоматически, не как призыв вообще не обладать никаким иным знанием, но как

призыв поступать так, будто бы данное знание – *главное*, исходить из него *в первую очередь*. Однако в конце этого стихотворения, в его заключительной строке поясняется, что знать адресат должен *только и единственно* о сказанном в строке предпоследней, то есть обороту этому возвращается его буквальное значение. (То, что речь в таком случае идет о чем-то просто невозможном и что по сути перед нами гипербола, конечно, очень интересное обстоятельство, но нас оно занимать не будет.)

Очевидно, если мы скажем, что кто-то руководствуется знанием К как самым главным из своих знаний, и если мы скажем, что данное знание является для соответствующего субъекта единственным, аргументативная сила двух сообщений будет почти или даже полностью идентична.

И тем не менее вводимый последней строкой корректив в рассматриваемом плане исключительно важен. Если знание К представляет собой лишь одно из множества имеющихся у субъекта знаний, то по крайней мере в принципе мы можем увидеть ситуацию также и в иной аргументативной перспективе и сделать высказывание, которое придаст первостепенную важность не знанию К, а иному знанию, К', К'' и т. д. Когда же знание К единственно, то исключается всякий выбор между описывающими данную ситуацию высказываниями с разной аргументативной силой, то есть, в конечном счете, упраздняется одна из основополагающих закономерностей, свойственных языку.

Разумеется, едва ли случайно, что столь важный пересмотр наших нормальных представлений о аргументативности приходится у М. И. Цветаевой именно на фокус.

Правда, в строках 8–9, *Знай одно: никто тебе не пара – И бросайся каждому на грудь*, обычная, заранее ожидаемая аргументативная сила предложения *Знай одно: никто тебе не пара* тоже изменяется, только иным образом: вместо ожидаемого следствия вроде ‘ни с кем не связывайся’ дается почти ошеломляющее ‘связывайся со всеми’.

Думаем, что сделанного двумя абзацами выше вывода это обстоятельство не только не опровергает, но даже и косвенным образом служит в его пользу.

Происходящая в девятой–десятой строках трансформация аргументативной силы сопряжена лишь с имплицитным добавлением отрицания и квантора общности (‘НЕ (ни с кем не связывайся)’ = ‘с кем-то связывайся’; ‘с кем-то связывайся’ + квантор общности = ‘связывайся со всеми’), а как первое, так и второй принадлежат к языковым операторам, которые и обладают исключительно высокой прагматической доступностью, и могут свободно присоединяться к поистине безграничному числу пропозиций, вследствие чего трансформация эта, вопреки кажимости, не столь уж радикальна – и, во всяком случае, никак не сравнима по глубине с той совершенно немыслимой априори тотальной деструкцией аргументативных отношений, какая обнаруживается в заключительных строках цветаевского текста.

Таким образом, расположение высказываний, чья аргументативная сила подвергается в данном тексте изменениям, далеко не случайно: более серьезная (даже, по-видимому, максимально серьезная из возможных) ее модификация все равно приходится на дискурсивно первоплановый, фокусный фрагмент.

5.10.8. Постскриптум

Напоследок надо заметить, что обсуждавшаяся выше «игра с аргументативностью» в принципе способна принимать и другой оборот: тот или иной предполагаемый нами аргументативный «закон» не видоизменяется, но просто по тем или иным причинам оказывается отвергнут, денонсирован. Разумеется, само то, что соответствующее высказывание изменяет – пускай даже и деструктивным образом – наши имплицитные стереотипы, делает его в общем случае более информативным, нежели высказывания, содержание подобных стереотипов не затрагивающие.

Было бы интересно проверить, не встречается ли подобное явление в фокусе лирического текста чаще, чем в эмпирических фрагментах. Никаким представительным материалом мы не располагаем, но приведем в качестве как будто подтверждающего эту гипотезу примера стихотворение Фудзивара-но Канэсукэ (Япония, IX–X вв., перевод В. С. Сановича), где в финале и фокусе оказывается несостоятельным стереотип «если человек с чем-то или кем-то имел дело совсем недолго, то не возникает привязанность»:

Равнина Кувшинов.
Из недр вскипая потоком,
Ключ-река убегает.
Лишь на миг я ее увидел, –
Что ж тоска меня источила?

5.11. Высокая структурированность времени и пространства как маркер фокуса*

5.11.1. Гипотеза

Как известно, язык по-своему структурирует пространство и время, причем интерпретация времени и пространства играет основополагающую роль в восприятии мира человеком; см., например, [Яковлева 1994; Talmy 2000; Levinson 2003].

* Текст настоящего раздела основывается на статье: Зельдович Г. М. «Теснота стихового ряда», структура времени и пространства и композиция лирического текста // Wiener Slawistischer Almanach. 2019. Band 83. С. 235–280.

Поэтому там, где пространству и времени сообщается более отчетливая структура (через актуализацию таких противопоставлений, как ‘здесь – там’, ‘вверху – внизу’, ‘раньше – позже’, ‘кратковременность ситуации – ее долговременность’ и проч.), соответствующее высказывание в определенном смысле информативнее, чем высказывание, оставляющее пространство и время относительно «аморфными».

Понятно, что в каком-то ином плане подобные высказывания могут быть и более содержательными, неожиданными и прагматически важными, однако, так или иначе, имеется некий «универсальный» и общезначимый, притом когнитивно хорошо доступный и легко «отособляемый» уровень смысловой структуры, на котором их информативность все же радикально скромнее.

Поэтому очень вероятно, что в лирическом стихотворении особенно высокая, хорошо ощутимая структурированность пространства и/или времени может стать приметой фокуса.

К сожалению, широкомасштабная, опирающаяся на анализ нескольких сотен лирических текстов проверка нашей гипотезы столь трудоемка, что остается пока делом будущего. Тем не менее далеко не пренебрежимый ряд примеров, дающих этой гипотезе хоть и предварительное, но вполне весомое подтверждение, нами был обнаружен, и соответствующие иллюстрации мы ниже приведем.

Сначала, однако, требуется несколько важных пояснений.

Пояснение 1. Как мы видели в Главе 2, фокус может противопоставляться эмпирической части текста тем, что имеет иную, *отличную* временную соотнесенность. Надо понимать, что такое отличие еще не значит, будто временная соотнесенность фокуса должна оказаться более сложной, более тонко разработанной; вообразим даже вариант, когда она, наоборот, проще, в том или ином смысле примитивнее. Поэтому рассматриваемая здесь гипотеза отнюдь не тождественна той, какая обосновывалась прежде.

Пояснение 2. Известно, что и почти каждый глагол совершенного вида, и многие глаголы вида несовершенного обозначают событие, то есть, упрощенно говоря, переход мира из одного состояния в другое, и в определенном смысле несомненно структурируют время, разделяя релевантный интервал на некое «до» и некое «после». С другой стороны, этот способ структурирования настолько массовый, тривиальный, что трудно в данном плане ожидать от фокуса ощутимого преимущества (тем более, что фокус в целом тяготеет к тому, чтобы предъявлять достаточно общую истину, которая по природе своей как раз *не* событийна), а если бы преимущество у фокуса и было, то все равно в эмпирической части текста событийные глаголы употребляются весьма широко и оттого оно в общем случае оказалось бы слабозаметным – так что в чистом виде подобная стратегия поэзией скорее всего не используется.

Поэтому там, где не имелось дополнительных обстоятельств, которые бы ее детривиализировали, она при анализе нами игнорировалась. (О детривиализации см. ниже, пп. 5.11.7–9.)

Так или иначе, и без учета этой тривиальной «внутриглагольной событийности» наш материал позволяет наглядно убедиться, что в общем случае время более тонко структурировано именно в фокусе лирического текста.

Пояснение 3. По причинам сходного характера, интересной манифестацией темпоральной структуры не считалось грамматическое время глагола. Безусловно, прототипически каждое такое время задает свой темпоральный интервал или момент, а потому можно предполагать, что в общем случае фокус лирического текста будет отмечен бóльшим многообразием грамматических времен. Наши подсчеты показывают, что некоторое преимущество у фокуса здесь действительно есть. Так, обследовав 40 лирических текстов, где предложений всего было 352, в том числе 251 в эмпирических фрагментах и 101 во фрагментах фокусных, мы обнаружили, что для первых среднее число разных грамматических времен, употребленных в одном предложении, равно 1,26, а для вторых – 1,52, то есть несколько больше[62].

Вместе с тем, даже если признать это различие статистически значимым, все равно перебивка временных планов и связанная с ней смена грамматических времен столь закономерны и естественны для всей нашей речи, в том числе и для эмпирических фрагментов стихотворного текста, что подобное преимущество фокуса просто в силу психологических причин должно оставаться слишком малозаметным, чтобы сколько-нибудь систематически служить решению композиционных задач.

5.11.2. Пример 1

Очень наглядно интересующая нас тенденция проявлена в трехстишии Исса Кобаяси (перевод В. Н. Марковой):

Печальный мир!
Даже когда расцветают вишни...
Даже тогда...

Если фокусом считать заключительную строку (что представляется весьма убедительным), то оказывается, что, в отличие от эмпирической первой, которая задает лишь один временной план, здесь таких планов сразу два: это время, когда цветут вишни, и противопоставленное ему время, когда они *не цветут*. Правда, то же противопоставление несложно усмотреть

[62] Разумеется, оба названные числа заметно больше единицы в основном благодаря присутствию в текстах сложных предложений – ибо появление двух или нескольких разных грамматических времен в простом весьма экзотично.

и во второй строке, но строка третья, повторяя уже выраженный во второй смысл, приобретает еще и дополнительный *плеонастический* оттенок, вследствие чего оно в ней дополнительно эмфатизируется, как бы повышается в ранге, и отсюда, – возможно, среди прочего – интуитивно ощущаемый более высокий дискурсивный статус именно последней строки.

5.11.3. Пример 2

В интересующем нас плане вполне прозрачна также структура следующего мандельштамовского стихотворения:

1.
Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?
2.
И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» – его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность».

Первые четыре эмпирические строки не вводят никаких противопоставлений, которые бы структурировали время, зато в двух заключительных и вместе с тем фокусных строках в центре внимания оказывается мировоззренчески основополагающая оппозиция между обычным, профанным временем и вечностью.

5.11.4. Пример 3

Принципиально сходным, хотя и несколько более ухищренным образом построено и другое стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;

Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Легко заметить, что в строфах 1–2 каждое простое предложение относится лишь к одному временному плану – плану настоящего или прошедшего. В строфе 3 предложение *Я получил блаженное наследство...* связано уже сразу и с планом прошедшего, когда соответствующее действие произошло, и с планом настоящего, в котором присутствует его результат (автор обладает данной собственностью). В предложении *Свое родство и скучное соседство Мы презирать заведомо вольны* текст вновь возвращается к темпоральной одноплановости, только на этот раз ситуация помещена в план так называемого гномического настоящего, где «локализуются» общие истины.

Что же касается заключительной строфы, то и первое, и второе появляющееся в ней простое предложение содержит краткую наррацию, соответственно ‘сокровище минет внуков, затем уйдет к правнукам’ и ‘скальд сложит песню, затем ее произнесет (споет)’, – и уже в силу этого каждое предполагает по два разных временных плана. Сверх этого, во втором предложении еще на один, дополнительный план (план, когда некий скальд уже ранее слагал чужую песню) указывает наречие *снова*, так что в финале стихотворения и вместе с тем в его фокусе разных временных планов имплицируется уже три – то есть *наибольшее* для всего этого текста число.

5.11.5. Пример 4

Более тонкой структурированностью и времени, и пространства маркирован фокус в стихотворении О. Э. Мандельштама «Холодок щекочет темя...»:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.

3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

Время в строфах 1–2 структурировано минимально: все, кроме одной, описываемые тут ситуации относятся к плану (более или менее расширенного) настоящего, ситуация же ‘время скосило твой каблук’ хоть и локализована в прошлом, но упоминание о ней выступает в заведомо служебной роли, только помогая понять предыдущую строку *И меня срезает время*.

В третьей строфе «темпоральная тема» разработана подробнее: тут уже сопоставляются два временных плана, прошлое и настоящее, причем принадлежащие как одному, так и другому плану ситуации играют в тексте несомненно главную, а не подчиненную роль.

Наконец, в первых двух строках четвертой строфы временной план только один, зато в двух ее заключительных – и воспринимаемых как фокус стихотворения – строках таких планов скорее всего сразу три: план настоящего, где *вершина колобродит*, момент будущей гибели дерева – и в придачу тот план прошлого, когда вершина эта теми или иными обстоятельствами была обречена на сруб.

Заслуживает внимания и еще одна тонкость. Очевидно, что момент прошлого, когда вершина оказалась обречена, и предстоящий сруб связаны друг с другом исключительно тесной связью, и потому упоминание об опосредующей, как бы вторгающейся между ними третьей и вводящей третий временной план ситуации («колобродстве») должно быть особенно заметным: более заметным, чем, допустим, упоминание о ситуации P_2 в обычном нарративном ряду вида «произошло событие P_1, затем произошло событие P_2, затем событие P_3». Иными словами, сверх разделения времени на ряд подпланов, которое само по себе вполне ожидаемо практически от всякого текста, здесь происходит и нечто куда более редкое, ибо специальными средствами важность этого разделения еще и дополнительно подчеркивается – прием, на который не было и намека в строках 1–14.

Таким образом, вообще говоря, оценивая структурированность времени, следовало бы учитывать еще один параметр: то, насколько отдельные структурирующие факторы взаимосогласованны. Разумеется, в случае диссонанса между ними их структурирующая роль становится особенно заметной и,

значит, при прочих равных условиях чем диссонанс этот больше, тем яснее «проявленной» следует считать темпоральную структуру соответствующего фрагмента.

Помимо преимущества, связанного с тоньше разработанным представлением о времени, четвертая строфа отличается от предыдущего текста еще тем, что здесь впервые устанавливаются и вполне определенные пространственные соотношения. И само по себе упоминание вершины, заставляющее нас в первую очередь подумать о дереве[63], и вдобавок соседство между *вершиной* и *срубом* (а дерево рубят обычно внизу, ближе к корням) задают представление о вертикали, которого не было нигде раньше.

5.11.6. Пример 5

Несколько иное подтверждение тезису, что лучшая структурированность времени характерна в лирике для фокуса, дает стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Остановиться на мгновенье,
Взглянуть на Сену и дома,
Испытывая вдохновенье,
Почти сводящее с ума.
2.
Оно никак не воплотится,
Но через годы и века
Такой же луч зазолотится
Сквозь гаснущие облака,
3.
Сливая счастье и страданье
В неясной прелести земной...
И это будет оправданье
Всего, погубленного мной.

Подумаем, к какому временному плану относит соответствующие ситуации каждая из строф.

Первая строфа начинается двумя инфинитивными конструкциями, а инфинитив, как хорошо известно, обладает футурной ориентацией, то есть при отсутствии особых привходящих обстоятельств наиболее естественным

[63] Выше в тексте на представление о дереве появлялись лишь слабые и почти ни к чему не обязывающие намеки. *Срезать* можно и дерево, и многое другое – причем выражение *срезать дерево* достаточно неловкое, отчего ассоциация между срезанием и деревом становится маловероятной; *шелестить* могут листья, но вовсе не только они: также и лепестки цветов, и трава, и бумага, и шелк, и проч.

образом помещает ситуацию в область (обычно гипотетического, например, желательного либо долженствующего наступить) будущего.

Но вместе с тем однозначная приуроченность к будущему здесь *никак не зафиксирована*, и в принципе отнести и ситуацию *Остановиться на мгновенье*, и ситуацию *Взглянуть на Сену и дома* допустимо также к иным временным планам. Более того, для такой интерпретации есть серьезные основания.

Дело в том, что, помещая ситуацию в будущее, мы обычно мыслим ее лишь в достаточно общих чертах, без подробностей[64], а здесь, наоборот, подробности изобильны. Речь идет о том, чтобы не просто *остановиться на мгновенье* и *взглянуть на Сену и дома*, но при этом еще испытывать *почти сводящее с ума* вдохновение: по сути, в обоих случаях перед нами своеобразное объединение, «склеивание» двух ситуаций в одну, обладающую, разумеется, существенно более сложной структурой.

Особенно важна тут частица *почти*, которая вообще-то в контексте будущего времени малоупотребительна; ср. правильное предложение в прошедшем времени *Вчера к пяти часам я почти закончил работу* и странноватое, как бы уже немного самонадеянно-провидческое в будущем времени: *?Завтра к пяти часам я почти закончу работу*; еще осязаемее слабая совместимость между *почти* и футурным контекстом проявляется в парах наподобие *От его занудства мы почти уже взвыли* и *??От его занудства мы почти взвоем*; *Не стой на сквозняке, ты почти уже простудился* и **Не стой на сквозняке, ты почти простудишься*.

Поэтому уровень подробности, принятый у Г. В. Иванова в описании названных «инфинитивных» ситуаций, склоняет отнести их все-таки не к плану (гипотетического) будущего, но то ли к плану настоящего, то ли к прошедшему – к времени, в котором автор реально переживает либо пережил соответствующий опыт.

Разумеется, отнесение к прошедшему тут наиболее вероятно. По сути, коль скоро речь идет о том, что автор сначала *остановится на мгновенье*, а затем *взглянет на Сену и дома*, в первой строфе перед нами краткая наррация. Между тем известно, что каноническая, самая естественная по своей структуре наррация предполагает соответствующие события *однократными*, а наррация, так сказать, хабитуальная, то есть повествование о много раз воспроизводимой цепи событий, сугубо маргинальна; см., например,

[64] Это, разумеется, объяснимо хорошо известной модальной ориентированностью будущего времени. Даже если, вслед за [Jaszczołt 2009] и во многом вразрез с традицией, принять, что такая ориентированность свойственна и вообще всем или по крайней мере всем основным глагольным временам, то все равно будущее в данном аспекте сохраняет особый статус, ибо в целом нюансирует нашу эпистемическую позицию намного более тонко; см. подробнее ту же книгу К. Яшчолт.

[Fleischman 1990; Тюпа 2002]. Между тем, отнеси мы интересующую нас цепь к плану настоящего, ее крайне трудно было бы интерпретировать иначе, как именно в хабитуальном смысле.

Предварительный итог наших рассуждений таков, что в первой строфе происходит явное смешение временных планов: ситуации, которые, по первому впечатлению, локализованы в будущем, на самом деле должны скорее быть отнесены к прошлому или, менее вероятно, к настоящему.

Во второй строфе подобного смешения планов уже нет: и незавершенность творческого устремления, и то, что *[т]акой же луч зазолотится*, – отнесены к недвусмысленному будущему, а не к настоящему или прошлому, так что план будущего возвращает себе свой самодостаточный статус: если раньше он являл собой, так сказать, принципиально вообразимую, но сосуществующую с иными и даже не предпочтительную перед ними, а в конечном счете отвергаемую данным контекстом возможность, то теперь футурная интерпретация становится возможностью единственной и осуществленной.

Наконец, все, что описано в третьей строфе, тоже однозначно принадлежит плану будущего. Однако этот план здесь уже не просто восстановлен в своей ясной отличимости от настоящего и прошедшего и в своей негипотетичности, но вдобавок и обладает более отчетливой внутренней структурой. Если в строфе 2 одна ситуация, *Такой же луч зазолотится [с]квозь гаснущие облака*, задает определенный подынтервал будущего, но другая, *[Вдохновение] никак не воплотится*, являясь ситуацией «отрицательной», по сути – значимым отсутствием ситуации, имеет место на *всех* его подынтервалах и потому в интересующем нас отношении структурирующей роли не играет, то третья строфа выделяет в будущем сразу два разных подплана: тот, когда нечто будет погублено, и тот более поздний, когда автор обретет свое оправдание.

Иными словами, от второй строфы третья отличается тем, что тут к будущему приурочена целая – пусть и краткая – наррация, которая, разумеется, придает соответствующему временному интервалу более четкую внутреннюю структуру[65].

Подведем итоги. Как мы убедились, план будущего в первой строфе подвергнут сильной аморфизации, во второй возвращен к своему обычному, каноническому статусу, а в третьей структурирован уже явно сверх грамматически должного – чем, вероятно, и маркируется (среди прочего – ср. пп. 5.6.3; 6.8) ее несомненная дискурсивная привилегированность.

---

[65] В связи со сказанным стоит также вспомнить, что в общем случае отнесенность к будущему для наррации так же малохарактерна, как и ее хабитуальность, повторяемость соответствующего событийного ряда как целого (см. снова [Fleischman 1990]): обстоятельство, которое должно делать двуплановость будущего в третьей строфе еще более заметной, еще более неслучайной для нашего восприятия.

5.11.7. Пример 6

Хотя до сих пор речь шла о примерах, где более тонкое нюансирование темпоральной структуры обеспечено присутствием в соответствующем фрагменте большего числа релевантных оппозиций, надо понимать, что сходный эффект может достигаться и иным путем.

Как мы уже говорили, глагол событийной семантики, то есть глагол, обозначающий изменение мира, его переход в новое состояние (таковы почти все глаголы совершенного и многие несовершенного вида), всегда определенным образом структурирует время, деля его на некое «до» и некое «после». С другой стороны, поскольку такой способ структурирования сам по себе весьма тривиален, мы решили при анализе материала его не учитывать. Вместе с тем вообразимы особые, дополнительные обстоятельства, при которых подобное «внутриглагольное» структурирование времени тривиальным быть все-таки перестает, и кажется верным предположить, что в лирическом тексте эта детривиализация более характерна для фокуса.

Посмотрим в этой связи на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!
2.
Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.
3.
Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня, – событий
Рассеивается туман;
4.
И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец!

Во всем тексте содержатся глаголы событийной семантики, то есть обозначающие определенное изменение, а потому задающие во времени некое «до» и некое «после» и этим его структурирующие. В первой строфе это *отравить*, *выпить*, *продать*, с немалой вероятностью и *врачевать* (если считать, что речь идет о телическом действии – даже если действительное

достижение результата тут проблематично); во второй – *закрыть*, *слагать*, *пережить*; в третьей – *потерять*, *выменять*, *рассеиваться* (естественно предполагать, что *туман событий* рассеивается всякий раз полностью). В четвертой, фокусной строфе это предикаты *исчезать* и *оставаться*, которые несомненно относят нас к многократно повторяющимся завершенным событиям: в первом случае многократно повторяется переход от положения дел, когда в релевантной области мира что-то имеет место, к положению, когда это «что-то» места там не имеет; во втором случае – переход от положения дел, когда в релевантной области мира присутствуют *пространство, звезды и певец* и присутствует еще нечто *иное*, к положению, при котором в ней есть *пространство, звезды и певец*, но ничего иного нет.

Таким образом, и в эмпирической части текста, и в его фокусе время структурировано весьма сходным способом, который, повторим, сам по себе, вне дополнительных обстоятельств, весьма тривиален и еще не заслуживает особого внимания. Дело, однако, в том, что в фокусе тут дополнительные детривиализирующие обстоятельства как раз и появляются.

Хорошо известно, что время можно мыслить в двух основных модусах: во-первых, абстрактно, в отвлечении от любых наполняющих его ситуаций, во-вторых, конкретно, как определенными ситуациями занятое и ими, по сути дела, создаваемое.

В строфах 1–3 все событийные предикаты делят на «до» и «после» именно абстрактное время, а в строфе 4 у событий обнаруживается вполне конкретный несобытийный *фон*, ибо время, структурируемое глаголами *исчезает* и *остается*, – это не, так сказать, «время вообще», но время, когда кто-то *поет*.

С другой стороны, чем более конкретно для нас «вещественное наполнение» времени, тем сильнее должна быть ощутима и его внутренняя структура – что, надо полагать, и становится в четвертой строфе одним из признаков ее первопланового дискурсивного статуса.

5.11.8. Пример 7

Похожей особенностью обладает, по-видимому, фокус и в «Разлуке» Б. Л. Пастернака:

1.
С порога смотрит человек,
Не узнавая дома.
Ее отъезд был как побег.
Везде следы разгрома.
2.
Повсюду в комнатах хаос.
Он меры разоренья

Не замечает из-за слез
И приступа мигрени.
3.
В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти иль грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?
4.
Когда сквозь иней на окне
Не видно света божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С пустыней моря схожа.
5.
Она была так дорога
Ему чертой любою,
Как морю близки берега
Всей линией прибоя.
6.
Как затопляет камыши
Волненье после шторма,
Ушли на дно его души
Ее черты и формы.
7.
В года мытарств, во времена
Немыслимого быта
Она волной судьбы со дна
Была к нему прибита.
8.
Среди препятствий без числа,
Опасности минуя,
Волна несла ее, несла
И пригнала вплотную.
9.
И вот теперь ее отъезд,
Насильственный, быть может!
Разлука их обоих съест,
Тоска с костями сгложет.
10.
И человек глядит кругом:
Она в момент ухода
Все выворотила вверх дном
Из ящиков комода.
11.
Он бродит и до темноты
Укладывает в ящик
Раскиданные лоскуты
И выкройки образчик.

12.
И, наколовшись об шитье
С невынутой иголкой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

Последняя строфа содержит событийные предикаты *наколоться*, *внезапно видеть* и *плакать*: хотя сами по себе глаголы *видеть* и *плакать*, конечно, не событийны, здесь, в сочетании со словом *внезапно* и вдобавок входя в нарративный ряд, они обозначают переход к новому состоянию.

Что же касается предпоследней строфы, то она дает этим событиям определенный несобытийный фон. Глагол *бродить* безусловно не событиен. Глагол *укладывать* вообще-то, конечно, обозначает ситуацию, стремящуюся к некоторому итогу, но в данном контексте речь идет скорее именно о бесцельном, «бесперспективном» укладывании, уже не о действии в узком смысле слова, но о *занятии*, способном продолжаться бесконечно и выбранном просто от тоски и растерянности. Особенно знаменательно тут обстоятельство *до темноты*, показывающее, что ограничителем действия является в первую очередь время, а вовсе не достижение соответствующего результата.

Таким образом, события, о которых идет речь в заключительной и интуитивно фокусной тут строфе, структурируют не просто абстрактное, «бескачественное» время, но время, взятое в своей конкретной наполненности, – что, опять-таки, логично считать здесь особой приметой фокуса.

Действительно, нигде больше в тексте подобная темпоральная «конфигурация» не присутствует так явно и «настоятельно», как в заключительных строках.

Казалось бы, она есть и в строфе 7, где событие ‘она была к нему прибита’ делит на «до» и «после» *года мытарств* и *времена немыслимого быта*, – однако здесь важны два нюанса.

С одной стороны, хотя глагол *прибить* по своей семантике событийный, он употреблен в страдательной форме, а страдательный залог, как хорошо известно, обычно «скрадывает» событийный компонент в значении глаголов совершенного вида, привлекая внимание прежде всего к результирующему состоянию и тем данный глагол в немалой степени *стативизируя*; см., например, [Givón 1982; Haspelmath 1990]. Безусловно, существует и акциональный пассив, выдвигающий на первый план само действие, но для этого требуется вполне внятная поддержка контекста, которой в данном случае нет. Отсюда следует, что способность структурировать время у предиката *прибита* здесь ощутимо понижена.

С другой стороны, хотя тут прямо сообщается, что *года* и *времена* наполнены *мытарствами* и *немыслимым бытом*, все-таки роль этого

событийного наполнения не совсем каноническая и менее важная, чем в прототипическом случае.

Обычно если нас интересует, чем занят тот или иной интервал, сам он не получает отдельного названия, но на него указывается либо косвенно (например, союзом *когда*, по образцу *Когда мы мытарствовали...*; *Когда был немыслим наш быт...*), либо не указывается вовсе – как, допустим, в текстах типа *Шла война. Мы мытарствовали...* Если же интервал здесь получает отдельное, специальное название, такое, как *года* или *времена*, то становится безусловно легче мыслить этот интервал также и *в отрыве* от занимающих его событий.

Когда кто-то упомянул о *годах*, далее идентифицировать их можно, не только предъявив их событийное содержание, но и соотнеся эти года с отвлеченной временной осью, по образцу *года с 1941-го по 1950-й*. Сделать это с *временами*, не изменяя их грамматического числа, уже трудно; ср. малоудачное *?времена с 1941-го по 1950-й год* – хотя безупречно *время с 1941-го по 1950-й год*. Однако существенно, что говорить и о *годах*, и о *временах* безусловно допустимо, не зная их конкретного ситуационного наполнения; ср. *В какие года жил Пушкин?*; *В какие времена жил Л. Толстой?*; *Что имел в виду Цицерон, когда сказал: «О времена, о нравы!»?* Иными словами, когда мы упоминаем о *годах* и *временах*, их событийное наполнение можно концептуализировать предельно обобщенно, что сближает соответствующую концептуализацию с *абстрактной* концептуализацией времени.

Таким образом, у Б. Л. Пастернака событийный предикат *была прибита* в одном смысле структурирует время, наполненное конкретными ситуациями, в другом же смысле – время скорее абстрактное, «бескачественное».

В итоге выясняется, что хотя структурирование не абстрактного, а обладающего заведомым событийным содержанием времени происходит не только в последней, фокусной строфе, но и в эмпирической строфе седьмой, здесь оно как бы скрадывается, затушевывается, причем сразу двумя независимыми обстоятельствами, – так что более последовательным и ощутимым оно оказывается все-таки *в фокусе*.

5.11.9. Пример 8

В качестве еще одного отчасти аналогичного примера можно вспомнить стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Теперь, когда я сгнил и черви обглодали
До блеска остов мой и удалились прочь,
Со мной случилось то, чего не ожидали
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.

2.
Любезные друзья, не стоил я презренья,
Прелестные враги, помочь вы не могли.
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,
Но даже черви им, увы, пренебрегли.

Первая строфа в темпоральном плане структурирована очень хорошо: последовательно сменяют друг друга ситуации ‘некоторые люди чего-то не ожидали; эти люди мне вредили либо хотели помочь’; ‘я сгнил’; ‘черви обглодали мой остов’; ‘черви удалились прочь’; ‘со мной случилось то, чего не ожидали окружающие’. Вместе с тем структура эта «одноплановая», расчленению на субинтервалы подвергается здесь лишь некое абстрактное время, а не время, загодя наделенное тем или иным событийным содержанием.

В конце же второй строфы оказывается, что все эти ситуации, то есть, по сути, и жизнь автора, и его умирание, и посмертие имели фоном вполне конкретное и стабильное положение дел – то, что автор обладал *талантом двойного зренья*.

Поэтому здесь, в несомненно фокусном заключительном двустишии структурируется время уже не абстрактное, а как бы «овеществленное», такое, чья внутренняя упорядоченность *особенно наглядна*.

5.11.10. Пример 9

В качестве еще одной интересной иллюстрации рассмотрим стихотворение О. Э. Мандельштама «Лютеранин»:

1.
Я на прогулке похороны встретил
Близ протестантской кирки, в воскресенье,
Рассеянный прохожий, я заметил
Тех прихожан суровое волненье.
2.
Чужая речь не достигала слуха,
И только упряжь тонкая сияла,
Да мостовая праздничная глухо
Ленивые подковы отражала.
3.
А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забилась, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка.
4.
Тянулись иностранцы лентой черной,
И шли пешком заплаканные дамы,

Румянец под вуалью, и упорно
Над ними кучер правил вдаль, упрямый.
5.
Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили,
Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.
6.
И думал я: витийствовать не надо –
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

В строфах 1–5 описывается множество разных ситуаций: ‘я похороны встретил’; ‘я заметил волненье прихожан’; ‘чужая речь не достигала [моего] слуха’; ‘упряжь тонкая сияла’ и т. д., – однако сама их численность еще не делает время текста более структурированным, ибо неясно, в какой же последовательности они имели место. Например, могло быть так, что автор сначала встретил похороны, а потом уже заметил волненье прихожан, а могло быть и так, что то и другое произошло одновременно. Могло быть так, что в момент, когда автор заметил волненье прихожан, кто-то уже произносил (неслышную автору) речь, и могло быть так, что произносить ее он начал лишь позднее и это начало речи оказалось засвидетельствовано автором, и т. д.

Правда, следует признать, что в первой строфе событийным глаголом *встретил* структурируется, разделяется на некое «до» и «после» занятый прогулкой, а значит, обладающий независимым от данной ситуации событийным содержанием временной интервал; что глагол *заметил* тоже и таким же образом структурирует интервал с заведомо определенным событийным наполнением – то время, когда «встреча» похорон уже состоялась; что в третьей строфе временной отрезок, на котором автор наблюдал похороны, тоже делится глаголом *мелькнула* на некое «до» и некое «после»; что в пятой строфе хорошо различимы время, когда лютеранин был жив, время, когда он был мертв, и, дополнительно, тот подынтервал этого времени, к которому приурочены собственно похороны.

Дело, однако, в том, что в каждой из названных строф время разделяется только на два, максимум три плана, зато в шестой и фокусной строфе таких планов *сразу четыре*.

Во-первых, это тот же предельно конкретный временной план, к которому относится сама прогулка автора и созерцание им похорон. Во-вторых, это план будущего, с которым наиболее непосредственно связано значение фразы *[В]итийствовать не надо* (в какой-то степени ее допустимо понять и как декларацию своего рода «вечного правила», но такое прочтение

в данном случае определенно менее естественное). В-третьих, тут есть план уже несомненно надвременной, гномической истины (*Мы не пророки, даже не предтечи*). И, наконец, в-четвертых, фраза *И в полдень матовый горим, как свечи* описывает ситуацию хабитуальную, регулярно повторяющуюся при определенных условиях, то есть дробящую время сразу на неопределенно большое множество подынтервалов, противопоставленных друг другу ее на них присутствием или отсутствием.

Таким образом, по числу структурирующих время приемов преимущество перед остальными строфами (причем только перед пятой небольшое, перед первой и третьей двоекратное, а перед второй и четвертой – просто абсолютное) имеет в «Лютеранине» именно та строфа, которая является его смысловым фокусом.

5.11.11. Примеры 10–11

Наконец, чтобы придать времени более разработанную структуру, существует и еще один изысканный способ.

Известно, что в принципе каждый дискурс создает свой собственный временной мир, выход из которого хотя в принципе и возможен, но становится бросающимся в глаза, маркированным приемом. Например, нарративный текст в норме повествует о некой истории, начавшейся в более или менее определенное время и в более или менее определенное время закончившейся, однако допустимы тут и экскурсы в более далекое прошлое, в предысторию главных событий, и в отдаленное будущее. Некоторая инородность подобных фрагментов по отношению к основному рассказу не только ощущается интуитивно, но получает обычно прямое выражение (ср. указания вроде *За много лет до рождения нашего героя...*, *Задолго до того, как завязалась война...*, *Всю жизнь потом он будет жалеть о своем поступке* и проч.), вплоть даже до грамматического: ср. имеющееся во многих языках плюсквамперфектное глагольное время, чья главная функция, по новейшим данным, состоит даже не в том, чтобы указать на особую давность соответствующего события, но чтобы отобщить его от главного временного мира, созданного текстом [Петрухин, Сичинава 2006; Петрухин 2008]; эту же роль нередко могут выполнять и чрезвычайно распространенные в разных языках времена типа английского *past perfect*.

Очевидно, если у нас сложились определенные представления о временных границах, в которые помещено все описываемое данным текстом, а затем границы эти подвергаются пересмотру и соответствующий темпоральный интервал некими средствами «удлиняется» (к будущему либо вспять), то при прочих равных условиях время от этого становится лучше структурированным, ибо подразделяется в таком случае на, так сказать, «просто прошлое» и «прошлое сверхдавнее», не принадлежащее основному

темпоральному миру данного текста, либо «просто будущее» и «будущее сверхотдаленное».

Вместе с тем подобный прием достаточно редок в реальных текстах и потому должен особенно бросаться в глаза, так что теоретически это средство могло бы использоваться лирикой как – пускай не слишком продуктивный, зато весьма надежный – показатель фокуса.

Судя по всему, так это и есть. Например, в следующем сонете Ф. Пессоа (из цикла «Крестный путь»; перевод наш – ГЗ) имеется прямое лексическое указание на «сверхдавность» (*в довременье*), причем находится оно в предпоследней строке, именно там, где начинается итоговая часть стихотворения:

1.
Посланник неизвестного владыки,
Я сам не знаю, что я говорю.
Мои слова, угодные царю,
Мне кажутся бессмысленны и дики.
2.
Распался я на образ двоеликий,
Две части меж собой не замирю:
То робко приближаюсь к алтарю,
То изрыгаю варварские зыки.
3.
А есть ли Царь, не ведаю поныне.
Забыть о нем – назначено уроком...
Дано мне целью – странствовать в пустыне.
4.
Но прежде, чем создалось естество,
В безмерье и в довременье далеком,
Я был вблизи от Бога моего...

Противоположную разновидность этого же приема, расширение временного мира «к будущему» можно обнаружить в стихотворении Г. В. Иванова:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем...
О. Мандельштам

1.
Четверть века прошло за границей,
И надеяться стало смешным.
Лучезарное небо над Ниццей
Навсегда стало небом родным.
2.
Тишина благодатного юга,
Шорох волн, золотое вино...

3.
Но поет петербургская вьюга
В занесенное снегом окно,
Что пророчество мертвого друга
Обязательно сбыться должно.

Всякое пророчество по своей природе предполагает, что прорицаемые события относительно далеко отнесены в будущее и, главное, в момент прорицания не очевидны, не ожидаемы для адресата, то есть когнитивно слабо связаны с настоящим и с хорошо предвидимым будущим, а значит, пророчество делит мир на, так сказать, «просто будущее» и «пост-будущее», из которых первое скорее склонно сохранять преемственность с настоящим, быть его более или менее прямым продолжением, а второе скорее мыслится нами как нарушение сложившихся в настоящем закономерностей и/или проявление закономерностей, нами пока не (или же не вполне) понятых. Поэтому едва ли случайно, что речь о пророчестве ведется именно в финале стихотворения, где открывается самая значимая из представленных тут истин.

Добавим еще, что, вероятно, отсылка к *мертвому другу* создает здесь и противоположный эффект «расширения времени вспять», подобный тому, какой возникал в приведенном сонете Ф. Пессоа. В таком случае маркирующее фокус обогащение темпоральной структуры оказывается тут двойным и оттого еще более знаменательным.

5.11.12. Пример 12

Возвращаясь теперь к нашему тезису, что фокус может маркироваться особенно тонкой структурированностью не только времени, но также и пространства, в качестве самого бесхитростного примера рассмотрим сначала стихотворение Исикава Такубоку (перевод В. Н. Марковой):

Не знаю отчего,
Я так мечтал
На поезде поехать.
Вот – с поезда сошел,
И некуда идти.

В первых трех эмпирических строчках есть только одна пространственная оппозиция – между местом, где автор находился первоначально, и местом, куда захотел поехать и действительно поехал на поезде. Зато в фокусных строках 4–5 таких оппозиций уже три, ибо противопоставлены друг другу тут пребывание внутри поезда, последующее пребывание поблизости от него, вероятно, на перроне, – и искомое, хотя и не найденное место, в которое бы автор мог отправиться, когда с поезда сошел.

5.11.13. Пример 13

Вспомним стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.
2.
Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь – Петра созданье,
Медный всадник и гранит?
3.
Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.
4.
И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

Если первая строфа в наших представлениях о пространстве актуализирует вертикаль (девы – здесь, внизу, звезды – где-то высоко), а третья – плоскостное его измерение, вторая же в интересующем нас плане нейтральна, не содержит никаких указаний подобного рода, то в заключительной и фокусной строфе важными становятся *одновременно* и понятие о верхе (где видны звезды) и низе (где пребывает *воспаленная голова*), и представление о несмежном расположении автора-наблюдателя и Невы на плоскости – то есть фокусом тут пространство структурируется более многообразно, чем каким-либо из предшествующих эмпирических фрагментов.

5.11.14. Пример 14

Посмотрим еще раз на мандельштамовское стихотворение:

1.
Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!

2.
Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.
3.
Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня, – событий
Рассеивается туман;
4.
И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец!

В первой строфе пространство структурируется, так сказать, «по горизонтали», оппозицией между некоторой не эксплицируемой точкой отсчета, неким «здесь», и далеким (скорее всего, не только когнитивно, но также и физически) Египтом.

В строфе второй упоминанием о находящихся в небе звездах и внизу бедуинах актуализирована уже не плоскость, но вертикаль.

Третья строфа не выполняет никакой пространственно-структурирующей роли, зато в четвертой и фокусной, с одной стороны, вновь противополагаются пребывающий на земле человек и находящиеся вверху звезды, с другой же стороны – прямо говорится о *пространстве*. Между тем, хотя, абстрактно рассуждая, пространство трехмерно, когда данное слово используется в естественной речи (а не терминологически, как мы употребляли его выше и будем еще употреблять в дальнейшем), оно ассоциируется для нас прежде всего с плоскостью: например, глядя на поле, можно сказать *Здесь огромное пространство*, а глядя в небо или на внутренность высокой, но узкой башни (которая, очевидным образом, будет мыслиться нами прежде всего в своей вертикальной ориентированности), – так сказать уже практически нельзя.

Поэтому те «плоскостность» и «отвесность», которые до сих пор в стихотворении проявляли себя порознь, здесь выступают совместно, как бы синтетически, тем самым делая пространство более сложным для нашего сознания, – и происходит это именно в фокусе.

5.11.15. Пример 15

Посмотрим на стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Мне нравится, что Вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не Вами,
Что никогда тяжелый шар земной
Не уплывет под нашими ногами.
Мне нравится, что можно быть смешной –
Распущенной – и не играть словами,
И не краснеть удушливой волной,
Слегка соприкоснувшись рукавами.
2.
Мне нравится еще, что Вы при мне
Спокойно обнимаете другую,
Не прочите мне в адовом огне
Гореть за то, что я не Вас целую.
Что имя нежное мое, мой нежный, не
Упоминаете ни днем, ни ночью – всуе...
Что никогда в церковной тишине
Не пропоют над нами: аллилуйя!
3.
Спасибо Вам и сердцем и рукой
За то, что Вы меня – не зная сами! –
Так любите: за мой ночной покой,
За редкость встреч закатными часами,
За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами,
За то, что Вы больны – увы! – не мной,
За то, что я больна – увы! – не Вами!

Пятая–шестая строки заключительной строфы весьма примечательны.

Во-первых, в них появляется идея вертикали, причем один раз «опущенной» вниз (*наши не-гулянья под луной*: здесь луна становится пространственным ориентиром, а место, где могли бы совершаться соответствующие события, расположено под ней), а в другой раз «направленной» кверху (*солнце не у нас над головами* – тут пространственной точкой отсчета оказываются уже автор и адресат), то есть вертикали, представленной как бы сразу в двух разных модусах своего бытия.

Во-вторых, гулянье под луной, если бы оно действительно состоялось, почти наверняка занимало бы лишь часть соответствующего лунного вечера либо лунной ночи и в таком смысле эти интервалы структурировало, деля их на «до», «во время» и «после».

Как легко заметить, нигде больше в стихотворении подобное структурирование пространства и времени не происходит.

Интересно то, что присутствует эта структурированность не в реальном мире, а только в некой умозрительной потенции. Поэтому воспринимать заключительное четверостишие допустимо двояко. С одной стороны, мы вправе считать, что описанное структурирование тут все-таки *есть* и что оно маркирует пятую–шестую строки заключительной строфы как фокусные (седьмая–восьмая строки тоже, конечно, принадлежат фокусу, но уже по своим особым причинам; см. ниже, пп. 5.16; 6.5.8). С другой стороны, можно придать бóльшую важность не присутствию некоторых указаний на структуру пространства и времени, но, напротив, тому, что структура эта имеет место лишь в виртуальном, «отрицательном» мире, а не в сфере реального (или, точнее, того, что данный текст представляет таковым).

Возникающая в этом случае картина весьма любопытна. Как мы будем говорить в п. 6.12, иногда первый план стихотворения маркируется парадоксальным, «инвертированным» образом: в эмпирической части появляется фрагмент, который и обладает теми или иными достаточно яркими признаками высокого дискурсивного ранга, и одновременно устроен так, что фокусом все-таки *не является*. Подобная неудачная «попытка фокусности», как правило, оказывается близким, а еще чаще и просто непосредственным предвестием истинного фокуса.

Поэтому у М. И. Цветаевой пятую–шестую строки заключительной строфы можно также трактовать как принадлежащее еще эмпирической части текста «предварение» фокуса, каковым в таком случае становятся строки седьмая и восьмая.

Так или иначе, при любом подходе к делу высокая структурированность времени и пространства играет здесь в маркировании фокуса несомненную роль.

5.11.16. Пример 16

Обратимся к стихотворению О. Э. Мандельштама:

1.
Бежит волна-волной, волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая,
Неусыпленная столица волновая,
Кривеет, мечется и роет ров в песке.
2.
А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,

А с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных – разбрызганы, разъяты,
И яд разносят хладные скопцы.

Примечательно то, что хотя как фокус, как главный смысловой итог воспринимается тут заключительная строка, она не содержит ни какого-либо сильного обобщения, ни даже указания на сколько-нибудь серьезную перемену в авторском отношении к миру и, судя по всему, ее дискурсивная привилегированность обеспечивается иными, более косвенными средствами, в частности, созданными в ней особыми пространственными отношениями.

Посмотрим на первую строфу стихотворения. В начальной строке авторский взгляд сперва сосредоточивается на одной-единственной волне, а потом на двух волнах сразу. Дальше поле авторского зрения резко расширяется, так что в него попадает и *луна*, и *янычарская пучина*, и *неусыпленная столица волновая* как целое. Впрочем, в конце строфы совершается обратная эволюция, от всеохватного взгляда на вещи к сугубо узкому и направленному вниз взгляду на *ров в песке*.

Подобное же умельчение образов происходит и в строфе 2. Сначала, в первой строке, воздуху приписываются такие атрибуты (*сумрачно-хлопчатый*), будто его можно видеть, и именно он тут становится единственным предметом авторского внимания, которое хоть и обращено к миру, но ни на чем отдельном пока еще не сосредоточилось. Затем авторский взгляд останавливается на стене и ее зубцах, затем на лестницах, которые наверняка меньше, чем городская стена, затем на еще более мелких фигурах солдат, чья малость дополнительно подчеркнута их «разбрызганностью» и «разъятостью»[66].

Существенны для нас два обстоятельства. Во-первых, если переход от более широкого поля зрения к узкому совершается в каждой строфе, то, значит, широта или, наоборот, узость авторского взгляда на пространство в этом тексте несомненно очень важна. Во-вторых, сколь бы ни разнообразно было все описываемое в первой–девятой строках, каждая представленная тут картина такова, что мысленно «увидеть» ее можно, заняв одну-единственную, вполне определенную (пускай и воображаемую) пространственную позицию.

Это, однако, едва ли допустимо для заключительной строки. Чтобы представить себе скопцов, разносящих яд, нужно, хотя бы уже в силу дистрибутивности этого действия, «увидеть» его как локализованное на достаточно большом пространстве, то есть – «увидеть» издалека. С другой стороны, о том, что человек *хладен*, мы легче всего узнаем по выражению его

[66] По-видимому, таким движением авторского взгляда объясняется, почему эти стихи создают впечатление «как-бы-наррации» – при том, что никакой внятной нарративности здесь, конечно же, нет.

лица, в первую очередь даже по глазам, так что этим определением почти наверняка подразумевается весьма пристальный взгляд на скопцов, взгляд, обращенный не столько к общей картине, сколько к их лицам.

Иными словами, в финальной строке совмещаются два принципиально конфликтных представления о пространстве, вследствие чего создаваемая тут его модель резко, даже почти вопиюще усложняется – и это, конечно, надо воспринимать как важную примету свойственного этой строке дискурсивно первопланового статуса.

5.11.17. Пример 17

Присущая фокусу более тонкая разработанность относящихся к пространству понятий не всегда очевидна, а порой обретает глубоко имплицитный, по-своему тайнописный характер.

Обратимся к уже знакомому нам стихотворению Р. М. Рильке в переводе Т. И. Сильман (предметом анализа по-прежнему будет русский текст – как состоявшийся факт русской словесности):

1.
Уж рдеет барбарис, и ароматом
Увядших астр так тяжко дышит сад.
Тот, кто на склоне лета не богат,
Тому уж никогда не быть богатым.
2.
И кто под тяжестью прикрытых век
Не ощутит игры вечерних бликов,
И ропота ночных глубинных рек,
И в нем самом рождающихся ликов, –
Тот конченный, тот старый человек.
3.
И день его – зиянье пустоты,
И ложью все к нему обращено.
И ты – Господь. И будто камень – Ты,
Его влекущий медленно на дно.

Начнем мы издалека.

Очевидно, наши представления о структуре пространства в значительной мере определяются тем, как мы описываем взаиморасположение в нем двух или нескольких объектов. Разумеется, во многом аналогичной будет и наша концептуализация пространства в тех случаях, когда речь идет о движении объекта из некоторого исходного пункта в некоторый конечный пункт, – просто объект этот, пребывающий в начале своего пути, и этот же объект в его конце будут отчасти мыслиться как две разных сущности.

Известные языкам мира модели пространства делятся на три типа; см. в особенности [Levinson 2003] с дальнейшей литературой.

Во-первых, о взаиморасположении тех или иных объектов допустимо говорить в «абсолютных» терминах, используя некоторый дополнительный, а при этом заведомо неподвижный ориентир либо ряд ориентиров: скажем, Северный или Южный полюс, какую-либо гору и т. п. В таком случае, например, о расположении объекта А можно сказать ‘А находится к северу от В’; ‘А находится к югу и к западу от В’ и т. п. Если в нашей культуре подобный способ относительно редок и прибегают к нему скорее, только когда речь идет о достаточно крупных и «стационарных», не способных к перемещению объектах (*Петербург лежит к северо-западу от Москвы*; *Дворец находится к юго-западу от Петербурга*), то в ряде культур точно так же принято выражаться относительно практически всех объектов, в частности сколь угодно малых и подвижных, – то есть использовать конструкции, которые в наиболее близком переводе на русский звучали бы как, скажем, *Я сижу к югу от письменного стола* или *Ложка лежит к востоку от тарелки*; самым известным, по-видимому, примером является австралийский язык гуугу йимитир; см. разнообразные иллюстрации и подробный анализ в [Levinson 2003].

Важно, однако, что есть один случай, когда и менее экзотические языки, в том числе русский, все-таки очень последовательно обращаются к «абсолютному» представлению о пространстве. Так дело обстоит с координатной осью «верх/низ», которая задается всегда действующей и, при некотором приемлемом огрублении, всюду неизменной силой тяготения. Скажем, фраза *Самолет летит выше облаков* предполагает соотнесение с определенной универсальной точкой отсчета (неважно, будет ли это центр Земли или какой-то иной пункт, допустим, на ее поверхности), такой, что, во-первых, лишенный опоры и лишенный собственной подъемной силы предмет будет двигаться к этой точке, во-вторых, самолет находится от нее дальше, чем облака. Аналогичным образом, фраза *Камень падает вниз* в интересующей нас части значит, что на камень действует только сила тяготения, что он лишен опоры и поэтому движется и что начальный пункт в траектории камня находится дальше от соответствующей точки отсчета, нежели пункт конечный.

Далее, описывать положение в пространстве можно и другим путем: выбрать за точку отсчета один из интересующих нас объектов и использовать его особенности, чтобы относительно него сориентировать остальные. Скажем, у многих предметов и живых существ легко обнаружить некоторый «фасад» и некоторый «тыл»; поэтому мы часто говорим нечто наподобие *Беседка находится перед (за) домом*; *Я стою перед (за) Иваном* и т. д. Отсюда, разумеется, «выводимо» и представление о правой и левой стороне предмета или живого существа, что делает возможными высказывания

типа *Беседка справа от дома*; *Я стою слева от Ивана* (подчеркнем, что здесь левая и правая сторона должна определяться относительно данного ориентира, то есть *дома* и *Ивана*, а не относительно говорящего: последнее тоже возможно, но только в иной модели пространства, к которой мы сейчас перейдем).

Наконец, структурировать пространство говорящий может дейктически (эгоцентрически), приняв за точку отсчета себя самого. В таком случае он скажет *передо мной*, *за мной*, *впереди* (в смысле ‘впереди меня’), *сзади* (‘позади меня’), *справа* (‘справа от меня’), *слева* (‘слева от меня’) и т. п.

И в общетеоретическом плане, и для наших нынешних рассуждений важно то, что эти три представления о пространстве в корне разнятся между собой и друг на друга не могут быть спроецированы однозначным образом; см. вновь [Levinson 2003]. Иными словами, если бы мы представили некую ситуацию не в одной (как это обычно случается в нашей речи), а в двух или тем более во всех трех названных понятийных системах, это придало бы нашей топологии совершенно особую – и, по данным С. Левинсона, крайне редко в реальности встречающуюся – изощренность.

Между тем весьма похожий сюрприз нам и преподносит в своем финале рассматриваемое стихотворение Р. М. Рильке. Правда, при концептуализации пространства тут соединяются не в точности три представленные только что модели, но первая модель с некоторым *подобием* второй и некоторым *подобием* третьей, однако, так или иначе, тут происходит радикальное усложнение этой концептуализации, как по сравнению с предшествующим текстом, так и по сравнению с общей тенденцией к использованию одной определенной пространственной точки отсчета.

Движение ко дну – это движение *вниз*, а вертикальная ось пространственных координат, как мы говорили выше, по природе «абсолютная», ибо создается она не зависимой от сиюминутных ситуативных предпочтений силой тяготения.

Разумеется, хотя это обстоятельство не слишком заметно, оно прекрасно гармонирует с ярко проявленным в буквальном, наиболее «близколежащем» слое текста авторским стремлением говорить о человеческих чувствах предельно отстраненно и обобщенно, предъявляя нам как будто бы не столько реального переживающего их человека, сколько некое абстрактное «правило»; ср. *Тот, кто на склоне лета не богат, Тому уж никогда не быть богатым* и др.

Однако поэтическое содержание интересующих нас заключительных строк катастрофически обеднится, если не учесть и присутствующий в них сугубо личностный, «субъективный» подтекст. То, что, опустившись на дно, нельзя двигаться вниз дальше, человеком тут наверняка воспринимается не как тривиальный и не заслуживающий особого внимания факт, а как нечто чрезвычайно важное, как потеря даже небольшой прежде дарованной ему свободы.

Но если так, то усматривать в обсуждаемых строках одну только «абсолютную» модель пространства уже нельзя. Сама по себе она позволяет двигаться вниз очень долго, пока мы не достигнем центра Земли, а для наивного носителя языка, по-видимому, даже и бесконечно; невозможным же столь длительное или бесконечное движение становится именно потому, что здесь имеется в виду уже не пространство как чистая абстракция, но пространство, *доступное данному человеку*. Иначе говоря, изначальное абстрактное пространство делится на область, ему доступную, и область, ему не доступную, и человек этот в каком-то малопривычном, но все же вполне ясном смысле оказывается для пространства организующим центром, аналогично тому, как живое существо или предмет является организующим центром при описанной выше «относительной» концептуализации пространства.

Наконец, хотя, как мы говорили выше, формально у Р. М. Рильке речь идет об обобщенном, старательно отделенном от авторского *я* человеке, совершенно ясно, что на самом деле имеется в виду также (а может быть, по сути, и главным образом) сам автор. В таком случае описанная нами «урезанность», «окраденность» пространства (невозможность ни дальше двигаться вниз, ни это движение себе представить) имеет место также и в авторской *эгоцентрической* системе координат.

Поэтому заключительные две строки выделяются тем, что пространство тут мыслится сразу в трех разных модусах и этим смысл сказанного, вне всякого сомнения, резко и демонстративно обогащается – прием, который логично считать здесь особой приметой фокуса.

5.11.18. Пример 18

Говоря об организации пространства как ее представляет нам язык, нужно учесть и еще одну важную дистинкцию.

Сообщая о том, как расположены по отношению друг к другу два объекта, мы можем, во-первых, ограничиться чисто «геометрической» информацией типа ‘предмет X расположен близко/далеко от предмета Y’, ‘предмет X находится выше/ниже, чем предмет Y’ и т. п., во-вторых, дополнительно указать на некое функциональное *взаимодействие* (или возможность такого взаимодействия) между X-ом и Y-ом.

Хорошо известным примером является различие между английскими предлогами *above* и *over*; см. подробно [Taylor 2003]. Сказав *X is above Y*, мы сообщаем только, что X находится выше Y-а, а предложение *X is over Y*, сверх этого, несет еще и добавочный смысл, что X и Y тем или иным образом друг с другом взаимодействуют. Например, фраза *The lamp is over the table* ‘лампа находится над столом’ подразумевает, что лампа *освещает* или *может освещать* стол. По этой причине там, где представить себе характер взаимодействия между X-ом и Y-ом затруднительно, предпочитается

предлог *above*; ср. правильное *The lamp is above the fridge* ‘лампа находится над холодильником’ и неловкое *?The lamp is over the fridge* ‘лампа находится над холодильником’ – неловкое потому, что непросто догадаться, зачем бы холодильник потребовалось сверху освещать.

Подобное различие имеется и между русскими словами *близко* и *рядом*: если сказать, что X находится *близко* от Y-а, это значит лишь, что соответствующее расстояние невелико, а фраза *X находится* ***рядом*** *с Y-ом* дополнительно сигнализирует, что также и определенное *взаимодействие* между ними их близостью облегчено и достаточно высоковероятно. Поэтому, например, из фраз *Магазин близко* и *Магазин рядом* первая будет более уместна, когда мы хотим представить чисто топографические факты, а вторая несколько предпочтительнее, если мы отвечаем на вопрос, насколько трудно или легко соответствующему человеку пойти (или вообще ходить) за покупками. По аналогичной причине, реже скажут *В трудную минуту настоящий друг всегда близко*, а чаще – *В трудную минуту настоящий друг всегда рядом* – ибо тут на главном прагматическом плане находится именно некое взаимодействие с этим другом.

Таким образом, пространство в языке может организоваться и, так сказать, по чисто геометрическому принципу, и по принципу «функциональному»[67].

Посмотрим теперь на стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Если бы я мог забыться,
Если бы, что так устало,
Перестало сердце биться,
Сердце биться перестало,
2.
Наконец – угомонилось,
Навсегда окаменело,
Но – как Лермонтову снилось –
Чтобы где-то жизнь звенела...

[67] Заметим, кстати, что этот факт находит свое отражение не только в лексике, но даже и в грамматике. Например, как показано В. А. Плунгяном [2002], в русском языке так называемый второй предложный, или местный, падеж (типа *на лугу*, *в дому*, *в лесу*, *на цепи́*) имеет не просто локативное значение, но еще и указывает на тесное функциональное взаимодействие между предметом и «местом». Скажем, сажать на цепь имеет обычно смысл только опасных животных, поэтому естественно говорить *собака на цепи́*, *медведь на цепи́*, но странно *??кролик на цепи́*, *?кот на цепи́* – при том, что посадить на цепь их вполне допустимо и фразы вроде *Он посадил своего кролика (кота) на цепь* хоть и сообщают о слегка непривычных фактах, но в лингвистическом плане все же совершенно безупречны.

3.
...Что любил, что не допето,
Что уже не видно взглядом,
Чтобы было близко где-то,
Где-то близко было, рядом...

В свете всего сказанного выше, едва ли случайно то, что в финале этих стихов (который одновременно воспринимается и как фокус) пространство организуется отчасти «геометрически» – словом *близко*, – а отчасти «функционально», благодаря слову *рядом*: обстоятельство, приобретающее особую выразительность, во-первых, потому, что единственное во всем стихотворении другое описание пространства, слово *где-то* в строке 8, еще двусмысленно между этими интерпретациями (*где-то* может значить и, чисто «топографически», ‘в некотором неизвестном или не требующем конкретизации месте’, и, «функционально», ‘в таком месте, что взаимодействие автора с соответствующими объектами затруднено или невозможно’), во-вторых, потому, что разграничение двух интерпретаций в заключительной строке *Где-то близко было, рядом...* оплачено сильным плеонастическим эффектом, который попросту уже не позволяет не осознать, сколь важные различия все-таки есть между *близко* и *рядом*[68].

5.11.19. Результаты и выводы

Нами была проанализирована структура пространства и времени в сорока лирических стихотворениях, принадлежащих главным образом русским поэтам – А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, О. Э. Мандельштаму, Б. Л. Пастернаку, М. И. Цветаевой, Г. В. Иванову, А. А. Тарковскому.

Во внушительной части этих стихотворений имелся единственный относительно компактный, не длиннее одного предложения (хотя часто

[68] Интересная параллель к этому композиционно-стилистическому ходу есть у Н. В. Гоголя в «Мертвых душах»: *Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно!* Похоже на правду, что когда что-то берут *назад*, то речь может идти о возвращении прежде отданного как таковом, так сказать, о повторной «смене владельца», а взятие чего-то *обратно* скорее подразумевает, что взявший с соответствующим объектом будет прототипическим или близким к прототипическому образом взаимодействовать (ср. правильное *Иван по недосмотру дал Марии ядовитые таблетки, но потом, к счастью, хватился и взял их назад* и прагматически странное ?*Иван по недосмотру дал Марии ядовитые таблетки, но потом, к счастью, хватился и взял их обратно* – странное как раз потому, что здесь Иван как будто должен сам ядовитые таблетки принять, а такой поворот событий слишком экзотичен и, как это бывает в случае практически всех серьезных отклонений от нормы, говорить о нем необходимо не намеками, а напрямик). Судя по всему, сходство гоголевского и ивановского плеоназмов заслуживает более глубокого осмысления.

и сложного), фрагмент, где пространство или/и время обнаружили структурированность большую, нежели во всех прочих фрагментах; для времени таких текстов нашлось 26, для пространства 15.

При этом в стихотворениях, где у времени есть один «максимум» структурированности, он пришелся на эмпирические фрагменты 11 раз, на фокусные же – 15 раз. В стихотворениях, где есть один «максимум» структурированности пространства, он располагался в эмпирической части текста 6 раз, в фокусе 9 раз.

Как видим, фокус в обоих отношениях имеет полуторакратное или почти полуторакратное преимущество перед эмпирическими фрагментами.

Вместе с тем стоит вспомнить, что фокус в среднем в 6,9 раза короче последних. Поэтому если бы соответствующие показатели распределялись в лирическом стихотворении чисто случайным образом, то количество примеров, где интересующий нас «максимум» приходится на фокус, должно быть примерно в семь раз *меньше*. Поскольку, однако, в действительности оно не только не меньше, но и больше в полтора или без малого полтора раза, получается, что истинная вероятность появления «максимума» в фокусе приблизительно *вдесятеро* выше, чем вероятность его появления в эмпирических фрагментах.

Отсюда со всей определенностью следует, что наивысшая для данного текста структурированность пространства и времени является исключительно характерной приметой фокуса.

5.12. Структура тропов как маркер композиции в лирическом стихотворении*

5.12.1. Гипотеза

Если, как мы видели, более высокая информативность, так сказать, «стесненность» смыслового ряда, вообще способна маркировать именно итоговые, фокусные фрагменты стихотворений, то это полностью относится и к разного рода тропам, которые, разумеется, по своему содержанию способны быть и более, и менее богатыми. Иными словами, более богатый по содержанию троп имеет лучшие шансы оказаться в фокусе и быть его характерной приметой. Дополнительно можно также предположить, что если тропов в последнем несколько, то именно с самым богатым по содержанию тропом должна быть связана наиболее важная его часть.

---

* Текст настоящего раздела основывается на статье: Зельдович Г. М. Информативность тропов и композиция лирического текста // Przegląd Rusycystyczny. 2019. N 4 (168). С. 133–166.

Безусловно, оценить, насколько информативна та или иная метафора, метонимия, гипербола, литота и т. д., весьма непросто. Согласно теории релевантности, с которой мы склонны в данном вопросе солидаризироваться, к непрямому, фигуральному способу выражения мы прибегаем в первую очередь ради того, чтобы создать некие импликатуры, причем в основном они являются слабыми, такими, за которые автор не несет полную ответственность, зато число их при этом практически не ограничено (см., среди основополагающих работ, [Sperber, Wilson 1995; Carston 2002]). Особенно наглядно это свойство проявляет себя у метафор. Скажем, выражение *кошачий шаг беды* способно намекать и на то, что беда подкрадывается незаметно, и на то, что она в том или ином смысле вовсе не тяжела, либо что ее приближение даже доставляет кому-то радость, либо что беду на кого-то навлекла женщина с кошачьей походкой, либо что беда пришла лишь одна – подобно тому, как поодиночке часто ходят кошки, и т. д., и т. д., – и отнюдь не исключен и вариант, когда в той или иной степени актуальны все эти смыслы сразу.

Разумеется, такая же способность к порождению принципиально неограниченного числа слабых импликатур свойственна и весьма многим иным тропам, например гиперболе, литоте, оксюморону и проч. Поэтому, сопоставляя информативность тропов в некотором ряду, на количество соответствующих импликатур ориентироваться нельзя.

И тем не менее существуют примеры, где подобное сопоставление возможно, только опираться оно должно на иной, уже не количественный, а качественный критерий.

Троп по самой своей природе предполагает, во-первых, наличие определенного предмета или определенной понятийной области, о которых мы хотим сообщить новую инфомацию (назовем их «характеризуемое»), во-вторых, наличие иного предмета или понятийной области, обращение к которым служит этой цели (в дальнейшем – «характеризующее»)[69]. Например, в только что приведенной метафоре характеризуемым была *беда*, характеризующим – ее *кошачий шаг*[70].

В результате взаимодействия между характеризуемым и характеризующим создается некая область их сходств, их «пересечений», область

[69] В западной традиции популярны термины «мишень» (англ. *target*) и «источник» (*source*), но для наших целей принятые прозрачные наименования кажутся более удобными.

[70] Мы отдаем себе отчет, что четко выявить в метафоре характеризуемое бывает исключительно трудно, а иногда и практически немыслимо (вспомним мандельштамовскую формулировку из «Разговора о Данте»: «...прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться»). Тем не менее даже при анализе поэтического текста на характеризуемое, пускай и с некоторой долей условности, как правило все-таки можно указать, и именно такими примерами мы займемся ниже.

«смешения», или, иначе, бленд (англ. *blend*; см. о последнем понятии работы Ж. Фоконнье и М. Тернера, например [Fauconnier, Turner 1998])[71].

Характер бленда в разных случаях может быть разным. В зависимости от источника содержащейся в них информации, можно выделить по крайней мере три типа блендов.

Во-первых, бленд могут создавать просто совпадающие либо хорошо сопоставимые свойства характеризуемого и характеризующего. Иначе говоря, соответствующий троп просто *выявляет* те черты характеризуемого, которые и так имелись в нашем представлении о нем, но не были достаточно актуализированы, а бленд является лишь проекцией общих либо сходных свойств, присущих характеризуемому и характеризующему. Так, по-видимому, дело обстоит в метафоре *глаз объектива*: о характеризуемом, объективе, наперед известно, что его главная функция – создать зрительный образ предмета, и такова же главная функция глаза[72].

---

[71] На самом деле структура бленда, по Ж. Фоконнье и М. Тернеру, далеко не однородная, иерархическая, но здесь этим можно пренебречь. В настоящем контексте допустимо проигнорировать и то в принципе чрезвычайно важное обстоятельство, что у бленда нередко возникают свойства, которыми не обладало ни характеризуемое, ни характеризующее, то есть что бленд по сути дела способен выступать как генератор совершенно новых смыслов.

Стоит добавить, что принятая здесь терминология достаточно легко переводима в термины иных подходов к метафоре, например очень влиятельного подхода, предложенного в [Gluksberg, Keysar 1990]. По мнению авторов, при образовании метафоры возникает некая «одноразовая», «окказиональная» категория (*ad hoc category*), членами которой становятся, в частности, и характеризуемое, и характеризующее. Очевидно, что это понятие достаточно хорошо соответствует понятию бленда у Ж. Фоконнье и М. Тернера. Другая, но тоже совместимая с нашими рассуждениями интерпретация метафоры представлена в работах по теории релевантности, например, в [Wilson, Carston 2006].

[72] Разумеется, названная общность свойств может быть неодинаково очевидной.

Что касается характеризуемого, то его релевантные особенности иногда вполне наглядны, а иногда, чтобы их открыть, требуется исключительная проницательность.

Если же посмотреть на вещи с точки зрения характеризующего, то существенно, что практически со всяким словом у нас связан ряд представлений, которые нельзя отнести к его семантике. Скажем, слово *яблоко* вызывает представление, что оно съедобно (хотя смысл этот отменим и не «семантичен»: можно говорить и о несъедобном яблоке), слово *медведь* – представление о мехе (хотя и лысого медведя вообразить можно), и т. д. Подобные дополнительные представления иногда ассоциируются со словом регулярно, даже там, где отсутствует какая-либо поддержка со стороны контекста (так дело обстоит в только что приведенных примерах), а иногда последней требуют, ср. представление ‘может использоваться как опора’, которое напрямую не индуцируется словом *ящик*, но в контексте вроде *Передо мной ящик, фужеры, бутылка шампанского. Что же мне использовать в качестве опоры, чтобы стать на нее и украсить игрушками елку?* эта особенность нашего понятия о ящике становится хорошо ощутимой; см. подробно многочисленные работы Л. Барсалоу, например [Barsalou 1982].

Во-вторых, характеризующее может добавлять к нашему первоначальному представлению о характеризуемом нечто существенно новое, нечто такое, чего мы о нем не могли бы угадать наперед. Например, проживаемые нами дни вообще-то могут быть однообразными, скучными, унылыми, но могут быть и радостными, интересными и т. д.; поэтому в цветаевской метафоре *дней сползающие слизни* характеризующее *сползающие слизни* не только выявляет определенное сходство двух представлений, но принуждает нас мыслить те *дни*, которые тут характеризуются, куда более определенно, нежели это было бы в отсутствие данного тропа.

В-третьих, характеризующее может не просто добавлять новое знание о характеризуемом к знанию, уже имеющемуся, но требовать *пересмотра* наших первоначальных представлений о характеризуемом. Например, оксюморон *женатый холостяк* чаще всего относится к реально женатому человеку и, таким образом, характеризуемым тут является представление ‘мужчина, имеющий жену’. В обычном случае, зная, что кто-то женат, мы предполагаем, что его отношения с женой строятся неким прототипическим образом: он живет с ней под одной крышей, у него нет других женщин и т. д. Однако в присутствии характеризующего *холостяк* это характеризуемое с неизбежностью и весьма серьезным образом переосмысляется – то ли вообще в свою противоположность, ‘мужчина, не имеющий жены’, то ли (что более вероятно) в ‘мужчина, имеющий жену, но состоящий с ней в *непрототипических* супружеских отношениях (живущий отдельно от нее, пользующийся свободой в романтических связях и проч.)’. Так же устроен и метафорический оборот *шах истине* в знаменитом афоризме Х. Ортеги-и-Гассета: *Идея – это шах истине*. Согласно общепринятым представлениям, для истины первостепенно важным является свойство объективности, то,

---

Поэтому наглядность, когнитивная доступность соответствующего смысла в характеризующем тоже способна варьировать в весьма широких пределах.

Некоторые авторы образцовой разновидностью метафор считают те, где между характеризующим и характеризуемым не просто обнаруживается сходство, но ответственное за него представление явлено в характеризующем напрямую, безотносительно к контексту (то есть либо принадлежит семантике, либо, не будучи семантическим, все равно оказывается очень регулярным в только что объясненном смысле) – в то время как с характеризуемым оно также связано, однако уже на правах лишь некой изначальной, не очевидной в отсутствие характеризующего потенции; см., например, [Ortony 1979]. Скажем, в метафоре *Снотворная проповедь* у характеризующего *снотворная* смысл ‘вызывающая сон’ – первоплановый и основной, а для характеризуемой *проповеди* он, вообще говоря, лишь потенциален и актуализируется здесь главным образом благодаря соседству со *снотворная*.

Очевидно, такие метафоры попадают в названную нами первую категорию тропов, которую и ввиду этого обстоятельства, и с чисто интуитивной точки зрения скорее всего надо считать наиболее прототипической. Впрочем, вопрос слишком сложен, чтобы здесь в него углубляться.

что она *не подчиняется* человеку (ср. в том же «Восстании масс» замечание, что «истина не в нашей власти»), здесь же она уподоблена шахматному королю и подразумевается возможность объявить ей мат, то есть в известном смысле как раз подчинить ее, взять над ней верх.

Понятно, что прототипически троп третьего типа будет более информативным, чем троп второго, а троп второго типа – более информативным, нежели троп первого. Безусловно, в каждом конкретном случае решить вопрос, какой из тропов информативнее, бывает непросто, ибо в дело способны вмешиваться привходящие обстоятельства: скажем, метафора, только лишь выявляющая сходства между характеризуемым и характеризующим, может оказаться необычайно нова и, значит, информативна просто потому, что сходство это по каким-то причинам нелегко заметить, пускай она его сама и не создает. И тем не менее *на уровне прототипов* сказанное остается верным.

С другой стороны, известно, что выразительные средства в поэзии сплошь и рядом опираются как раз на наше представление о *прототипе* соответствующей категории, а не о каких-либо частных особых случаях.

Скажем, и в русской, и в зарубежной поэзии найдется множество примеров, когда мужской род неодушевленного (!) существительного ассоциирован с чем-то мужественным, сильным, определенным, а женский – с женственностью, слабостью, нерешительностью и т. д. Между тем, как известно, существительных, которые называют людей или вообще живые существа, в языке относительно немного, поэтому, рассуждая формально, в большинстве частных случаев названная ассоциация безосновательна – и тем не менее она возникает, ибо опирается на идеализированный прототип «мужской род = мужской пол; женский род = женский пол» (в свою очередь, прототип этот обязан своим возникновением привилегированному месту человека в нашей картине мира). Аналогичным образом, с глаголом несовершенного вида в поэтической речи (хотя, впрочем, и не только в поэтической) ассоциируется представление о длительности, протяженности действия – при том, что на самом деле имеется колоссальное количество НСВ с моментальным значением, то есть НСВ, обозначающих скачкообразный, лишенный длительности переход от одного состояния мира к другому (ср. хотя бы *падать*, *приходить*, *находить*, *проливать (что то ненароком)*, *терять (ключи, авторучку и т. п.)*, *брать*, *давать*, *говорить, что...*, *предупреждать*, *прощать* и мн. др.; см. подробнее [Апресян 1988]), а вдобавок к этому даже и способные обозначать действие в его протяженности глаголы тоже часто употребляются так, будто бы протяженности этой нет, – в так называемом общефактическом смысле (ср. *«Дон Кихота» переводил Н. Любимов*, где важен сам факт, что перевод состоялся, и важно имя переводчика, но уже нерелевантно, сколько же времени он проработал над «Дон Кихотом»; см. об общефактическом НСВ, например, [Падучева 1993]

или ряд работ в [Падучева 1996]; несколько иная интерпретация подобных употреблений предложена в [Зельдович 2012]).

Таким образом, в поэзии представление о прототипе данной категории сохраняется вполне ясным, когнитивно высокодоступным даже и в неблагоприятных для этого обстоятельствах, даже тогда, когда ее прототипическая реализация отнюдь не самая частотная.

Поэтому при определенном взгляде на вещи сама уже принадлежность соответствующих тропов к той либо иной из перечисленных выше трех разновидностей может эти тропы иерархизировать в плане их информативности – и наиболее информативный или наиболее информативные из них в принципе способны становиться маркером фокуса.

Ниже мы представим несколько разборов, которые покажут, что эта теоретическая возможность отнюдь не остается неиспользованной.

Добавим еще, что, помимо названных трех «чистых» случаев, существуют и гибридные типы тропов. Например, одна часть соответствующего бленда может быть «спроецирована» в него одновременно и из характеризующего, и из характеризуемого, то есть быть относительно менее информативной, а другая часть – создаваться самим характеризующим, возникать как результат смыслового влияния характеризующего на характеризуемое, что, разумеется, означает и бóльшую информативность. Мы не в состоянии тут построить детальную типологию тропов с учетом этих тонкостей, однако для наших рассуждений достаточно того, что хоть в какой-то мере меняющий наше изначальное представление о характеризуемом троп прототипически более информативен, чем троп, который это представление никаким ощутимым образом не модифицирует.

5.12.2. Пример 1

Вновь обратимся к цветаевскому стихотворению:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Как мы уже выше упоминали, в метафорической первой строке к нашему изначальному представлению о характеризуемых тут *днях* (поэтессы), которые, вообще говоря, могут быть и тоскливыми, и не тоскливыми, добавляется информация о том, что они все-таки *тоскливы*. Аналогично дело обстоит и во второй строке. В норме каждая поэтическая строка обладает неповторимостью и как творца неповторимых строк мы воспринимаем поэта; однако, с другой стороны, строки в стихах обычно достаточно многочисленны, так что с определенной, пускай и не самой привычной точки зрения, тут можно усмотреть, наоборот, низкую индивидуализированность, так сказать, «оптовость» – а метафора *поденная швея* из двух этих вариантов заставляет бесповоротно выбрать второй, таким образом наше начальное представление о характеризуемых тут поэтических строках и самом поэте существенно дополняя.

Однако два следующих тропа-оксюморона, *(моя жизнь) не моя, (мое тело) не мое*, идут еще дальше. Если раньше изначальное представление о характеризуемом только дополнялось и только в целиком определенных аспектах (однообразие дней; однообразие строк), то здесь характеризуемые, *(моя) жизнь* и *(мое) тело*, полностью «сливаются», отождествляются с *контрадикторными* им характеризующими, соответственно, *не моя (жизнь)* и *не мое (тело)*, а потому наши первоначальные знания о характеризуемых неизбежно должны тут подвергнуться едва ли не всеохватывающему пересмотру.

Между тем, как мы не раз уже говорили выше, именно строка 4, *Не моя, раз не твоя*, и строка 8, *Не мое, раз не твое*, являются в этом стихотворении первая, так сказать, предварительным, а вторая – «окончательным» фокусом. Из изложенного видно, что их фокусный статус маркирован, среди прочего, более высокой информативностью представленных в них тропов.

5.12.3. Пример 2

Подробнее проиллюстрировать наш тезис о вероятной связи между дискурсивным статусом соответствующего фрагмента и смысловой насыщенностью тропеических средств поможет более пространное и более богатое последними «Воспоминание» Б. Лесьмяна (перевод наш – ГЗ; предметом нашего анализа будет именно русская версия – хотя в главных интересующих нас особенностях она близка к оригиналу):

1.
Та тропа, те ребячьи ботинки –
Где они? Где их встретишь еще ты?
Расплылись, как слезинки,
И скатились в пустоты!

2.
Просыпался от сырости свежей –
И ко мне выплывало из сони
Солнце дальнебережий,
Солнце добрых бездоний...
3.
Кто заклятвенно смотрит отсюда,
Как блистанье безмолвьем плотнится,
Тот однажды увидит и солнце-верблюда,
И разбойника с солнцем в зенице...
4.
Я на завтрачной скатерти видел картину:
Я бродяга-разбойник... Скачу я по свету...
А отец будто знал, что его я обмину, –
И листал безмятежно газету...
5.
Было красно, и желто, и сине
В троерадужном блеске кувшина.
То ль оса заблудилась в гардине –
То ли нитью бренчала гардина...
6.
И зеркалился пол, подавшись к занавеске,
Отпечатками листьев со светлым исподом –
Но в таком примутненном, разбавленном блеске,
Словно зелень плеснули туда мимоходом.
7.
Все лысей и морщинней,
Кресло вжилось во время...
Сахар искрою синей
Прорезался из теми...
8.
Вытрясали часы из пружинных извилин
Бесконечную ноту.
И был каждый бессмертен, был каждый всесилен,
Дни тянулись без счету...
9.
А потом налетело – потом налетело...
Я робел от удара к удару...
И споткнулась душа о безмежное тело –
И умирали на пару...

Рассмотрим присутствующие в этом стихотворении тропы.

В первой строфе появляется метафорическое сравнение *расплылись, как слезинки*. Известно, что слезинка или, вообще, капля жидкости в прототипическом случае не существует долго и, упав, теряет свою форму. Вместе с тем *тропа* и *ботинки*, которые здесь характеризуются, суть образы прошлого,

а такой образ обычно со временем лишается для нас отчетливости и тоже становится «слабоопознаваемым». (Добавим еще, что если даже у каких-то авторов это обстоит иначе, для Б. Лесьмяна подобное граничащее с предательством забвение прошлого, то, что, выражаясь его же словами, «умирающий вновь умирает в могиле», было сквозным мотивом всего поэтического творчества.) Отсюда видно, что в возникающий бленд, в первом приближении – ‘нечто перестает быть хорошо опознаваемым, теряет свою форму’, проецируются не только важные свойства характеризующего, но и в самом характеризуемом их тоже легко предполагать наперед.

Далее, поскольку в первой половине этой строфы уже утверждено сходство двух образов со слезинками, постольку не становится неожиданностью их способность *скатываться*; что же касается их скатывания именно *в пустоты*, то есть исчезновения, то и эта деструкция для любых пребывающих в памяти образов (а особенно – в творчестве Б. Лесьмяна) угадывается почти так же уверенно, как постепенная потеря ими своей формы. Поэтому и следующая метафора, *скатились в пустоты*, не столько обогащает наше знание о характеризуемом, сколько те или иные стороны этого знания попросту отчетливее *выявляет*.

Во второй строфе метафора *солнце выплывает* достаточно конвенциональна, главное же, с характеризуемым-*солнцем* в нашей картине мира прочно ассоциируется представление о движении, в том числе о движении откуда-то, где солнце не видно, к полю нашего зрения (проще говоря – о *восходе*), а вдобавок еще и представление о плавности этого движения – так что и здесь важная часть смысла, заключенного в характеризующем *выплывает*, из самого характеризуемого с некоторой отнюдь не ничтожной вероятностью может быть угадана. Иными словами, и этот троп изменяет наше видение характеризуемого в весьма ограниченных пределах.

Позднее появляются тропы, которые это видение модифицируют более серьезно.

Сначала изменения происходят аддитивным путем: к априорному представлению о характеризуемом добавляется нечто новое, но не меняется в корне само это представление. Оборот *смотреть заклятвенно* относит нас к необычному, наперед не предугадываемому способу смотреть (≈ ‘смотреть, как бы заклиная что-то взглядом, вызывая в чем-то волшебные изменения’), однако само характеризуемое *смотреть* сохраняет все свое исходное значение. Что бы ни означало в тонкостях *блистанье безмолвьем плотнится*, характеризуемое *блистанье* относит нас к той же сущности, к какой бы относило и в обычном, нетропеическом контексте. В выражении *солнце-верблюд* подразумевается верблюд, озаренный солнцем (в оригинале – букв. ‘солнечный верблюд’, *słoneczny wielbłąd*), то есть, вновь-таки, характеризуемое сохраняет свои важнейшие изначальные свойства, лишь обогащая их новыми, заимствованными у характеризующего; аналогично

для *разбойника с солнцем в зените*. Подобным же образом, чтобы *нитью бренчала гардина*, нить должна своим дрожанием и производимым звуком уподобиться струне, однако это не мешает ей оставаться все той же нитью. Наконец, и чтобы (зеркальному, налощенному) полу *податься к занавеске*, то есть, скорее всего, ее просто отразить, никаких принципиальных метаморфоз с ним произойти не должно.

Дальше предполагаемые тропами деформации в нашем представлении о характеризуемом становятся еще радикальнее.

Зелень, которую *плеснули куда-то мимоходом*, обретает особое, наперед не предсказуемое качество примутненности; это, конечно, пока еще аддитивная трансформация такого же типа, с каким мы встретились выше. Однако, сверх этого, будучи вообще-то цветом, *зелень* как бы становится вдобавок и жидкостью, то есть уже меняет свою *категориальную природу*.

В метафоре *кресло вжилось во время* характеризуемым является *кресло*, а оборот *вжилось во время* – характеризующее. При этом у *кресла* и *времени* есть некая важная общая и наперед угадываемая черта, а именно, «старость»: время вообще принято мыслить как нечто древнее и протяженное (ср. хотя бы у Ф. Пессоа: «Я старше времени во много раз»), а о кресле в предыдущей строке сказано *Все лысей и морщинней...* – так что и для кресла его почтенный век тут заранее известен. Но, с другой стороны, помимо такого аддитивного эффекта, эта метафора создает и еще один: кресло уподобляется живому существу, почти наверняка человеку, ибо лишь живые существа, и человек прежде всего, способны во что-то вживаться; в результате сама категориальная природа *кресла* резко меняется[73].

В строках *Сахар искрою синей Прорезался из теми...*, во-первых, к представлению о сахаре аддитивно присоединяется смысл ‘сахар был источником синих искр’, а во-вторых, сахар еще – меняющим саму его концептуализацию образом – предстает как нечто острое, способное прорезаться.

Далее, в *Вытрясали часы из пружинных извилин Бесконечную ноту* между нотой и чем-то иным, что может вытрясаться из пружины (пыль? мусор?), есть очевидная бесхитростная общность: и то, и другое так или иначе «продуцируется» пружиной, становится явным благодаря ее движению, так что приведенная метафора безусловно выявляет наперед угадываемые сходства между характеризуемым и характеризующим. Однако, наряду с этим аддитивным эффектом, здесь возникает и другой, информативно

[73] Источник аналогичного эффекта можно усмотреть и в словах *Все лысей и морщинней...*, если выступающие тут прилагательные считать метафорическими, переносящими на кресло смыслы из человеческого мира. С другой стороны, слова *лысый* и *морщинистый* (и, по аналогии, употребленное тут более редкое *морщинный*) так широко прилагаются к неодушевленным предметам (ср. *лысая шуба*, *лысый воротник*, *лысое колесо*; *морщинистая кожа*, *морщинистое пальто*, *морщинистая краска на стене* и проч.), что наличие тут сколько-нибудь ощутимой метафоры все же сомнительно.

более весомый, ибо такая исконно событийная, непредметная по природе сущность, как *нота*, уподоблена предмету либо веществу.

Пропустив оборот *удар за ударом*, ибо метафора *удары судьбы* сугубо конвенционализированная и едва ли должна тут входить в расчет, посмотрим на заключительные и несомненно фокусные строки, *И споткнулась душа о безмежное тело – И умирали на пару...* Очевидно, какую бы общность мы ни усмотрели тут между взаимоотношениями души и тела и ситуацией ‘кто-то споткнулся обо что-то (об кого-то)’, она непременно требует мысленно «овеществить» душу, перевести ее в несвойственную ей онтологическую категорию, так что, в отличие от предыдущих случаев, никакого ясного смысла, который мог бы просто *присоединиться* к первоначальному концепту души, эта метафора не создает.

Таким образом, на своем тропеическом уровне лесьмяновское стихотворение весьма последовательно развертывается от речевых фигур, которые только лишь выявляют наперед существующее или *скорее всего* наперед существующее сходство между характеризуемым и характеризующим, сперва к фигурам, которые к изначальному представлению о характеризуемом лишь добавляют новые смыслы, затем к фигурам, которые и, в одном плане, просто добавляют новые смыслы к первоначальному представлению, и, в плане другом, одновременно требуют также рекатегоризации характеризуемого, пересмотра наших о нем изначальных представлений, – и, наконец, в заключительной части появляется метафора, которая носит уже всецело рекатегоризационный характер.

Иначе говоря, на каждом этапе этой эволюции мы сталкиваемся с прототипически все более и более информативными тропами, а самый информативный из них – обнаруживается в фокусе.

5.12.4. Пример 3

По всей видимости, тенденция к регулярному и ориентированному на структурирование лирического дискурса распределению тропов по возрастающей информативности исключительно характерна для О. Э. Мандельштама. Вот один из прекрасных примеров:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,

И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

В строфах 1–2 тропов нет.

Когда в строфе 3 появляются метафоры *получение наследства, родство* и *соседство*, их содержание нельзя считать совершенно новым и неожиданным. Действительно, уже из первых двух строф ясно, что поэт что-то *получил* от прошлых эпох. Частным, но весьма прототипическим способом получить что-то из прошлого является наследование, наследование же связано обычно с родством. Поскольку же наследуются тут не материальные ценности, но некие ментальные конструкты (ближайшим образом, представление о *поляне, кровавой луне, перекличке ворона и арфы* и т. д.) и поскольку в прототипическом случае два человека, наблюдающие одну и ту же картину, смотрят на нее одновременно или почти одновременно и находятся близко друг к другу в пространстве, постольку и переход к идее *соседства* в строках 11–12 вполне логичен и в принципе предсказуем из строк 1–10. Такого же рода и метафора *сокровище* в строфе 4 – ибо сокровища в наиболее прототипическом случае суть ценности, которые должны быть кем-то унаследованы.

Поэтому хотя метафоры тут и заставляют по-новому увидеть свое характеризуемое, обогащают представление о нем, в немалой степени их роль состоит в том, чтобы просто актуализировать такие его особенности, которые все-таки с достаточно большой вероятностью предсказуемы наперед, *помимо* самой метафоры.

С другой стороны, никоим образом не допустимо предполагать наперед, что песню (стихи), сочиненную одним человеком, сочинит другой человек, и в этом смысле тропика двух заключительных, а вместе с тем фокусных строк по своей информативности радикально богаче, чем тропы в эмпирических фрагментах стихотворения.

5.12.5. Пример 4

Несколько по-иному обсуждаемая закономерность проявляется в стихотворении О. Э. Мандельштама «Айя-София»:

1.
Айя-София – здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.
2.
И всем векам – пример Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила Эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.
3.
Но что же думал твой строитель щедрый,
Когда, душой и помыслом высок,
Расположил апсиды и экседры,
Им указав на запад и восток?
4.
Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон – света торжество,
На парусах, под куполом, четыре
Архангела – прекраснее всего.
5.
И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

В первом появляющемся здесь тропе, метафоре-сравнении *Ведь купол твой, по слову очевидца, Как на цепи подвешен к небесам*, характеризующее *подвешен к небесам* отчасти дополняет наше изначальное представление о характеризуемом *куполе*: то, что купол близок к небу и связан с ним ощутимее, чем с землей, отнюдь не предопределяется нашим априорным представлением о куполах. Тем не менее сама «оторванность» купола от земли, на которую указывает характеризующая часть тропа, в этом априорном представлении несомненно присутствует.

Что касается следующей метафоры, *строитель указал апсидам и экседрам на запад и восток*, то здесь в качестве характеризуемого выступает представление, что строитель, создавая апсиды и экседры, определенным образом их расположил, а представление, что он именно *указал* им на запад и восток, так, будто они обладали собственной волей и способностью ему

подчиниться либо не подчиниться, – это уже характеризующее. Разумеется, глядя на те или иные архитектурные элементы, мы обычно не склонны думать о связи между их пространственной ориентацией и чьим-то повелением. Поэтому причинно-следственное отношение ‘апсиды и экседры ориентированы данным образом потому, что кто-то так *велел*’ скорее создается характеризующей частью метафоры и *добавляется* здесь к представлению о характеризуемом. С другой стороны, сама обращенность апсид и экседр на запад и восток весьма типична для православного собора, и представление о ней не только прямо выражено в характеризующем, но почти наверняка заведомо ассоциируется и с характеризуемым.

Далее, как бы ни понимать *мир* в метафоре *Прекрасен храм, купающийся в мире* (можно как, приблизительно выражаясь, ‘вселенная’, можно как ‘спокойствие’), ясно, что храм в мире так или иначе *пребывает*, что это характеризуемое и что характеризующим выступает тут представление о купании, представление, благодаря которому наш концепт ‘пребывания в мире’ нетривиальным образом обогащается. Купанием в мире, конечно же, имплицируется и *пребывание* в нем, так что у характеризуемого и характеризующего есть важная общая часть.

Точно так же, в следующей метафоре характеризуются *сорок окон*, а *света торжество* выступает в качестве характеризующего, которое несомненно добавляет к представлению об окнах нечто новое (идею могущества и радости), однако наполняющий их свет всецело «подсказывается» самим уже характеризуемым.

Таким образом, перед нами целый ряд тропов, в каждом из которых наше представление о характеризуемом существенно обогащается благодаря характеризующему, но, во-первых, обогащение тут связано с *прибавкой* к этому представлению определенной информации, а не с его пересмотром, во-вторых, в то же время характеризуемое и характеризующее обладают и достаточно важной заведомой, присущей им изначально, *независимой* от данного тропа общностью.

Что же касается финальной метафоры, *И серафимов гулкое рыданье Не покоробит темных позолот*, то она установившуюся инерцию резко разрушает.

Очевидно, в роли характеризуемого тут выступает представление ‘позолоты (не) покоробятся’, а в роли характеризующего – ‘серафимы своим гулким рыданьем (не) каузируют ситуацию «позолоты покоробятся»’. Разумеется, в буквальном смысле рыдание серафимов не может покоробить позолоты, и, следовательно, оно как каузатор соответствующей ситуации лишь уподобляется иному, так сказать, «буквальному» каузатору, так что каузация тут приобретает почти наверняка метафорический характер. Каков же тогда этот «буквальный» каузатор? В таком качестве способно выступить огромное, едва ли даже вообще обозримое число разнообразных

обстоятельств: влажность, сухость, холод, жара, землетрясение, произошедший поблизости взрыв, проседание стен, осыпавшаяся штукатурка, проводимые в соборе дополнительные строительные либо отделочные работы, и т. д., и т. д., – причем, судя по всему, ни одна из этих возможностей не имеет в данном контексте весомого преимущества перед иными, то есть каузатор, каков он в рамках характеризуемого, остается в высокой степени неопределенным[74].

У дела, однако, есть и другая сторона. Коль скоро этот подразумеваемый характеризуемым каузатор получает совершенно конкретное, специфическое отображение в составе характеризующего, то логично думать, что таким же конкретным – пускай даже и не называемым прямо – ему надлежало бы быть и в самом характеризуемом.

Иначе говоря, присутствие обсуждаемого характеризующего означает, что в характеризуемом на представление о неконкретизированности каузатора наслаивается *противоположное* представление – о его *достаточно высокой определенности*. Это, конечно, вовсе не то аддитивное приращение смысла, какое имело место в предшествующих тропах. И для наших представлений о мире в целом, и для данного характеризуемого в частности внутренняя противоречивость является свойством столь необычным, столь «противозаконным», выводящим их из ряда вон, что она *коренным образом* изменяет саму первоначальную природу их содержания, сам их гносеологический статус[75].

Как видим, в данном отношении влияние характеризующего на характеризуемое тут несоизмеримо значительнее, чем было в предыдущих случаях, а следовательно, этому тропу присуща куда более высокая информативность, которая и делает заключительные строки дискурсивно выделенными.

Правда, как мы говорили по другому поводу в п. 1.11, главное «постижение» в «Айя-Софии» скорее заключено в третьей и четвертой от конца строках, а последние две – эмпиричны. С другой стороны, по причинам, которые мы объяснили там же, этот эмпирический фрагмент, находящийся после фокуса, более привилегирован, чем прочие эмпирические фрагменты: как в силу самой своей неканонической позиции, так и по своей роли в целостной дискурсивной структуре стихотворения – ибо он обеспечивает большее качественное разнообразие дискурсивным связям фокуса и этим более яркую фокуса выделенность.

---

[74] Связывать *рыдание* с влажностью представляется тут вопиюще безвкусным. Кроме того, в концепте *рыдания* на первом плане скорее соответствующий звук, а не слезы.

[75] Безусловно, порождаемые подобной внутренней противоречивостью дальнейшие когнитивные и эстетические эффекты весьма интересны, но их обсуждение увело бы далеко от нашего основного предмета.

Поэтому и здесь дискурсивное выделение через исключительно высокую информативность тропов тоже имеет место, только фокуса оно касается не напрямую, а опосредованно, затрагивая прежде всего тот фрагмент эмпирической части, от которого дискурсивная привилегированность фокуса зависит особенно наглядным образом.

5.12.6. Пример 5

Начатую предыдущим примером тему отчасти продолжит стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!
2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

В только что рассмотренной мандельштамовской «Айя-Софии» особенно привилегированным был тот фрагмент эмпирической части, который располагался непосредственно после фокуса. Однако бывает и так, что высокопривилегированный в том или ином отношении дискурсивный статус получают *предшествующие* фокусу фрагменты; см. подробнее п. 6.12. Смысл такого приема заключается в том, что соответствующий фрагмент, с одной стороны, по тем или иным достаточно очевидным для каждого отдельного случая причинам заведомо *не может* быть полноценным фокусом, а с другой стороны – все же обладает весьма наглядными фокусными свойствами и в результате воспринимается как предвестие подлинного фокуса, как непосредственное или весьма близкое его предварение.

Именно так дело обстоит в цветаевском тексте.

Первые два тропа, *фальшью истины* и *правдой лжи*, представляют собой оксюмороны, в которых характеризуемое (соответственно, *фальшь* и *правда*) и характеризующее (соответственно, *истина* и *ложь*) имеют нулевую область пересечения, то есть бленд как таковой тут не возникает. Это тем более существенно, что вообще-то для оксюморона «пустой бленд» вовсе не типичен. Скажем, и в оксюмороне *женатый холостяк*, и в *холодный огонь*, и в *великий карлик* между двумя объединенными тут как будто взаимоисключающими представлениями все же обнаруживается нечто общее: у женатого мужчины могут быть какие-то привычки и черты, свойственные

холостяку; у огня могут быть признаки «холодности», скажем, огонь может не создавать жара или создавать его меньше, чем представляется нам нормальным; малый ростом человек может быть велик в иных отношениях. Аналогичным образом, и в памятном нам мандельштамовском оксюмороне *скальд чужую песню сложит* речь идет о песне, которую сочинил все-таки данный скальд, но которая вместе с тем навеяна чужими чувствами, мыслями, ритмами и т. д., то есть о песне, которая имеет и важные признаки *своей собственной*, и важные признаки *не своей*.

С другой стороны, ясно, что между такими отвлеченными, так сказать, «одномерными» понятиями, как *фальшь* и *истина*, *правда* и *ложь* подобную общность найти практически невозможно. По сути, автор ведет себя так, будто хотел бы по данному поводу *ничего не сказать*. (Другое дело, что сама эта «не-сказанность» становится иконой очень важного для автора смысла, наступившей для него душевной пустоты и безысходности.)

Зато следующий троп, *Ты, меня любивший дольше Времени*, уже не просто достаточно информативен, но представляет собой своего рода *двойную* гиперболу. Известно, что всякая земная любовь имеет свою длительность и что длительность эта меньше, чем длительность «времени вообще». Здесь, однако, она объявляется даже не равной (это само по себе уже создавало бы гиперболизм), но *большей*. Если тут автором демонстрируется желание сообщить как можно больше и даже больше возможного, то логично думать, что на фоне недавнего стремления к нулевой информативности тропов нынешняя «гиперинформативность» должна отмечать собой дискурсивно привилегированный фрагмент текста.

Разумеется, синтаксически интересующий нас фрагмент является лишь обращением, то есть конструкцией, после которой в соответствующей фразе еще только предстоит сказать самое главное, и, следовательно, фрагмент этот заведомо не способен быть фокусом. И тем не менее придание ему высокого дискурсивного ранга несомненно осмысленно, ибо в таком случае он, по логике, о которой мы бегло упомянули чуть выше и которую подробно представим в п. 6.12, должен прочитываться как непосредственное или почти непосредственное предварение истинного фокуса – что прекрасно соответствует композиционному устройству цветаевского стихотворения, в котором последние две или последние две с половиной строки как раз фокусом и являются[76].

[76] Вне всяких сомнений, фокус тут маркирован также и непосредственно, своими *внутренними* особенностями, о которых см. пп. 6.4.6; 6.5.9; 6.6.9; 6.8.

5.12.7. Пример 6

Очень выразительным примером может быть стихотворение А. А. Тарковского:

1.
Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был
И что я презирал, ненавидел, любил.
2.
Начинается новая жизнь для меня,
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.
3.
Больше я от себя не желаю вестей
И прощаюсь с собою до мозга костей,
4.
И уже, наконец, над собою стою,
Отделяю постылую душу мою,
5.
В пустоте оставляю себя самого,
Равнодушно смотрю на себя – на него.
6.
Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня,
7.
Сновидения ночи и бабочки дня,
Здравствуй, всё без меня и вы все без меня!
8.
Я читаю страницы неписаных книг,
Слышу круглого яблока круглый язык,
9.
Слышу белого облака белую речь,
Но ни слова для вас не умею сберечь,
10.
Потому что сосудом скудельным я был
И не знаю, зачем сам себя я разбил.
11.
Больше сферы подвижной в руке не держу
И ни слова без слова я вам не скажу.
12.
А когда-то во мне находили слова
Люди, рыбы и камни, листва и трава.

Интуитивным фокусом тут является заключительное двустишие, а все предшествующие ему по содержанию скорее эмпиричны.

Хотя эта эмпирическая часть текста содержит множество метафор, во всех в них либо обнаруживается и без того существовавшее сходство между характеризуемым и характеризующим, либо к исходному представлению

о характеризуемом только добавляется некая важная информация – но нигде названное представление не подвергается модификациям или, во всяком случае, не подвергается модификациям, которые могли бы претендовать на заметность.

Так, если во втором двустишии нечто уже изжитое автором (изжитые мысли, чувства, стремления и т. д.) дополнительно осмысляется как сбрасывание кожи, в третьем, четвертом и пятом освобождение от этих мыслей, чувств и проч. предстает как прощание с самим собой и отделение от себя своей прежней души; если в восьмом и девятом какие-то свойства яблока и белого облака концептуализируются как дар слова; если в десятом те или иные черты автора перекликаются со свойствами *скудельного сосуда* – то нигде тут скорее всего нет причин, почему какие-то исходно наличные в характеризуемом смыслы должны были бы при этом видоизменяться или «зачеркиваться». В частности, во всех перечисленных случаях характеризуемое и характеризующее принадлежат одному и тому же категориальному типу (оба относятся либо к событиям, либо к свойствам), так что в данном плане никакого переосмысления характеризуемому не требуется.

Особого внимания требует только шестое двустишие, где *ледяная броня* выступает как метафора определенных авторских чувств, скорее всего чувства защищенности, отстраненности и т. п. Разумеется, чувство и вещество относятся к разным онтологическим категориям. Однако если мы учтем, сколь естественно для русского языка метафорически воспринимать чувство (а также нередко и отсутствие чувств) как субстанцию (достаточно вспомнить хотя бы, что в тоску *погружаются*, как в жидкость; что, подобно жидкости, может *клокотать* или *кипеть* ярость, гнев, негодование и проч.; что чья-то холодность может восприниматься как *лед*; что допустимо называть определенные чувства *соплями*; говорить о *тумане* смутных чувств; говорить о *яде* ревности; говорить о *броне* равнодушия), то соответствующую рекатегоризацию надо будет признать весьма конвенциональной и, следовательно, относительно слабозаметной.

В заключительном двустишии дело меняется. Характеризуемым в присутствующей тут метафоре, так сказать, неметафорическим компонентом ее содержания является представление, согласно которому нужные слова (для людей, рыб, камней и т. д. или же о людях, рыбах, камнях и т. д.) *находил сам автор*. В то же время характеризующее *во мне находили слова люди, рыбы, камни...* вполне допустимо и даже предпочтительно понимать в том смысле, что люди, рыбы и т. д. были активными «словоискателями» и «словосозидателями», автор же – скорее пассивным, а не деятельным началом, своего рода «местом», где слова обнаруживались. Разумеется, когда автор текста лишается своей агентивности, способности творить речь, в наших априорных представлениях о характеризующем происходит уже сдвиг, который конвенциональным и малозаметным признан быть не может.

Не случайно, по-видимому, что этот наиболее радикальный их пересмотр как раз и приходится здесь на фокус.

5.12.8. Пример 7

Несколько иной поворот эта же тема получает в стихотворении А. А. Тарковского «Бессонница»:

Мебель трескается по ночам.
Где-то каплет из водопровода.
От вседневного груза плечам
В эту пору дается свобода,
В эту пору даются вещам
Бессловесные души людские,
И слепые,
немые,
глухие
Разбредаются по этажам.
В эту пору часы городские
Шлют секунды
туда
и сюда,
И плетутся хромые,
кривые,
Подымаются в лифте живые,
Неживые
и полуживые,
Ждут в потемках, где каплет вода,
Вынимают из сумок стаканы
И приплясывают, как цыганы,
За дверями стоят, как беда,
Сверла медленно вводят в затворы
И сейчас оборвут провода.
Но скорее они – кредиторы
И пришли навсегда, навсегда,
И счета принесли.
Невозможно
Воду в ступе, не спавши, толочь,
Невозможно заснуть, – так
тревожна
Для покоя нам данная ночь.

Очевидно, когда в строках 3–4 жизненные трудности предстают как груз на плечах, когда далее предметы наделяются душой, а секунды уподобляются людям или иным человекоподобным существам, то происходит несомненная

рекатегоризация наших изначальных понятий: трудности, вообще говоря, не физический объект, а предметы и секунды не живые существа.

В то же время эти элементы характеризуемых смыслов не обладают высокой когнитивной привилегированностью, ибо в обычном случае, без особой поддержки контекста они осознаются нами достаточно слабо: так, если бы нас попросили истолковать концепты жизненных трудностей, предметов и секунд, о непринадлежности первых к физическим объектам и о неодушевленности вторых и третьих мы бы едва ли вообще эксплицитно упомянули – разве что нас бы к этому принудили какие-то дополнительные обстоятельства.

Поэтому, хотя переосмысление характеризуемого тут несомненно происходит, оно должно оказаться относительно малозаметным – и уж во всяком случае куда менее заметным, чем переосмысление *секунд* в более поздних строках *Но скорее они – кредиторы И пришли навсегда, навсегда...*, где секунды перестают быть мимолетными, перестают (быстро) сменять друг друга – то есть лишаются уже такого своего свойства, которое нормально находится для нас на первом, важнейшем когнитивном плане и которое в обычном случае *сразу же* приходит на ум, если мы думаем о соответствующем концепте.

Говоря несколько по-иному, интересующее нас различие заключается в том, что в первом случае в понятиях жизненных трудностей, предметов и секунд метафора заставляет нас пересмотреть некие фоновые элементы – пересмотреть саму категориальную принадлежность соответствующих феноменов, а во втором случае – подвергнуть ревизии более специфическую часть их содержания, их, так сказать, смысловой фокус (об этом же часто говорят в терминах «фон» и «фигура», «база» и «профиль» и т. п.). Между тем хорошо известно, что как раз более специфическая, отличающая данное понятие от максимального числа иных сопоставимых понятий его часть тяготеет к когнитивной привилегированности, к тому, чтобы быть особенно заметной; см., например, [Talmy 2010].

Как видим, метафоры расположены в тексте не случайным образом. Первой появляется та, где изначальный смысл характеризуемого не модифицируется, затем та, где он модифицируется, но модификация затрагивает относительно малозаметную его часть, затем метафора, где модифицируемый компонент смысла заметен очень хорошо, что должно по крайней мере в нашем субъективном восприятии делать ее более информативной, – и достигается такая наивысшая информативность в тех финальных строках, которые прочитываются как фокус.

5.12.9. Пример 8

Выдвинутая в п. 5.12.1 гипотеза была, по сути, двучастной. С одной стороны, мы считаем, что в фокус лирического текста должен, как правило, попадать наиболее информативный из используемых поэтом тропов, – и рассмотренным выше материалом это прекрасно подтверждается. С другой стороны, дополнительно мы предположили, что если тропов в фокусе несколько, то содержательно самый богатый из них скорее всего придется на наиболее важную часть фокуса. Чтобы это предположение убедительно подтвердить, требуется проанализировать куда больше текстов, чем это нами сделано до сих пор. Тем не менее два очень выразительных и согласующихся с ним примера мы хотели бы привести.

Первым будет «Ламарк» О. Э. Мандельштама:

1.
Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх…
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.
2.
Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.
3.
К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.
4.
Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.
5.
Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет – ты зришь в последний раз.
6.
Он сказал: довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

7.
И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.
8.
И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех…

Не будем анализировать тропеический пласт стихотворения целиком, но сосредоточимся на седьмой–восьмой строфах.

Очевидно, что важнейшей, дискурсивно наиболее привилегированной частью этого текста является его финал, скорее всего заключительное *...тех, У кого зеленая могила, Красное дыханье, гибкий смех...* Остальная часть строф 7 и 8 тоже скорее должна быть признана фокусной, однако соответствующие фрагменты все равно исполняют в пределах такого обширного фокуса несомненно подчиненную заключительному фрагменту роль и оттого их дискурсивный ранг несколько ниже (о подобной парцелляции и иерархизации фокуса см. Главу 7).

При этом, хотя и седьмая строфа, и строфа восьмая насквозь тропеичны, все же тропы «главного фокуса» в обсуждаемом плане ощутимо информативнее, чем тропы в строфе 7 и в начале строфы 8.

Выступающие в строфе 7 и в начале строфы 8 метафоры обладают тем хорошо уже знакомым нам свойством, что характеризующее отчасти обогащает, дополняет наше представление о характеризуемом, но и достаточно важная общая часть у них тоже заведомо присутствует.

В строке *И от нас природа отступила* характеризуемым является идея о некоторой эволюционной, когнитивной, эмоциональной и т. п. разобщенности между человеком и природой, а характеризующим – мысль, что с ходом времени между ними радикально увеличилась физическая дистанция. Идея этого увеличения, неравенства между нынешним и прежним положением вещей изначально отсутствовала в характеризуемом и проецируется тут в него из характеризующего. Однако представление о том, что соответствующая дистанция между двумя мирами – в буквальном или образном ее понимании – существует, настолько тут «заведомо», загодя знакомо (хотя бы из предыдущих частей все того же «Ламарка», где взаимоотношения между человеком и иными формами жизни концептуализировались именно в пространственных терминах: можно занять место на соответствующей лестнице, спуститься к другим, более примитивным существам и т. д.), что едва ли может считаться собственным вкладом

характеризующего в значение данной метафоры: оно тут скорее является изначально *общим* для характеризуемого и характеризующего.

Таким образом, перед нами метафора, где бленд возникает отчасти из заведомо присущих и характеризующему, и характеризуемому смысловых элементов, а отчасти из элементов, которые характеризующее «навязывает» характеризуемому.

Подобная картина и в следующей метафоре-сравнении, *И продольный мозг она вложила, Словно шпагу, в темные ножны*. Характеризуемым тут становятся определенные особенности мозга, характеризующим – представление о шпаге и о наиболее типичном способе ее хранения. Очевидно, шпага относится к продолговатым предметам, однако продолговатость (продольность) с помощью соответствующего прилагательного приписывается тут *мозгу* еще и независимо, отдельно от интересующей нас метафоры – так что, с точки зрения ее устройства, представление о продолговатости является чем-то заведомо, изначально общим для ее характеризуемого и характеризующего, а не привносится благодаря последнему.

С другой стороны, то, что мозг, подобно шпаге, находится в своей защитной оболочке, и то, что, подобно шпаге, он служил орудием (эволюционной) борьбы, – достаточно далеко от заведомой очевидности и более похоже на смыслы, которые «наводятся» характеризующим и обогащают наш концепт характеризуемого.

Далее, в *И подъемный мост она забыла, Опоздала опустить [для людей]* по-новому характеризуется та дистанция, тот «разлом» между человеческим и животным миром, которые уже были раньше «темой» метафоры *И от нас природа отступила*. Идея, что два мира можно было бы друг с другом связать, наперед здесь не очевидна и создается именно характеризующим, образом подъемного моста, представление же о самой взаимооторванности имеется изначально и в характеризующем, и в характеризуемом.

Итак, во всех этих случаях, с одной стороны, между характеризуемым и характеризующим присутствует важное заведомое сходство, с другой же, характеризующее обогащает наши представления о характеризуемом, но делается это аддитивно, через *добавление* новых смыслов, не заставляющее пересматривать прежде имевшийся у нас ментальный образ характеризуемого.

Иначе устроена следующая метафора (или, если угодно, своего рода «метонимическая метафора»), *красное дыханье*. Здесь концепт *красное*, выступающий в роли характеризующего, не имеет с *дыханьем* заведомых сходств, а потому требуется, чтобы представление о дыхании подверглось в возникающем бленде значительной рекатегоризации: у дыхания появляется такой вообще-то ему наотрез не свойственный признак, как цвет.

Правда, теоретически между дыханьем и кровью можно найти заведомое, независимо от данной метафоры существующее сходство, ибо дыханье

обычно теплое, красный же цвет (конечно, уже в переносном, зато вполне конвенционализированном смысле) принадлежит к теплым цветам, а вдобавок прототипический представитель красного – кровь, тоже обычно теплая, – но этот интерпретационный путь очевидным образом связан с весьма большими и вряд ли оправданными когнитивными затратами.

Наконец, в заключительной метафоре *гибкий смех*, во-первых, у характеризуемого *смех* и характеризующего *гибкий* все так же нет общих «заведомых» черт, во-вторых, для *смеха* требуется серьезная рекатегоризация (у него появляется такой неожиданный параметр, как способность/неспособность легко изменять свою форму), в-третьих, избежать рекатегоризации здесь нельзя даже тем несколько сомнительным способом, каким это допустимо было бы сделать в предыдущем случае.

Как видим, на тропеическом уровне финальный фрагмент «Ламарка» уверенно движется от речевых фигур, где представление о характеризуемом и представление о характеризующем обладают изначальной общей частью и при этом характеризующее лишь расширяет наш концепт характеризуемого, к речевым фигурам, где изначальной общности нет, а вдобавок присутствие характеризующего заставляет нас пересмотреть наше «базовое» представление о характеризуемом, причем сначала этот пересмотр выглядит как нечто в принципе избежимое, а затем становится «неотвратимым».

Иными словами, тропы все яснее и яснее стремятся к высокой информативности, максимум которой совпадает с финалом стихотворения и одновременно с его дискурсивно самым привилегированным фрагментом.

5.12.10. Пример 9

Еще раз обратимся к стихотворению О. Э. Мандельштама:

1.
В таверне воровская шайка
Всю ночь играла в домино.
Пришла с яичницей хозяйка,
Монахи выпили вино.
2.
На башне спорили химеры:
Которая из них урод?
А утром проповедник серый
В палатки призывал народ.
3.
На рынке возятся собаки,
Менялы щелкает замок.
У вечности ворует всякий,
А вечность – как морской песок:

4.
Он осыпается с телеги –
Не хватит на мешки рогож –
И, недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь!

Тропеические фигуры появляются тут лишь ближе к концу, в третьей и четвертой строфах.

В метафоре *У вечности ворует всякий* человеческая жизнь как характеризуемое сопоставляется с вечностью как характеризующим: грубо говоря, имеется в виду, что в жизнь отдельного человека вторгаются проблески вечности, что человек ищет для себя нечто такое, что выходило бы за границы его повседневной жизни. С другой стороны, наперед очевидно – а вдобавок и весьма важно для разбираемых стихов, – что не только в вечности, но и в жизни есть множество возможностей, которые человек упускает или которыми готов злоупотребить. Иными словами, соответствующий бленд по крайней мере в значительной его части создают представления, для нас заведомо связанные и с характеризующим-вечностью, и с характеризуемым-жизнью. Даже более того, если тут и есть влияние одного представления на другое, то растрату сил и возможностей естественнее приписать обычной человеческой жизни, ибо в вечности мы склонны видеть неистощимое, «неоскудное» хранилище потенций. В таком случае тут область характеризующего на самом деле обогащается за счет характеризуемого – ситуация, откровенно редкостная и делающая метафору еще менее содержательной, еще менее способной расширять наши знания о характеризуемом.

Далее, в сравнении *А вечность – как морской песок* вечность превращается в характеризуемое, а характеризующим становится представление о песке. При этом важнейшая тут идея большого количества, безграничности, неисчислимости наперед связана и с первым, и с вторым.

Наконец, в метафоре *Он осыпается с телеги – Не хватит на мешки рогож...* характеризуемым по-прежнему остается вечность, а характеризующим песок, однако тут наши изначальные представления о вечности подвергаются существенному пересмотру. Вообще-то вечность скорее мыслится нами как (бесконечное) множество временных интервалов, чье событийное наполнение значительно, интересно, нередко также символично и таинственно, или, по крайней мере, временных интервалов, принципиально «открытых» подобному наполнению. Поэтому если у О. Э. Мандельштама в начале четвертой строфы им приписаны, наоборот, избыточность, «сверхобилие», «малоценность», «оптовость», слабая индивидуализированность, то все эти смыслы вносятся в троп именно и только характеризующим компонентом, так что здесь характеризующее индуцирует в характеризуемом вообще-то чуждые ему свойства.

Таким образом, в стихотворении сначала появляется троп, где важные особенности характеризуемого лишь актуализированы характеризующим, а вдобавок именно характеризуемое, вопреки общему правилу, в немалой мере влияет на то, как мы мыслим характеризующее; затем троп, где важные особенности характеризуемого вновь лишь актуализируются характеризующим и при этом ощутимого влияния характеризуемого на характеризующее нет; наконец – троп, в котором характеризующее уже серьезно видоизменяет наши первоначальные представления о характеризуемом. Иначе говоря, все тропы очень строго упорядочены по возрастанию информативности.

С другой стороны, как мы уже говорили выше, в п. 1.10, именно строки 11–14, где присутствуют эти три тропа, являются фокусом стихотворения. Поэтому в определенном смысле маркером дискурсивного выделения тут становится сама по себе тропеичность. Тем не менее и совершающийся от тропа к тропу *прирост* информативности также играет важную композиционную роль.

Позднее, в Главе 7, мы покажем, что в самых разных лирических стихотворениях прослеживается такая тенденция: если фокус достаточно длинен (в частности, содержит две, три или больше пропозиций), то он тяготеет к парцеллированности, к тому, чтобы «распасться» на отдельные фрагменты, каждый из которых маркируется своими особыми средствами: скажем, один – через богатство своих дискурсивных связей, а второй – через их бедность; один – через их богатство, а второй – через свою референциальную оторванность от предтекста и т. д. При этом, конечно же, по основополагающему когнитивному закону перспективы, о котором мы говорили в начале книги, какой-то фрагмент почти всегда займет подчиненное, а какой-то главенствующее место[77].

Понятно, что у О. Э. Мандельштама более конкретной по значению и более «интересной» частью фокуса становятся строки 13–14, *Он осыпается с телеги – Не хватит на мешки рогож...*, и то, что здесь троп более информативен, чем предшествующие тропы, едва ли случайно – ибо именно такой прирост информативности и маркирует их как своеобразный «фокус внутри фокуса».

---

[77] Полезно вспомнить и о том, что сами фокус и эмпирическая часть стихотворения суть феномены взаимосоотносительные; фрагмент, ставший «постижением» по отношению к одному фрагменту, может оказаться эмпирическим перед лицом следующего; см. [Сильман 1977]. Поэтому не удивительно, если в сколько-нибудь пространном фокусе найдутся элементы как менее, так и более «фокусные».

5.12.11. Пример 10

Напоследок отметим, что повышенная информативность тропов может обеспечиваться не только описанным выше механизмом, не только особой серьезностью того сдвига, который тропом вносится в наши первоначальные представления о характеризуемом, но и иным путем, так сказать, «удвоенным» смыслом тропеических выражений.

Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Есть целомудренные чары:
Высокий лад, глубокий мир;
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.
2.
У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.
3.
Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!
4.
Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

В эмпирической части стихотворения, в строфах 1–3, мы находим лишь метафоры, которые не могут быть верны буквально: чары не могут быть в прямом смысле *целомудренными*, лад *высоким*, а мир *глубоким*; едва ли могут действительно быть *эфирными* лиры; не может быть в прямом смысле *внимательным* закат, *восторженной* тишь, *игрушечным* удел. Зато в фокусе перед нами строки *И, осторожною рукой, Позволено их переставить*, которые допустимо понимать как метафору, но вместе с тем – допустимо и *буквально*. В результате строками этими обретается такая «удвоенность» смысла, которая, видимо, и объясняет их несомненно первоплановый дискурсивный статус.

5.12.12. Пример 11

Подобный же эффект возникает и в мандельштамовском стихотворении «Образ твой, мучительный и зыбкий...»:

1.
Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.
2.
Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

Легко видеть, что в начале стихотворения ни метафора *мучительный образ*, ни метафора *осязать образ* в буквальном смысле верными быть не могут. Не может быть в прямом смысле верным и то, что *имя вылетело из груди* в строках 5–6. Зато в конце появляются два предложения, *Впереди густой туман клубится* и *И пустая клетка позади*, которые допускают если не в равной, то в сопоставимой степени и метафорическую, и буквальную интерпретацию.

Интуитивно именно заключительные две строки тут являются главным претендентом на роль фокуса, и надо думать, что обязаны они этим, среди прочего, происходящей в них радикальной амплификации смысла[78].

5.12.13. Выводы

К сожалению, чтобы исследовать структуру тропов в достаточно представительной подборке стихотворений, требуется неимоверно трудоемкий

---

[78] Немало параллелей этому приему найдется и в классической японской поэзии. Скажем, в следующем стихотворении Удайсё Митицуна-но Хаха (перевод В. С. Сановича) появляющееся в фокусе слово *долгий* имеет прямой смысл для адресата (адресат прежде всего интересовался бы конкретной, измеримой в числах долготой соответствующего времени) и переносный – для автора: для последнего важна уже психологическая продолжительность данного интервала, а в таком случае представление о ней, конечно, подвергается метафорическому переосмыслению:

Вздыхая печально,
Одна я лежала в ночи,
Зарю ожидая.
Да разве ты можешь знать,
Как долго сегодня светало?!

анализ, предпринять который мы надеемся в будущем. Тем не менее проанализированные нами сорок стихотворений свидетельствуют, что более высокая информативность тропов типична в лирическом тексте именно для фокуса и должна считаться одной из его опознавательных примет: пик этой информативности, как она тут нами понимается, приходился на фокус в двадцати семи случаях из сорока, то есть примерно *в два раза чаще*, нежели на эмпирические фрагменты.

Если же принять во внимание то неоднократно уже упоминавшееся обстоятельство, что средняя длина эмпирической части, по нашим подсчетам, сделанным на материале около 2000 стихотворений, составляет 15,9 строки, а средняя длина фокуса 2,3 строки, то есть фокус приблизительно в семь раз (точнее, в 6,9 раза) короче, то реальная частотность интересующих нас пиков становится еще намного более высокой. Будь их распределение в лирическом тексте чисто случайным, на фокус они приходились бы почти всемеро реже, чем на эмпирические фрагменты, а значит, истинная вероятность их появления в фокусе даже не вдвое, а приблизительно в четырнадцать раз (!) выше, нежели вероятность их появления в иных фрагментах текста.

Сверх этого, наш материал дает основания предполагать, что если в фокусе присутствует сразу несколько тропов, то наиболее важная его часть скорее будет связана с содержательно самым богатым из них – так что информативная структура тропов дополнительно способна служить внутренней иерархизации фокуса, его разделению на более тонкие дискурсивные подпланы.

Нет сомнения, что более тщательный и разносторонний анализ используемых лирикой тропов позволит обнаружить новые, глубокие и далеко не тривиальные связи между устройством последних и целостной структурой лирического текста.

5.13. «Новизна старого» как примета фокуса

Помимо рассмотренных выше более или менее типовых способов обеспечить фокусу повышенную информативность, несомненно существуют и способы более утонченные, зачастую уникальные для отдельного текста или во всяком случае трудно поддающиеся широкому воспроизведению.

Одна такая стратегия состоит в том, что в фокусе стихотворения повторяются уже известные из предтекста фрагменты, однако в силу тех или иных обстоятельств здесь их смысл неожиданным и заметным, бросающимся в глаза образом обогащается.

Первым примером послужит «Зимний вечер» А. С. Пушкина:

1.
Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.
2.
Наша ветхая лачужка
И печальна и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?
Или бури завыванье
Ты, мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжанье
Твоего веретена?
3.
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.
Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.
4.
Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.

В четвертой строфе, которая безусловно ощущается как итоговая, концентрирующая в себе весь главный смысл стихотворения, парадоксальным образом как будто бы нет ничего нового: ее первое четверостишие совпадает с первым же четверостишием первой строфы, а второе с первым в строфе третьей. Откуда же в таком случае берется этот эффект «итоговости», а следовательно, *новизны*?

Дело в том, что и в первой, и в третьей строфе первые четверостишия последующими пятой–восьмой строками еще дополнительно *разрабатываются*

и уточняются. Поэтому, выступая сами по себе в строфе четвертой, они как бы намекают на соответствующие уже известные читателю дополнительные смыслы, как бы притягивают их за собой на правах то ли импликатуры, то ли коннотации. Это, разумеется, и повышает содержательность обеих половинок четвертой строфы по сравнению с содержательностью формально идентичных мест в строфах первой и третьей, и такая наглядно возросшая «теснота стихового ряда» как раз и маркирует заключительную строфу как фокус.

Таким образом, «Зимний вечер» примечателен не самой более ощутимой смысловой нагруженностью фокуса – ведь она характерна для фокуса в огромном числе стихотворений, – но тем, что здесь о ней сигнализируют совершенно особые композиционные средства, едва ли используемые в каком-либо ином тексте.

По-видимому, с подобным композиционным приемом мы встречаемся и в стихотворении А. С. Пушкина «Зимняя дорога»:

1.
Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.
2.
По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.
3.
Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...
4.
Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне...
5.
Скучно, грустно... завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.
6.
Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,

И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.
7.
Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ямщик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

С одной стороны, интуитивно на роль фокуса тут в наибольшей степени способна претендовать последняя строфа, но с другой – она как будто содержит очень много уже известного, повторного: о том, что путь автора скучен, чуть по-иному говорилось в строфе 2, там же в точности теми же словами, какие появляются в финале стихотворения, сказано об однозвучности колокольчика, а «отуманенность» лунного лика явствует из строфы 1.

Новизна же заключительной строфы состоит в том, что на фоне строф 5–6 она начинает звучать не просто как описание путешествия, но и как иносказательное признание в любви, в том, что печальным автора делает не только однообразная езда, но еще и сама разлука. Иными словами, хотя в этой строфе сказано как будто более или менее то же, что уже говорилось прежде, но вместе с тем она нагружается таким дополнительным содержанием, которое резко «стесняет стиховой ряд» по сравнению со «стиховым рядом» предшествующих и это маркирует ее как фокус[79].

5.14. «Пространственная экспансия» смысла как признак фокуса

Можно предположить, что обсуждаемое «утеснение» стихового ряда иногда совершается в фокусе (или, точнее – в фокусе и прилегающих к нему эмпирических фрагментах; см. ниже) и еще одним довольно неожиданным способом.

Иллюстрацией послужит следующее хокку М. Басе (перевод В. Соколова):

Для чайных кустов
Сборщица листа – словно
Ветер осени.

[79] Разумеется, раз, в силу изложенного, тут делаются почти необходимыми соответствующие импликатуры, то фокусу становится свойственно и подчеркнутое типологическое богатство содержащейся в нем информации (см. выше п. 5.5), так что и в этом плане его информативность выше, чем у иных частей текста.

Наиболее естественной кажется такая интерпретация этого стихотворения, при которой автор не воображает себе, а *видит* чайные кусты, *видит* сборщицу листа, однако ветра осени в соответствующий момент нет, он остается лишь абстрактным представлением, которое подлежащему *сборщица листа*, так сказать, «предицируется». Предположить, что стихи эти сочиняются именно тогда, когда действительно дует осенний ветер, конечно же, можно, но такой вариант сугубо факультативен, если даже не маргинален.

Отсюда как будто бы следует, что эмпирическую часть текста составляет фрагмент *Для чайных кустов Сборщица листа...*, а финальное *...словно Ветер осени* является фокусом.

Однако при более пристальном взгляде на эти, казалось бы, столь неприхотливо построенные стихи картина серьезно усложняется.

Подавляющее большинство и укоренившихся в языке, и авторских сравнений обладают свойством асимметричности: делая высказывание вида *X как Y*, *X словно Y* и т. п., мы предполагаем, что Y знаком адресату в том или ином плане лучше, чем X, и цель такого высказывания – сделать для адресата более ясными какие-то (достаточно существенные, конечно) свойства X-а. Поэтому в прототипическом сравнении перемена X-а и Y-а местами приводит либо к ощутимо дискомфортной туманности, либо даже серьезно меняет весь смысл конструкции. Ср. хотя бы *Иван словно Геракл* (сравнение вполне понятно, речь идет о силе Ивана, его мускулах, фигуре и т. д.) и *??Геракл словно Иван* (понять, о каких же качествах Геракла идет речь, затруднительно); *Луна как серьга* (очевидно, что луна похожа на серьгу формой, блеском, тем, что как бы висит в небе и проч.) и *?Серьга как луна* (удовлетворительная интерпретация несомненно возможна, но обнаружить ее несколько сложнее); *Лгун – что немой* (легко понять, что имеется в виду: лгуна никто не слышит) и *??Немой – что лгун* (построить приемлемую интерпретацию непросто); *Глаз – словно зев* (легко осмысляется в духе ‘глаз как бы проглатывает увиденное’) и *??Зев – словно глаз* (осмыслить крайне трудно).

Особенность же сравнения у М. Басе в том, что оно принципиально *симметричное*. Если бы автор увидел, как с чайных кустов срывает листья осенний ветер, он мог бы сказать:

Для чайных кустов
Осенний ветер – словно
Сборщица листа,

причем, осмелимся предположить, ни в своей неожиданности, ни даже в поэтическом обаянии финал стихотворения не так уж много бы от этого потерял.

Иначе говоря, если у М. Басе за «исходную точку», «тему» сравнительного оборота выбрана сборщица листа, а не ветер, то продиктовано это вовсе не тем, что важные «свойства» сборщицы должны быть знакомы адресату

хуже, чем «свойства» осеннего ветра, но обстоятельством куда более случайным: тем, что именно сборщицу листа в соответствующий момент автор наблюдал (или, если угодно, – как бы «наблюдал») прямо.

Поэтому данное сравнение не столько проясняет для читателя нечто важное относительно своего первого терма через обращение ко второму, сколько сосредоточивается на самом *сходстве* между первым и вторым термами, то есть на чем-то куда более абстрактном, нежели эти сущности как таковые.

Таким образом, способное сложиться при поверхностном анализе впечатление, будто говорящая о сборщице вторая строка сугубо эмпирична, связана по своему смыслу только с прямо наблюдаемыми явлениями, на самом деле ошибочно и при более вдумчивом прочтении она существенно теряет в конкретности, ибо более важным становится тут не сам предмет, но определенный *отвлеченный* от предмета признак.

Поскольку же упоминание о сборщице непосредственно предваряет ту часть стихотворения, в которой сосредоточенность на абстрактном, «отщепленном» от своих конкретных носителей признаке сигнализируется уже совершенно недвусмысленно (с помощью сравнительного оборота) и которую поэтому естественнее всего воспринять как фокус, постольку можно думать, что упоминание это частичной утратой конкретности, своеобразным дрейфом в абстракцию как раз и маркирует свою смежность с фокусом, а тем самым, косвенно, указывает на его близость.

Посмотрев же на вещи с несколько иной точки зрения, здесь уместно говорить о своеобразной *экспансии* фокуса, о том, что он распространяет свою смысловую специфику на непосредственно прилегающие к нему эмпирические части текста – так, будто бы его собственное содержание оказывалось *слишком концентрированным*, слишком «изобильным» и не умещалось в отведенных ему границах.

Перед нами еще один, хоть и изолированный, зато очень изысканный пример того, как фокус лирического стихотворения стремится подчеркнуть свое содержательное богатство.

5.15. Еще раз о редких способах обеспечить фокусу высокую информативность: несколько заметок о старояпонской поэзии

Думаем, что последний пример попал в нашу подборку далеко не случайно, ибо и вообще в создании нетипичных или не вполне типичных, априори плохо предсказуемых средств, позволяющих обеспечить фокусу преимущество в «концентрированности» смысла, классическая японская поэзия весьма изобретательна.

Прекрасной иллюстрацией может послужить следующее стихотворение поэтессы Акадзомэ Эмон (X–XI в.) в переводе Т. Л. Соколовой-Делюсиной:

> Один человек ездил в провинцию Танго и привез мне оттуда песок с Ама-но хасидатэ...
>
> Твоего возвращенья
> Я все жду, неспокойно на сердце –
> Не забудешь ли ты
> Обо мне, вдруг решив сосчитать
> Все песчинки на побережье?

Кажется, при всем своем пленительном лукавстве и неодносмысленности, стихи эти все-таки поддаются более или менее рациональному анализу.

Почему адресату может захотеться пересчитывать песчинки? Известно, что Ама-но хасидатэ – одно из красивейших мест в Японии: залив пересекается песчаной косой, образуется окруженная горами необыкновенно живописная лагуна, – так что уже поэтому песчинки на косе способны стать драгоценными. Однако еще более драгоценны они, с точки зрения поэтессы, могут быть потому, что часть этого песка адресат ей привезет либо раньше привез[80]: потому, что этот привезенный песок стал знаком его к ней внимания – и именно это обстоятельство косвенным образом сообщает особую ценность всякому песку на прославленной косе.

Здесь возникает парадокс. Если бы оказалось, что адресат действительно увлекся пересчетом песчинок и хотя бы на какое-то время забыл о поэтессе, привезенный ей подарок во многом перестанет быть свидетельством его внимания и потому потеряет часть своей ценности весь песок на косе и станет менее понятным, почему же вообще стоит пересчитывать песчинки: иными словами, приведенный текст в значительной мере утратит связность.

Как мы говорили в Главе 1, и всякий текст вообще, и поэтический в особенности стремится к максимальной когерентности, к реализации максимального числа возможных в нем дискурсивных связей; см. особенно [Asher, Lascarides 2003].

Как же в таком случае не разрушить в рассматриваемом стихотворении столь важное смысловое сцепление ‘песок на косе драгоценен и потому, что коса отличается исключительной красотой, *и потому*, что часть этого песка (будет) привезена автору в подарок, следовательно, можно ожидать, что адресат захочет пересчитывать песчинки на косе’?

---

[80] Тут текст несколько темен: неясно, относится ли прозаическая преамбула к периоду, более раннему, нежели описываемая тревога, или же к моменту, в который она описывается, и некоторому более позднему времени. В первом случае надо предположить, что адресат, привезя песок, потом еще раз посетил знаменитое место, во втором же случае прозаическое введение содержит своеобразную проспекцию, загляд в будущее из того момента, который описывают сами стихи. Второе прочтение проще и убедительнее, и из него мы ниже исходим.

Очевидно, связь эта сохранится, если в заключительном вопросе стихотворения усмотреть малое притворство: на самом деле автор убежден в неизменности чувств адресата (и она подтверждается получением подарка, о котором сказано уже в прозаическом пояснении к этим стихам)[81]; по сути, намек на эту убежденность и становится едва ли не главным в стихотворении, а вопросительная форма призвана ее только оттенить. Иными словами, вопрос тут хотя и остается вопросом, но его собственно интеррогативный смысл (вроде ‘я хочу знать, так или не так’) обогащается более конкретной добавкой вида ‘скорее всего не так’ (‘не забудешь обо мне’).

Все это, конечно же, заставляет существенно пересмотреть смысл второй строки: упомянутое в ней беспокойство оказывается скорее напускным.

Таким образом, оттенок лукавства, эффект «я имею в виду не совсем то, что говорю» в финальном вопросе создается благодаря тому, что основной его смысл сохраняется, но получает при этом еще и некоторую обогащающую добавку, а во второй строке – потому, что прямой смысл сказанного отчасти просто денонсируется. Иными словами, в финале стихотворения, который несомненно является тут и главным содержательным итогом, смысл сказанного демонстративным, хорошо ощутимым образом «сгущается», а во второй, эмпирической строке, – наоборот, наглядно «разреживается».

Разумеется, этот контраст трудно не признать маркером дискурсивной перспективы.

Заметим еще, что чуть менее выразительным способом подобная же композиционная структура реализуется и в другом стихотворении Акадзомэ Эмон (перевод также Т. Л. Соколовой-Делюсиной):

Вчера прождала,
Пустым обещаньям поверив.
Сегодня опять
Опускается вечер унылый.
Могу ли я верить, что завтра?..

Если в начале здесь обо всем говорится прямо, то в конце задается вопрос, который на фоне предшествующих строк становится уже не только вопросом как таковым, выражающим желание узнать, «да или нет», но и вопросом-сомнением, даже вопросом-«опаской», то есть тут вновь-таки в последней строке резко возрастает «концентрация смысла».

---

[81] Правда, тут при восприятии стихотворения возникает дополнительная сложность: его допустимо понять и так, будто автору не известно наперед о привозе песка, то есть будто автор становится во времени сразу на две разные точки зрения. Этот вариант мы не рассматриваем; для нас достаточно того, что и более простая интерпретация (автор описывает свое когдатошнее беспокойство, наперед зная, что из поездки адресат привезет песок) тоже вполне возможна.

Осмелимся сделать предположение: описанная закономерность композиционного устройства в японских танка и хокку ощущалась настолько отчетливо, что и отступления от нее во многих случаях должны были становиться значимыми.

Обратимся еще к одному стихотворению той же прославленной поэтессы (вновь перевод Т. Л. Соколовой-Делюсиной):

Как же мне лечь,
Чтобы ты в сновиденье явился?
На миг задремав,
Просыпаюсь. Еще безысходней Тоска,
Безотраднее думы.

Очевидно, наибольшей суггестивностью, наибольшей «сгущенностью» смысла обладают здесь уже не последние, а, напротив, начальные строки. Однако, судя по всему, именно прямота смысла в финале, скудость присутствующих тут подтекстов и становится иконическим соответствием той «скудости мира», той тоски, выразить которую пытается автор.

С другой стороны, не потому ли подобный иконизм легче ощущается читателем, что от заключительных – вообще-то тяготеющих к фокусному статусу – строк он как раз и ожидает особенно сложного, многогранного содержания, высокой информативности? В таком случае принцип высокой информативности фокуса, хотя он и не проявлен здесь напрямую, все равно присутствует где-то «за текстом» и на интерпретацию текста оказывает колоссальное влияние.

5.16. Парадоксальный случай: когда фокус маркируется пониженной информативностью

Из последнего бегло рассмотренного примера видно, что в тех отдельных случаях, где для этого есть особые причины, фокус может маркироваться уже не высокой, а наоборот, пониженной информативностью. По сути, в стихотворении Акадзомэ Эмон его приметой становится не содержательная бедность как таковая, но иконическое соответствие между последней и определенными более прямо выраженными в тексте и важными смыслами – то есть используется здесь та же стратегия, какая в несколько иной связи была уже описана выше, в п. 5.5.25.

Вместе с тем возможен и другой вариант, при котором содержательная бедность фокуса становится своеобразным апофеозом, как бы возведением в более высокую степень той смысловой «скудости», которая была уже свойственна эмпирическим фрагментам лирического текста.

Вспомним стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Мне нравится, что Вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не Вами,
Что никогда тяжелый шар земной
Не уплывет под нашими ногами.
Мне нравится, что можно быть смешной –
Распущенной – и не играть словами,
И не краснеть удушливой волной,
Слегка соприкоснувшись рукавами.
2.
Мне нравится еще, что Вы при мне
Спокойно обнимаете другую,
Не прочите мне в адовом огне
Гореть за то, что я не Вас целую.
Что имя нежное мое, мой нежный, не
Упоминаете ни днем, ни ночью – всуе...
Что никогда в церковной тишине
Не пропоют над нами: аллилуйя!
3.
Спасибо Вам и сердцем и рукой
За то, что Вы меня – не зная сами! –
Так любите: за мой ночной покой,
За редкость встреч закатными часами,
За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами,
За то, что Вы больны – увы! – не мной,
За то, что я больна – увы! – не Вами!

От начала и до конца эти стихи пронизаны своеобразной смысловой «отрицательностью», пристальным вниманием к тому, чего как раз *нет*, однако ярче всего эта их черта обнаруживает себя в двух начальных и особенно в двух заключительных строках.

Во-первых, и смысл ‘Вы больны не мной’, и смысл ‘я больна не Вами’ появляются в строках 1–2 в контексте фактивного предиката *мне нравится*, то есть сразу выступают как пресуппозиция, как нечто известное[82]. Сверх

[82] Напомним, что фактивны те предикаты, которые и в утвердительной, и в отрицательной форме предполагают истинность подчиненной им пропозиции. В частности, независимо от того, будет ли сказано *Мне нравится, что P* или *Мне не нравится, что P*, наличие ситуации *P* принимается за данность, за нечто заранее известное. С этим обстоятельством связано, конечно, и то, что фактивные предикаты обычно становятся в предложении главной ремой, вытесняя весь прочий его материал в тематическую позицию. См. [Kiparsky, Kiparsky 1970].

этого, если в строках 1–2 оба смысла все-таки впервые вводились в дискурс, то в предпоследней и последней они теряют и дискурсивную новизну. Таким образом, эти смыслы, которые играют в стихотворении несомненно ключевую роль и вообще-то должны были бы, по крайней мере при первом их появлении в тексте, оказаться ассертивными, демонстративно отодвигаются на второй план.

Во-вторых, независимо от того, появляются ли названные пропозиции в фактивном контексте, необычна сама их *внутренняя* коммуникативная структура. Тематическую роль тут выполняет не только подлежащее (*Вы*, *я*), для которого она как нельзя более естественна, но также еще и сказуемое (*больны*, *больна*) – тот член предложения, который прототипически предназначен быть ремой, сообщать нечто «непредвиденное», нечто такое, ради чего высказывание, собственно, и делается. В результате оказывается, что даже если проигнорировать пресуппозитивный статус этих смысловых фрагментов и отсутствие у них в предпоследней и последней строках даже дискурсивной новизны, то и тогда объем выраженной тут новой, ассертивной информации по сравнению с каноном резко сокращен.

В-третьих, ремой тут являются содержащие отрицание обороты *не мной*, *не Вами*, информативность которых в общем случае весьма низка и которые в большинстве вообразимых контекстов ощутимо требовали бы уточняющего продолжения вроде *...не мной, а такой-то другой женщиной*, *...не Вами, а Александром* и т. п.

Хотя описанная троякая тривиальность свойственна и двум последним, и двум первым строкам, ниже мы сосредоточимся только на двух последних. Как мы помним, открывающие лирический текст фрагменты почти никогда не могут быть его фокусом и даже если у них проявляются те или иные характерные для фокуса свойства, то служит это особым и посторонним целям.

Нетрудно заметить, что композиционное устройство цветаевского стихотворения во многом парадоксально. И с чисто интуитивной точки зрения, и в свете представленных выше фактов, в целом лирический фокус тяготеет к большей информативности, большей нетривиальности, нежели эмпирические фрагменты. У М. И. Цветаевой же заключительные две строки этого свойства подчеркнутым образом лишены, и вместе с тем они (возможно, наряду с несколькими им предшествующими, а возможно, и нет) – как раз и воспринимаются как самое тут главное, «итоговое» и как бы «объемлющее» своим содержанием содержание всех прочих частей текста.

Нам кажется, объяснение одновременно и просто, и поучительно.

Если финальные строки отмечены сразу троякой тривиальностью, то она, в принципе, могла бы сигнализировать об их принадлежности к эмпирической, а не «итоговой» части текста. Однако в общем случае маркировать специальными средствами эмпирические фрагменты стихотворения едва ли имеет смысл.

С одной стороны, эмпирическая часть обычно намного пространнее фокуса, а значит, с чисто вероятностной точки зрения, произвольно взятый фрагмент стихотворения имеет намного лучшие шансы оказаться именно эмпирическим. Хорошо известно, что в самых разных языках и на разных уровнях их структуры специальное маркирование наиболее вероятного в соответствующем ряду элемента и наиболее вероятных для того или иного элемента свойств систематически избегается[83].

С другой стороны, именно на содержание фокуса наложены более строгие требования (прежде всего, фокус сопряжен с открытием новой важной истины и/или с изменением в отношении автора к миру), а содержание эмпирической части в общем случае совершенно свободно: среди прочего, в ней те или иные познавательные и эмоциональные установки автора могут и – скорее в относительно скромном масштабе – изменяться, и оставаться неизменными.

Учитывая такую изначальную немаркированность эмпирических фрагментов по сравнению с фокусом, специальными средствами сигнализировать не-фокусный их статус достаточно странно. Поэтому более логичным кажется другой интерпретационный ход.

Если фокус стихотворения канонически должен быть высокоинформативен, то подчеркнутая, нарочитая малоинформативность именно в фокусе будет *особенно ощутима*. Учитывая же то, что поэзия, как правило, стремится «максимализировать», как можно более выпукло представить все потенциальные оттенки смысла, в том числе все потенциальные контрасты, получается, что нарочито низкая информативность – хотя и несколько неожиданным образом – более всего сродни не эмпирическим фрагментам, но *какому-то необычному, отклоняющемуся от прототипа фокусу*, а следовательно, в конечном счете она может быть и просто *признаком «фокусности»*.

Между тем у М. И. Цветаевой столь, казалось бы, «малоинтересный» и неканонический фокус получает полное право на существование, ибо всему сказанному в стихотворении, от начала до конца, присущ «отрицательный» характер – только нигде в тексте, кроме двух открывающих его (и, как было упомянуто, почти заведомо неспособных быть фокусом) и двух финальных строк, эта «отрицательность» не подчеркивается столь резко, а последние две строки доводят ее практически до предела, тем самым как бы завершая заданную раньше, но в большей части стихотворения еще «приглушенную» тему. Их завершающий характер, конечно, и дает им право восприниматься как фокус, как своеобразный апофеоз той «анти-информативности», которая пронизывает собой весь текст.

---

[83] Можно вспомнить работы М. Гаспельмата, который на этом основании даже отказывает в праве существовать такому основополагающему для большинства лингвистов понятию, как языковой иконизм, и все соответствующие явления объясняет через обращение к частотности; см., например, [Haspelmath 2008].

Глава 6

О некоторых менее прототипических способах маркировать дискурсивную перспективу в лирическом стихотворении

6.1. Предварительные замечания

Описанные выше способы выделить в стихотворении его фокус, первый дискурсивный план можно считать прототипическими, как ввиду тесной и достаточно прозрачной «сущностной» связи между их характером и природой лирического жанра, так и по причине их широкой распространенности, или, иначе говоря, потому, что соответствующие языковые ресурсы многообразны и хорошо доступны в огромном числе случаев.

Ниже мы хотели бы рассмотреть показатели дискурсивной перспективы, которые чуть менее прототипичны или даже серьезно отклоняются от прототипа, а именно, такие, чья связь с жанровой спецификой лирического текста несомненна, но продуктивность у них, по нашим данным, относительно низкая; такие, чья связь с жанровой спецификой лирического текста несколько менее очевидна либо вообще неясна, однако, несмотря на это, они все равно достаточно продуктивны; наконец, такие, которые и не «мотивированы» содержательно сколько-нибудь прямым образом, и продуктивность у них низкая.

Хотя многие показатели последнего типа в нашем материале встретились лишь единожды, вместе с тем кажется интуитивно правдоподобным их присутствие и в других лирических произведениях, а следовательно, в конечном счете они вполне могут быть не «композиционными окказионализмами», но все же ограниченно-продуктивными системными элементами «лирической грамматики», тоже заслуживающими своего исследования, осмысления и систематизации.

Еще одна причина, почему рассматриваемые ниже композиционные средства должны нас заинтриговать, заключается в том, что даже там, где они кажутся нам не «выводимыми» из природы лирического жанра, более тщательный анализ подобную связь вполне может открыть – и к нему-то как раз такие примеры и призывают.

Поэтому и случаи, которые пока что представляются единичными и маргинальными, тоже заслуживают своего места в нашем описании.

6.2. «Знаки финала» как маркер фокуса

6.2.1. Предварительные замечания

Известно, что в текстах самых разных типов нередко появляются особые «приметы финала», того, что текст дальше не может либо не должен развиваться (приметы эти варьируют от весьма тонких и слабо нами осознаваемых до таких неприхотливых, как, допустим, тривиальное «Здесь и сказке конец»), и не видно причин, почему лирический текст был бы исключением из этого правила.

С другой стороны, поскольку именно в своем финале стихи обычно приходят к постижению главной для них истины, постольку уже сам тот или иной признак «окончательности» может здесь восприниматься как (в одних случаях более, в других менее надежный) маркер фокуса.

Весьма продуктивный способ такой маркировки состоит в том, что на протяжении текста достаточно последовательно развивается та или иная «тема» («тема» – в самом широком смысле слова – будь это какой-то мотив, принадлежащий наиболее очевидному содержательному или формальному уровню дискурса, либо мотив имплицитный, плохо доступный прямому наблюдению), а исчерпание этой темы совпадает с финалом.

Внушительную продуктивность обнаруживает и иной, уже весьма и весьма неожиданный способ маркировать финал: способ, который связан с принципом золотого сечения и суть которого будет удобно объяснить позднее; см. п. 6.2.3.

Кроме того, есть еще относительно редкие или даже уникальные, используемые лишь в одном-единственном из известных нам текстов способы; они тоже будут представлены в своем месте.

6.2.2. Исчерпанность темы как примета фокуса*

6.2.2.1. Пример 1

Посмотрим на стихотворение Б. Л. Пастернака «Гамлет»:

1.
Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Zeldowicz G. On Composition of Lyrical Discourse: Completion of a Theme as a Foregrounding Marker // Półrocznik Językoznawczy Tertium. 2019. Vol. 4. N 1. P. 38–58.

Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.
2.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
3.
Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
4.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

Известно, что лингвистически важной характеристикой, которую можно дать всякому участнику ситуации, является уровень его агентивности, – в первом приближении, то, насколько ситуация зависит от данного участника, в какой степени он *сам ее создал*; см. особенно [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001]. В частности, наиболее благоприятно, если участник – живое существо и если он каузировал данное действие по собственной воле.

Посмотрев с этой точки зрения на «Гамлета», мы заметим немало интересного.

Первое появление лирического героя отмечено его высокой агентивностью: именно по своей воле он выходит на подмостки. Волитивно тут также и действие *ловить*, и, по всей вероятности, действие *прислониться*.

Во второй строфе лирический герой становится сначала объектом действия (*На меня наставлен сумрак ночи...*), которому, как хорошо известно, прототипически свойственна низкая агентивность, а затем возвращается в свою субъектную ипостась, но на этот раз выступает не автономно определяющим свои поступки действующим лицом, а только просителем.

В третьей строфе лирический герой тоже не совершает собственных действий, а выступает сначала как субъект чувства, по агентивности заведомо уступающий субъекту волитивного действия (см. вновь [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001]), затем как кто-то, кто не исполняет свою собственную, но соглашается с *чужой* волей (агентивность снова существенно ниже, чем это было в начале стихотворения), затем говорит о своем желании вообще не принимать участия в происходящем.

Поскольку дискурсивная «заметность» того или иного персонажа напрямую зависит от уровня его агентивности (см., например, [Hopper, Thompson

1980, 1982; Fleischman 1990]), можно сделать вывод, что степень явленности лирического *я*, степень его присутствия в строфах 2–3 по сравнению с первой строфой ощутимо снижается.

В четвертой строфе автор делает еще два последних шага к своему самоустранению.

Во-первых, если в строфах 1–3 он был источником действия, желания либо чувства, что придавало ему большую или меньшую агентивность (заметим, кстати, что даже во фрагменте *На меня наставлен сумрак ночи...* он может в каком-то смысле рассматриваться как *причина* соответствующего действия, как некто, своими особенностями, своей ролью и т. д. *привлекший* к себе внимание; свойство же каузировать событие характерно все-таки именно для агенса)[1], то в четвертой строфе, говоря *Я один*, автор таким источником быть перестает: тут уже ни действия, ни желания, ни чувства нет и ни о какой агентивности вообще нельзя вести речь.

Однако и это еще не предел происходящего тут самоотрешения.

Последняя строчка «Гамлета» во многом парадоксальна. Если жанровые законы предписывают финалу лирического стихотворения быть в том или ином смысле открытием, то здесь перед нами поговорка, целое высказывание, заведомо взятое из чужих, притом в принципе бесконечно многочисленных уст и, стало быть, по своему буквальному значению лишенное сколько-нибудь ощутимой новизны.

В обычном случае, сколь бы низко ни упала агентивность лирического героя (вплоть даже до превращения его из субъекта действия в объект, в «претерпевателя»), он остается деятельным по крайней мере как создатель произведения, как субъект речи, сообщающий нечто собственное и самобытное. Отказ же лирического *я* от этой роли представляет собой, судя по всему, самую последнюю, вдобавок чрезвычайно редко достигаемую и оттого особенно заметную, степень авторского самоумаления.

Таким образом, в финале «Гамлета» тема авторского самоотказа полностью исчерпывается и не может получить дальнейшего развития. Весьма похоже, что такая исчерпанность как раз и намекает на итоговый характер соответствующей строки, выдвигая ее на первый план дискурса и сообщая ей как будто бы необъяснимую тут свежесть.

---

[1] О связи между каузацией и агентивностью см. опять [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001], но особенно [Levin, Rappaport Hovav 2005]. Вообще категория объектов-каузаторов настолько важна, что некоторые языки дают им особое оформление. Например, в испанском такой объект часто маркируется специальным предлогом ***a*** (обычно объект здесь одушевленный, но употребление ***a*** связано скорее именно с каузальностью, ибо при многих одушевленных объектах, которые никак не «провоцируют» данную ситуацию сами, этот предлог не используется).

6.2.2.2. Пример 2

Весьма близкий композиционный прием используется в лермонтовском стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»:

1.
Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.
2.
В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?
3.
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть:
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!
4.
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
5.
Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Напомним, что агентивность того или иного участника ситуации максимально высока, если он является живым существом и каузирует возникновение последней по собственной воле. Агентивность ниже, когда соответствующий участник ситуации не действует по собственному желанию, но все-таки это кто-то живой, способный быть субъектом восприятия (*видеть*, *слышать*, *осязать* и т. п.) и/или той либо иной психоментальной установки (*хотеть*, *бояться*, *сожалеть* и проч.). Наконец, агентивность совсем низка, если соответствующий участник ситуации вообще не живое существо – или живое существо, но такой его статус в данном контексте безразличен, ибо ни способность действовать по собственной воле, ни способность что-либо воспринимать чувствами и находиться в тех или иных ментальных состояниях не предполагаются семантикой

соответствующего предиката как совершенно необходимые [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001][2].

Легко видеть, что в лермонтовском тексте лирический герой как раз и проделывает путь от высокой агентивности (ср. совершаемое по своей воле *Выхожу один я на дорогу*) сперва к агентивности умеренной (ср. предикаты *(мне) больно*, *(мне) трудно*, *жду*, *жалею*, *(мне) жаль*, *хочу*, *(я) желал бы*, которые относят к ситуациям, чье возникновение уже не инициируется субъектом, однако в качестве субъекта тут предполагается непременно живое, способное чувствовать, хотеть и т. п. существо; то же, *mutatis mutandis*, касается ситуации *мне (бы) сладкий голос пел*, где лирический герой становится бенефициантом и его одушевленность прямо предопределяется семантикой синтаксической конструкции), а затем к агентивности крайне низкой, когда лирический герой превращается, с семантико-синтаксической точки зрения, всего лишь в пространственный ориентир (*надо мной*), чья одушевленность тут сугубо случайна, ибо ту же роль могут играть – и действительно в большинстве случаев играют в нашей речи – существительные, как раз *не обозначающие* живое существо.

Иными словами, агентивность лирического *я* последовательно падает, доходя в конце до минимума, и заключительные две строки, где минимум достигается, таким образом намекают на самоисчерпанность текста, что, разумеется, прекрасно гармонирует с их итоговым, завершающим характером.

6.2.2.3. Пример 3

По тому же принципу «исчерпанной темы» построено и знаменитое переложение Ап. Григорьева из Г. Гейне:

1.
Они меня истерзали
И сделали смерти бледней, –
Одни – своею любовью,
Другие – враждою своей.
2.
Они мне мой хлеб отравили,
Давали мне яду с водой, –
Одни – своею любовью,
Другие – своею враждой.

---

[2] В связи с последним случаем ср. ситуацию *Иван ударил Петра*, где Петр хоть и живой, но обладает минимальной агентивностью потому, что точно так же можно ударить и неодушевленный предмет, допустим, *боксерскую грушу*, – так что от его одушевленности суть данного действия никак не меняется.

3.
Но та, от которой всех больше
Душа и доселе больна,
Мне зла никогда не желала,
И меня не любила она!

Нас будут интересовать присутствующие в этом тексте – или, наоборот, отсутствующие в нем – причинно-следственные связи.

Напомним, что категория каузации устроена по прототипическому принципу: есть причинно-следственные связи, чье распознание не требует особенно серьезных мыслительных затрат, и есть связи менее очевидные, такие, по поводу которых возможны контроверзы. Разумеется, каузация тем ближе к прототипу, чем она прямее, чем непосредственнее взаимодействие между соответствующими участниками ситуации. Поэтому, например, каузация в предложении *Иван убил Петра топором* каноничнее, чем в предложении *Иван убил Петра, подсыпав ему яд в пищу* (тут между действием Ивана и смертью Петра могло пройти относительно долгое время), и каноничнее, чем в предложении *Иван убил Петра своим бездействием*, где объект никакому релевантному воздействию со стороны субъекта-каузатора вообще не подвергается.

Посмотрев теперь на текст стихотворения, легко заметить, что в первой строфе боль и горе, причиненные лирическому *я*, представлены как результат прямой каузации. Для глагола *истерзать* такая интерпретация прагматически самая доступная, и так как тут нет противоположных подсказок со стороны контекста, выбираться должна именно она. Что касается оборота *сделать смерти бледней*, то, вообще говоря, он может приблизительно в равной степени относиться и к прямой, и к непрямой каузации, однако в данном случае он следует за глаголом *истерзать* и синтаксически с ним сочинен, а потому и по своему смыслу должен максимально ему уподобляться, так что здесь речь идет практически наверняка также о каузации непосредственной.

Во второй строфе чужое воздействие на лирического героя становится уже косвенным, непосредственно же посторонние люди «воздействуют» лишь на хлеб и на воду.

В предпоследней строке третьей строфы, *Мне зла никогда не желала*, идея причинно-следственных связей еще больше отдаляется от прототипа. С одной стороны, при общепринятом взгляде на вещи пожелание кому-то зла само по себе не становится его причиной, а свидетельствует лишь о *стремлении* соответствующего человека это зло каузировать. С другой стороны, даже и такая «вырожденная» каузативность дополнительно затушевана тут отрицанием, указанием на то, что и пожелание зла в реальности не имело места.

И, наконец, когда в последней и воспринимаемой как фокус стихотворения строке говорится *И меня не любила она*, то ясно, что тут – ни при наличном в тексте отрицании, ни будь глагол *любила* даже употреблен утвердительно – ни о какой каузативности думать не приходится. Это обстоятельство тем более примечательно, что *любить* – глагол переходный, а для переходного глагола как раз прототипично обозначать каузацию (субъект вызывает те или иные изменения в объекте; см., например, [Dowty 1991; Croft 1991; 1994; Ackerman, Moore 2001]), так что отсутствие каузативного смысла должно от этого быть еще сильнее ощутимым.

Таким образом, стихотворение последовательно движется от наиболее простой, непосредственной каузальности к каузальности все менее прототипической и, наконец, к ее полному и притом еще в какой-то степени подчеркнутому отсутствию – причем отсутствию, приходящемуся именно на фокус.

6.2.2.4. Пример 4

Совсем в ином плане, но к той же исчерпанности приходит и тютчевский текст:

1.
Чародейкою Зимою
Околдован, лес стоит –
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.
2.
И стоит он, околдован, –
Не мертвец и не живой –
Сном волшебным очарован,
Весь опутан, весь окован
Легкой цепью пуховой...
3.
Солнце зимнее ли мещет
На него свой луч косой –
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.

В первой строфе позиция автора не определена ни в пространстве, ни во времени. Данная тут картина может быть и впечатлением внешнего, пребывающего где-то *поблизости* наблюдателя, и наблюдателя, который сам находится в лесу. Временной интервал, к которому приурочено

описываемое, может быть и достаточно долгим (скажем, вся зима, целый месяц и т. д.), и предельно кратким (допустим, пять минут): все зависит лишь от того, какой в точности период автора интересует, а текст не дает на этот счет никаких указаний.

Во второй строфе временна́я позиция автора так же свободна, как и в первой. Что же касается пространственной позиции, то представить себе легкость *цепи пуховой* гораздо проще, если бы автор мысленно отождествил себя с деревьями, мысленно находился в лесу. Разумеется, это не единственный вообразимый вариант, но очевидно, что к такому органолептическому, а не чисто умозрительному восприятию мира и лирика вообще, и пейзажная в особенности не может не стремиться.

В третьей строфе пространственная позиция автора снова вполне свободна, он имеет равное право видеть описываемое и «извне», и «изнутри», однако на временну́ю локализацию описываемого тут наложены ощутимые ограничения.

Строфа представляет собой кратно-соотносительную конструкцию, выражающую, в первом приближении, смысл ‘всякий раз, когда имеет место ситуация P_1, имеет место также ситуация P_2 (или ряд ситуаций – P_2, P_3, P_4...)’. Во второй части этой конструкции употреблены сразу три глагола совершенного вида (*(не) затрепещет*, *вспыхнет*, *заблещет*), обладающие тут так называемым наглядно-примерным значением: хотя соответствующий ряд действий в целом воспроизводится многократно, каждое из них вдобавок еще мыслится как единичное, единственное для всякого отдельного случая[3].

Поэтому временна́я позиция автора тут намного менее свободна, чем это было в первой и второй строфах: с одной стороны, коль скоро ряд действий как целое многократен, автор должен умственным взглядом охватить достаточно долгий отрезок времени; с другой стороны, глаголы совершенного вида здесь показывают, что в некотором ином плане авторский взгляд весьма узок, фиксируя лишь *одну* инстанциацию каждого события и не простираясь за пределы одного-единственного событийного ряда – так, будто бы автор был «замкнут» в соответствующем временном интервале и не имел доступа к рядам иным.

Таким образом, в обсуждаемых тут своих особенностях стихотворение развивается по следующему плану:

Строфа 1. Позиция автора в пространстве и времени достаточно произвольная.

Строфа 2. Позиция автора в пространстве существенно менее произвольна, чем это было в строфе 1.

---

[3] Подробнее о том, как мы видим происхождение этого эффекта, см. [Зельдович 2012, Часть I, Глава 1].

Строфа 3. Позиция автора во времени существенно менее произвольна, чем это было в строфах 1 и 2.

Точка зрения автора конкретизируется сначала в пространственном плане (вторая строфа), затем во времени (третья). Разумеется, если рассуждать абстрактно, подобной конкретизации не установлено никакого ясного предела (можно еще точнее указать на положение в пространстве, можно вообразить какую-то еще, дополнительную точку зрения во времени, из которой ситуация будет видеться еще более «объемно»), но все-таки интуитивно конкретизация эта заходит здесь настолько далеко, что те или иные соображения эстетического характера скорее всего делают ее уже максимальной, непревосходимой в данном тексте – под страхом разрушить его художественную целостность.

Иными словами, в своих попытках конкретизировать пространственную и временную позицию автора стихотворение в третьей строфе приходит к полной исчерпанности. По-видимому, этим обстоятельством и объясняется, почему такая же по сути описательная, «пейзажная», как и первые две, третья строфа все же обретает несколько иное звучание и интуитивно сродни открытию новой истины.

6.2.2.5. Пример 5

Подобную же исчерпанность, только на ином уровне текстовой структуры, можно усмотреть в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг –
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.
2.
А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме; ну так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь;
3.
И храма маленькое тело
Одушевленнее стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат!

Здесь в каждой строфе имеется некоторый *контраст*. В первой он возникает между вертикальной ориентацией колонн и плоскостной ориентацией *распластавшегося* храма; во второй некоторые наши ожидания нарушаются тем, что сквозь *рощу портиков* идет не римлянин, а иностранец

(нарушение ожиданий – тоже разновидность контраста)[4]; наконец, в третьей строфе контрастируют *маленькое тело* с *гигантом* и явственная для автора одушевленность первого – с поставленной тут под сомнение одушевленностью второго.

Однако если контрастивность как таковая присутствует во всех строфах, то способ ее существования далеко не одинаковый.

Стоит вспомнить, что всякая дискурсивная связь (будь то связь нарративная, детализация, контраст и проч.) – это отношение между двумя пропозициями. С другой стороны, наиболее прототипическим средством выразить пропозицию является целостное, не «редуцированное» простое предложение.

У О. Э. Мандельштама в первой строфе в контраст вступают две синтаксически вполне самостоятельные конструкции, *На площадь выбежав, свободен Стал колоннады полукруг* и *[Р]аспластался храм Господень, Как легкий крестовик-паук*. Во второй строфе противоречие обнаруживается уже между предложением *Ты каждый раз... Сквозь рощу портиков идешь* и включенным в него сравнительным оборотом *как иностранец*, который формально самостоятельной синтаксической сущностью не является, однако все-таки полупредикативен и, значит, при желании с сохранением по крайней мере главного смысла может быть преобразован в автономное предложение вроде *Так идут (ходят) иностранцы*; *Так могут (должны) ходить иностранцы*[5].

Поэтому хотя в обоих случаях дискурсивная связь построена по принципу контраста, в первой строфе она устанавливается наиболее каноническим образом, между двумя самостоятельными пропозициями, имеющими также самостоятельное синтаксическое выражение, а во второй строфе – способом менее каноническим, между двумя целостными пропозициями, одна из которых, однако, самостоятельного синтаксического выражения лишена.

---

[4] Заметим, что в первых строках этой строфы между *не был итальянец* и *[был] русский* контраст едва ли есть; скорее отношения тут просто детализационные.

[5] Сделать оговорку о сохранении по крайней мере *основного*, а не *полного* смысла при подобной парафразе заставляют прагматические соображения: известно, что всякая парафраза может породить некоторые новые импликатуры и/или денонсировать импликатуры, уже имевшиеся в значении исходной единицы; см., например, [Levinson 2000]. В частности, расчленение синтаксически единого целого на более простые структурно самостоятельные части как правило имплицирует и относительно бóльшую взаимонезависимость между соответствующими фактами действительности; скажем, если простое предложение с сочиненными подлежащими *Маша и Саша варили суп* скорее будет понято в том смысле, что варили суп совместно, то слагающийся из двух предложений текст *Маша варила суп. И Саша варил суп* естественнее воспринять как описание двух разных ситуаций, так, будто и Маша, и Саша варили суп каждый поодиночке; подробнее см. [Haiman 1988].

Что касается последней строфы, то здесь контрастирующие друг с другом элементы, прежде всего *маленькое тело* и *гигант*, принадлежат одному простому неосложненному предложению и не представляют собой даже «свертку» самостоятельных пропозиций, так что между ними устанавливается уже та или иная внутрифразовая, но ни в коем случае не дискурсивная связь.

Иными словами, появившееся в начальной строфе дискурсивное отношение контраста сперва предстает перед нами в своем наиболее каноническом виде, затем, пусть и сохраняя свою природу, приобретает неканонические черты – и, наконец, полностью свою «дискурсивность» изживает, создавая в итоге то ощущение исчерпанности, невозможности для текста дальше развиваться, с которым по крайней мере отчасти связано наше восприятие последней строфы как главного «постижения» в этих стихах.

Думаем, что к «самоисчерпанию» текст приходит и в несколько другом, хотя и связанном с только что рассмотренным плане.

Очевидно, контраст обычно становится тем ощутимее, чем ближе порождающие его единицы друг с другом соположены. Если у О. Э. Мандельштама в первой строфе это в принципе легко «отобщимые» друг от друга самостоятельные предложения, во второй строфе простое предложение и включенная в него полупредикативная конструкция, а в третьей это элементы одного и того же простого неосложненного предложения (наличие придаточного определительного *...что скалою целой К земле беспомощно прижат* к обсуждаемому контрасту прямого отношения не имеет, так что в интересующем нас плане это предложение можно считать простым), то взаимная синтаксическая близость контрастных элементов от строфы к строфе все возрастает и в строфе последней достигает своего предела, также придавая этим стихам в целом законченность, а их финальной строфе – ее итоговый характер.

6.2.2.6. Пример 6

Менее очевидным образом тема контраста, а точнее, даже внутреннего противоречия развивается в стихотворении О. Э. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...»:

1.
Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч,
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница-речь.

2.
Ходят рыбы, рдея плавниками,
Раздувая жабры. На, возьми,
Их, бесшумно охающих ртами,
Полухлебом плоти накорми!
3.
Мы не рыбы красно-золотые,
Наш обычай сестринский таков:
В теплом теле ребрышки худые
И напрасный влажный блеск зрачков.
4.
Маком бровки мечен путь опасный...
Что же мне, как янычару, люб
Этот крошечный, летуче-красный,
Этот жалкий полумесяц губ...
5.
Не серчай, турчанка дорогая,
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь;
Твои речи темные глотая,
За тебя кривой воды напьюсь.
6.
Ты, Мария, – гибнущим подмога.
Надо смерть предупредить, уснуть.
Я стою у твердого порога.
Уходи. Уйди. Еще побудь.

Рассмотрим сначала первую и вторую строфы.

Достаточно частые в русском языке обороты наподобие *мастер скрипок*, *мастер струнных инструментов*, *мастер сонета*, *мастер баллады* и т. п. подразумевают, что соответствующий объект «отчуждаем» от своего творца: скрипку, иной музыкальный инструмент, а также сонет или балладу мы можем мыслить, не зная и даже не интересуясь, кто именно был их создателем. Поэтому и в начальной строке у О. Э. Мандельштама *взоры* воспринимаются так, будто бы они в высокой степени самостоятельны, будто бы их бытие – вопреки логике – отторжимо от бытия той, к кому обращается поэт.

Далее, в строке *Маленьких держательница плеч* тоже содержится намек на «отчуждаемость» последних. Когда посессум неотчуждаемый, уместнее слово *обладатель(ница)* (*обладательница синих глаз*; *обладательница прекрасного голоса* и т. п.), а слово *держатель(ница)* скорее употребляется применительно к собственности, которую соответствующее лицо может приобрести и потерять.

Таким образом, уже в первых двух строках стихотворения дважды появляются сущности, которые исконно неотчуждаемы от соответствующего субъекта, но здесь обретают особое, отчасти самостоятельное, а оттого

«неурочное» для них, плохо вписывающееся в нашу картину мира и как бы призрачное бытие.

В четвертой строке первой строфы наметившаяся тенденция становится еще ощутимее. С одной стороны, если речь *не звучит*, то ее вообще нет и не может у этой отсутствующей речи быть никаких атрибутов (в том числе и атрибутов, которые понимались бы метафорически!); с другой же стороны, приложением *утопленница* совершенно определенное – пусть даже метафорическое – свойство ей как раз и приписывается: так, будто бы она, парадоксальным образом, существовала в самом своем небытии.

Далее, когда в конце строфы 2 рыбы *бесшумно охают ртами*, то этот оборот приобретает метафорическое значение и у действия *охать* отнимается его самый главный признак, его собственно фонетическая составляющая. Поэтому тут в одном, переносном смысле рыбы *охают*, а в другом, также важном – ибо служащем «отправной точкой» при построении метафоры – смысле *не охают*.

Данное внутреннее противоречие не очень заметно, поскольку и вообще в колоссальном количестве метафор «зачеркиваются» как раз центральные смыслы, свойственные соответствующему слову или конструкции при их буквальном употреблении; скажем, когда метафорически используются слова типа *свинья*, *осел*, *бегемот*, исчезает сема ‘животное’; в хвалебном смысле назвать *песней* можно что-то такое, у чего нет ни ритмического, ни фонетического аспекта, и т. д.

Но вместе с тем в определенном плане названное противоречие и *серьезнее*, чем это было в строфе 1: в ней «непоследовательным», отчасти парадоксальным стало бытие отдельных референтов (*взоров*, *плеч*, *речи*), здесь же некая тень сомнительности ложится на целое предложение.

Как видим, в первых двух строфах стихотворение развивается следующим образом: сначала речь идет о референтах, выступающих в несколько странном, вообще-то не свойственном им модусе бытия; затем о референте, парадоксально как бы и существующем, и не существующем; затем – уже о как бы одновременно и существующей, и не существующей целой ситуации.

Если рассматривать строфы 1–2 сами по себе, в отрыве от прочих, то присутствующей тут своеобразной фигуре нарастания едва ли было бы убедительным приписывать важный композиционный смысл, однако дело в том, что такая же «конфигурация», притом даже с большей явственностью, повторяется и в остальных строфах.

Вообще говоря, когда мы используем бытийную конструкцию типа *В вазе цветы*; *В комнате гости*, то предполагается, что экзистенциальный субъект способен, не слишком изменяя свои основные «свойства» и не терпя серьезного ущерба, находиться и в ином месте: цветы могут быть не в вазе, а, например, лежать на столе, а гости могут быть в саду, за дверями и т. д. – и в этом положении дел нельзя усмотреть никакой существенной аномалии.

Если же в третьей строфе стихотворения сказано *В теплом теле ребрышки худые*, то очевидно, что всякое иное местоположение субъекта здесь уже ненормально и, по сути, меняет модус его бытия.

Далее, когда в четвертой строфе говорится *Что же мне, как янычару, люб Этот крошечный, летуче-красный, Этот жалкий полумесяц губ*..., то по сути тут возникает амфиболия: автору дорога форма *реальных* губ, а янычарам было дорого обладающее важным символическим смыслом *изображение* полумесяца. Иными словами, выражением *полумесяц губ* в текст вводятся сразу два разных референта, и хотя в поэзии подобная двойственность (чреватая, среди прочего, совмещением буквального и метафорического значений) допускается, но с точки зрения общеязыковых норм, референты эти друг друга исключают, и если данное выражение относит к одному, то не должно относить к другому. В этом смысле каждый названный референт можно трактовать как одновременно и существующий, и, парадоксальным образом, лишенный существования.

Далее, в пятой строфе по крайней мере потенциальная внутренняя противоречивость свойственна уже не способу существования референта, но сразу целому действию *За тебя кривой воды напьюсь*. Все это предложение, за вычетом слова *кривой*, допускает буквальную интерпретацию, но в таком случае тут должен возникнуть содержательный конфликт между глаголом *напиться*, обозначающим скорее действие, которое субъект выполняет ради себя, для собственного блага, и оборотом *за тебя*. Впрочем, конфликт этот скрадывается тем, что, наряду с буквальным прочтением названной строки, уместно и даже более убедительно метафорическое, а оно позволяет не так «эгоцентрически» толковать глагол *напьюсь* и несомненно смягчает возможные тут смысловые противоречия.

Однако в шестой, заключительной строфе противоречия эти принимают еще более радикальную форму.

Выражение *Надо смерть предупредить* позволительно понимать по-разному: возможно, надо сделать нечто такое, что *помешает* смерти прийти, а возможно – прежде нее самой сделать *именно то*, что намеревается сделать она. Выбор во многом оставлен на усмотрение читателя, но если бы последний попробовал совместить две эти интерпретации, между ними возник бы хотя и допускаемый поэтической речью, но все равно – острый конфликт.

Наконец, финалу стихотворения, *Уходи. Уйди. Еще побудь*, свойственно внутреннее противоречие уже без каких-либо смягчающих его оговорок.

Таким образом, и в строфах 3–6 перед нами движение от референта, обладающего «странным», «непрототипическим» бытием, сперва к референту, чье бытие внутренне конфликтно, затем к предложению, допускающему наравне две несовместимые интерпретации, и, наконец, к группе предложений, между которыми возникает прямая, неприкрытая контрадикторность. Иными словами, дважды развивающийся (сначала как бы

в сокращенном и смягченном виде, затем уже совершенно «разительно») структурный сюжет «Мастерицы...» состоит в переходе от почти потаенной, малозаметной странности к необычности все более явной, вплоть до откровенного алогизма.

Полезно также учесть, что сюжет этот представляет собой не случайную особенность данного текста, но напрямую соотносится с его главным замыслом. Говоря упрощенно, описанный выше экзотический статус референтов и целых пропозиций становится своеобразной параллелью, как бы рифмой к той необычайности, почти уже иномирности, которая приписана тут героине.

Можно, однако, сказать и точнее, только это еще раз потребует пристального внимания к логике, управляющей развитием текста.

Если в начале первой строфы героиня явлена нам напрямую, то затем, в строках 3–4, внимание от нее отвлекается, сперва в пользу автора, а затем его (утопленницы) речи.

Далее, поскольку именно героиня-адресат является в первой строфе единственной одушевленной сущностью, то логично ожидать, что вторая строфа будет связываться с первой через повторное обращение к этому же референту, однако так не происходит, а средством референциальной связи становится ассоциация «утопленница – водоем – рыбы», и даже если призыв накормить их плотью относится к героине (что, впрочем, не вполне очевидно), то и здесь она оказывается лишь на вторых, как бы служебных ролях.

Далее, когда в третьей строфе используется обобщенное *мы*, легко понять, что имеется в виду, среди прочего или даже в первую очередь, героиня стихотворения, но и здесь подобная иносказательность как бы оттесняет ее на более дальний план сознания и более дальний план бытия.

В пятой строфе речь идет главным образом о самом авторе, не столько о предмете его чувств, сколько о его удивлении перед ними.

И только в шестой, заключительной строфе героиня вновь на миг обретает свое непреложное существование, но лишь затем, чтобы в значительной степени вновь его потерять и стать по крайней мере потенциальным исполнителем авторской воли, объектом авторских (пускай словесных, пускай поэтически-условных, но все-таки) манипуляций.

Перед нами мотив, который и вообще исключительно важен для О. Э. Мандельштама: мотив «отраженного бытия», бытия в небытии или полубытии (либо *пред*бытии), когда подлинная жизнь, подлинное соприсутствие с миром обретается в зеркальных образах – безмолвии чьей-то речи, рдеющих рыбах, чужом решении *кривой воды напиться*, чужой готовности о чем-то просить[6].

[6] Вспомним в этой связи хотя бы «Ласточку» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»), важнейший мотив которой, кажется, состоит в отдельном бытии слова, спо-

На этом фоне та диалектика одновременного присутствия референтов либо ситуаций и их отсутствия, та их явленность в неявленности, о которой мы говорили, оказывается уже не композиционной причудой, а едва ли не важнейшим смысловым нервом «Мастерицы...».

Итог наших рассуждений заключается в том, что, во-первых, внутренне противоречивый статус референтов и целых пропозиций *содержательно очень важен* для мандельштамовского текста, во-вторых, в ходе его развития подобная противоречивость сначала последовательно усиливается, а затем смягчается, чтобы вновь последовательно усиливаться и дойти уже до вообразимого максимума. Очевидно, что максимум этот достигается именно там, где находится фокус стихотворения[7].

собного существовать даже не только вопреки, но во многом и благодаря собственному небытию, забытости, оставленности и «беспамятству» автора.

[7] Отчасти созвучен нашему разбор «Мастерицы...» в [Левин 1998: 35–44]. Ю. И. Левин стремился к более или менее всестороннему анализу текста, а не только к выявлению механизмов, разделяющих текст на эмпирические фрагменты и фокус. Тем показательнее, однако, то обстоятельство, что и для Ю. И. Левина основная особенность этого стихотворения состоит в его принципиальной, не только не предосудительной, но художественно необходимой внутренней противоречивости.

Кстати, тут есть и еще один, подобный описанному выше, но не тождественный с ним мотив, чье развитие в конце тоже доходит до логического предела и тоже, вероятно, играет композиционную роль. Хотя в первой строфе говорится, что автор лишен собственной речи, это, очевидно, не может быть правдой в полном смысле слова, ибо, так или иначе, и эта строфа, и последующие строфы созданы именно автором; в частности, именно автор, вопреки языковому канону, сделал виноватые взоры произведением мастерства, а плечи как бы отчуждаемым предметом обладания. В то же время противоречие это возникает между явлениями совершенно разных уровней, между самосознанием автора и его речевым поведением, между метаязыковым высказыванием о характере своей речи и самим фактом говорения, а такого рода взаимонесоответствие менее заметно, нежели конфликт двух «одноуровневых» единиц, например, двух метаязыковых деклараций или двух высказываний неметаязыкового содержания. Поэтому названное противоречие не бросается в глаза особенно резко, и мы легко с ним миримся как с поэтической условностью. Однако за первыми пятью строфами следует уже откровенно алогичная, прямо сталкивающая друг с другом «равноуровневые» противоположные смыслы финальная строфа. Здесь, с одной стороны, авторское слово как будто бы безоглядно свободно, даже просто произвольно, с другой же стороны – оно, в силу той же алогичности, становится легковесным и бессодержательным перед лицом того иного, куда более значительного, о чем стихи эти скорее молчат, нежели говорят напрямик. Очевидно, другую ситуацию, когда речевой произвол так поразительно сочетался бы с речевой беспомощностью, уже едва ли можно себе представить. Таким образом, и этого рода внутренний конфликт тоже сначала носит не вполне явный характер, а затем до предела обостряется – и обостряется именно в фокусе.

6.2.2.7. Пример 7

Приведем еще один пример, где контраст сперва появляется в тексте незаметным, «сокровенным» образом, а затем делается все более и более эксплицитным, в конце концов достигая в своей явленности предела, который не может или едва ли может в данных условиях быть перейден, – причем достигая его именно во фрагменте, интуитивно воспринимаемом как фокус стихотворения. Примером этим будет стихотворение Г. В. Иванова:

1.
В конце концов судьба любая
Могла бы быть моей судьбой.
От безразличья погибая,
Гляжу на вечер голубой.
2.
Домишки покосились вправо
Под нежным натиском веков,
А дальше тишина и слава
Весны, заката, облаков...

Когда мы в первый раз читаем две начальные строки, они воспринимаются как декларация очень общей, надвременной истины. При этом ниоткуда не следует, что автор только сейчас, в «момент речи» для себя ее открыл: вполне вероятно, она давно, может быть, и всегда была ему известна, а ныне вербализуется лишь ради того, чтобы о ней узнал читатель. Разумеется, сам акт вербализации предельно кратковременен, с лингвистической точки зрения даже моментален [Апресян 1988], но эта кратковременность совершенно неизбежна и потому тривиальна.

Однако, когда оказывается прочтена строка 3, где автор признается, что он *погибает от безразличья*, дело принимает иной оборот. Едва ли можно погибать (неважно, в прямом или метафорическом смысле) оттого, что просто *знаешь* некую общую истину; гораздо скорее причина тут другая: либо автору эта истина только что открылась *впервые*, либо она, хоть и была известна ему давно, заново «актуализировалась», явилась в своей изначальной неожиданности и настоятельности.

Так или иначе, при одной интерпретации строк 1–2 содержанием авторского сознания становится предельно долгая, даже «надвременная» ситуация, а при другой – либо ситуация очень кратковременная, вероятно, моментальная (ибо таково, как правило, открытие новой истины), либо две ситуации, из которых одна, вновь-таки, обладает предельной краткостью – ибо свежий взгляд на уже известное тоже часто, особенно в поэзии, обретается «вдруг», без сколько-нибудь заметных опосредующих стадий.

Таким образом, уже «внутри» первой–второй строк имеется хоть и скрытый, но вполне определенный контраст между двумя авторскими сознаниями:

тем, содержание которого составляет пропозиция ‘любая судьба могла бы быть моей судьбой’, взятая как общая, надвременная, статическая истина, и тем, где истина эта только постигается – впервые или заново, по-иному – и на главный план выдвигается ее достаточно быстрое, а еще вероятнее, моментальное (пере)открытие[8].

Далее, вполне определенный касающийся длительности соответствующих ситуаций контраст есть и между строками 5 и 6. Учитывая сказанное в четвертой строке, пятую строку, *Домишки покосились вправо*, естественнее понимать здесь не столько как сообщение о том, что случилось с домами в прошлом, но о том, какими они видятся автору в нынешний момент. Очевидно, подобный акт наблюдения по природе весьма краток, возможно, даже моментален, зато *нежный натиск веков* из строки 6 трудно не воспринять как нечто, наоборот, чрезвычайно протяженное во времени.

Таков же контраст и между строкой 5, с одной стороны, и строками 7–8, с другой. Дело в том, что выступающая тут *слава* – это такое свойство предмета (весны, заката, облаков), которое отнюдь не исчезает, когда исчез сам предмет, но носит скорее надвременный или, по крайней мере, очень долговременный характер. Поэтому по линии «долговременность/кратковременность» и строки 7–8 тоже противостоят строке 5 весьма резко.

Ключевым для нас является следующее обстоятельство.

В строках 1–2 обсуждаемый контраст и не обозначен прямо (скажем, противительным союзом *но*, *а* и т. п.), и создающие его смыслы не получают отдельного выражения в виде самостоятельных сегментов, но, наоборот, оба присутствуют или, как минимум, потенциально присутствуют в сегменте *одном и том же*. Далее, в строках 5–6 прямого указания на контраст снова нет, зато идея кратковременности и идея долготы получают свое выражение каждая в особом отрезке текста, первая – в строке 5, *Домишки покосились*

---

[8] Осмелимся предположить, что контраст этот делается еще более ощутимым ввиду одного дополнительного обстоятельства.

Как известно, очень прототипическим модусом текстопостроения является наррация, а если наррация, в свою очередь, тоже прототипическая, так сказать, немаркированная по основным своим свойствам, то авторское сознание в ней раздваивается на автора-рассказчика и того, кто наблюдает события по мере их развертывания (возможно, и сам принимая в них участие); см., например, [Chafe 1994]. Поскольку и сам акт рассказывания в каждый отдельный момент касается одного события, и повествуемые события, как правило, достаточно кратковременны (см. о последнем особенно [Hopper, Thompson 1980]), постольку здесь то, чем «наполнена» одна ипостась авторского сознания, и то, чем «наполнена» вторая, по длительности своего бытия вполне сопоставимы и гармоничны – и подобную гармонию, скорее всего, следовало бы вообще считать нормой при построении дискурса. На этом не сразу различимом, но, видимо, когнитивно вполне актуальном фоне та разительная неравнодлительность заполняющих два авторских сознания ситуаций, какая наблюдается в разбираемых ивановских строках, должна быть особенно заметной и, в конечном счете, особенно осмысленной.

вправо, вторая – в строке 6, *Под нежным натиском веков*. И наконец, контраст между строкой 5 и строками 7–8 таков, что интересующие нас противопоставленные смыслы и выражены отдельно, и на оппозитивность эту специально указывается союзом *а*.

Вполне очевидно, что при прочих равных условиях, во-первых, более явен тот контраст, при котором соответствующие смыслы получают свое самостоятельное выражение, так сказать, разверстаны по синтагматической оси, во-вторых, более явен контраст, на который указано специальным средством, например противительным союзом.

Поэтому интересующий нас контраст в ивановском тексте сначала скрыт, затем становится более заметным, а позднее обнаруживает себя с такой эксплицитностью, какая уже едва ли может быть превзойдена, – и не случайно, по-видимому, происходит это в той финальной части стихотворения, где мы интуитивно склонны усматривать его фокус.

6.2.2.8. Пример 8

Описанный выше композиционный прием может реализоваться и более сложным способом, когда фокус маркируется завершением не одного, но сразу двух (теоретически допустимо, наверное, и большее их количество) тесно взаимосвязанных мотивов. По-видимому, в таком случае оба мотива обычно возникают как продукт диалектического расщепления некой более общей темы, а последующий их синтез или, по крайней мере, некое близкое подобие синтеза, определенного рода уравнивание этих противоположностей, приходится на дискурсивно первоплановый фрагмент, фокус данного текста[9].

Превосходным примером может быть уже знакомое нам стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденьи и в силе –
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле...
2.
И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.

[9] Как будет видно ниже, не исключено и дальнейшее, более дробное расщепление на противоположности и каждого отдельного мотива.

3.
И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...
4.
Я тяжкую память твою берегу,
Дичок, медвежонок, Миньона,
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

Вопрос, которым стихотворение открывается, – почти наверняка риторический и означает, что хвала умершей невозможна – то ли в алетическом смысле, подразумевающем принципиальную, предопределенную самим мироустройством невозможность, то ли – скорее – в смысле деонтическом, имплицирующем недопустимость хвалы в силу тех или иных принятых людьми, вероятно, этических и/или эстетических конвенций.

Какие же продолжения были бы наиболее уместны после такого начала?[10]

Их, очевидно, два. Во-первых, логично было бы объяснить, почему, собственно, нельзя восхвалять умершую. Во-вторых, хорошо соответствовало бы риторическому канону такое продолжение, где неосуществимость эта обрела бы свой контрапункт, то есть где в центре внимания оказалась бы, наоборот, некая *возможность*, скажем, возможность *хранить память* об ушедшей.

Легко заметить, что мандельштамовское стихотворение идет обоими этими путями: в строках 2–12 первым, в строках 13–14 – вторым. Поэтому к концу текста возможность двойственного, «битопикального» продолжения, которая открывалась начальной строкой, оказывается вполне реализована, и само это обстоятельство говорит о том, что фокус должен локализоваться в последней, четвертой строфе.

Вместе с тем таким достаточно бесхитростным приемом дело отнюдь не исчерпывается и та тяга к «бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога», которую О. Э. Мандельштам считал важнейшим свойством поэзии, проявляет себя здесь куда более утонченно.

Первый из названных мотивов, мотив объяснения причин, почему хвала невозможна, сразу же, уже во второй строке разделяется на два очень

[10] Подчеркнем, во избежание недоразумений, что речь идет как о допустимых *непосредственных* продолжениях, так и о продолжениях, которые заданная в начале текста тематика может получить позднее, в том числе ближе к концу или даже в конце текста. Отдавать себе в этом отчет важно, среди прочего, потому, что, анализируя то же мандельштамовское стихотворение в несколько ином плане (п. 5.2.4), мы интересовались хотя и близкими, но все же иными его особенностями, а именно, тем, какие непосредственные, *немедленные* свои продолжения предсказывает здесь каждый отдельный фрагмент (и, конечно, тем, насколько соответствующие ожидания развитием текста оправдываются).

несходных, на первый взгляд, и труднообъединимых субмотива: умершая одновременно пребывает и в *отчужденьи* (которое скорее должно ассоциироваться со слабостью) – и в *силе*. *Отчужденье* проявляется также в строках 3–4, где героиня лишь подчиняется некой власти, будучи как бы отделена от собственных побудительных мотивов, а *сила*, по-видимому, также в строфе 2 и в первых двух строках третьей строфы.

Финал же третьей строфы, *И ты раскрывала свой аленький рот, Смеясь, итальянясь, русея...*, становится своеобразным синтезом. С одной стороны, в центре внимания тут артистизм героини, который для О. Э. Мандельштама прочно ассоциирован с силой (ср. хотя бы: *...Когда его художник милый Выводит на стеклянной тверди, В сознании минутной силы, В забвении печальной смерти*). С другой стороны, речь идет об артистической имитации *чужого* (*итальянясь*) или же о возврате к своему (*русея*), также предполагающем первоначальное *самоотчуждение*. Таким образом, в конце третьей строфы два столь различных субмотива впервые появляются совместно, причем, учитывая, что отчуждение, отстранение от воспроизводимой действительности было в мандельштамовской поэтике тоже важнейшей частью творческого акта, появляются они не в случайно-механическом, но в органическом взаимосопряжении.

Итак, внутренне расщепленный в строке 2, мотив «объяснения причин» вновь обретает свое единство в конце третьей строфы, и на смену ему должен прийти второй намеченный началом текста мотив: тезису *хвала мертвой женщине невозможна* нужно найти антитезу, – что и происходит в первой–второй строках заключительной строфы, где декларируется возможность если не восхвалить, то сохранить память.

Однако и этот контраст по крайней мере отчасти незамедлительно заглаживается: в двух финальных строках оказывается, что и память тоже не может вполне «осуществиться» и что в этой своей «неисполненности» она *подобна хвале*.

Таким образом, развитие мандельштамовского текста подчиняется весьма изощренному правилу: он становится завершенным (и соответствующее место должно восприниматься как фокус) тогда, когда, во-первых, всем (в данном случае – двум) намеченным в начале мотивам обеспечено диалектическое «расщепление» на два контрастирующих, потенциально противоборствующих субмотива[11], во-вторых, каждый мотив завершается синтезом или достаточно близким подобием синтеза, примиряющим либо ощутимо смягчающим его внутреннюю конфликтность.

---

[11] Легко видеть, что первому рассмотренному мотиву оно обеспечивается специальными средствами во второй строке; другой мотив уже сам по себе неотъемлемо диалектичен, так сказать, «контрапунктен».

Очень интересно здесь и нечто иное. Как нельзя более в духе «фрактального», «раздробленно-целостного» О. Э. Мандельштама, два рассматриваемых мотива, развиваясь и исчерпываясь сходным образом, создают еще и своеобразный эффект *взаимоотражения*, а последнее является в поэзии одним из самых несомненных и легко опознаваемых атрибутов завершенности (чуть ниже мы еще вернемся к этой теме). Это значит, что когда фокус маркируется исчерпанием не одного, но двух или нескольких мотивов, при определенных благоприятных условиях (сходство мотивов, сходный порядок их развития и завершения) обсуждаемая здесь стратегия маркирования приобретает новое качество, особую многомерность – и потому по крайней мере у некоторых поэтов должна была бы оказаться весьма продуктивной. Было бы интересно проверить, так ли это на самом деле[12].

В заключение необходимо пояснить, что хотя предложенный выше анализ был неформальным, при желании его можно по крайней мере отчасти перевести в более строгие собственно лингвистические термины.

В частности, говорить о тех двух наиболее вероятных модусах развития текста, возможность которых открывается первой строкой, допустимо как о модусе «пояснительном», предполагающем возникновение в дальнейшем пояснительных дискурсивных отношений, и о модусе, предполагающем, что далее возникнет дискурсивное отношение контраста. Также модусы эти различаются в плане эмпатии: в одном случае в центре внимания оказывается та, кому посвящены стихи, во втором – берегущий память автор (об эмпатии как лингвистическом феномене см., в первую очередь, [Kuno 1976]).

В пределах первой линии (пояснения, почему «невозможна хвала») мотив *отчуждения* в собственно лингвистическом плане связан с тем, что относящиеся к героине номинации выступают не в роли подлежащего, но в более периферийных синтаксических ролях (как прямое дополнение в строках 3–4, как посессор в строке 9; героиня вообще не называется прямо, но лишь подразумевается, опять же как посессор, в строфе 2), а мотив *силы* – с возведением героини в ранг главного действующего лица (строки 11–12).

Более подробный анализ того, как же описанные закономерности композиционной организации воплощены в собственно языковой материи стихотворения, конечно, весьма трудоемок и откладывается на будущее.

---

[12] Между прочим, художественная проза к подобным многомерным, как бы дополнительно отражающим сами себя средствам дискурсивного выделения прибегает весьма часто; см. [Зельдович 2020].

6.2.2.9. Пример 9

Очень интересно в рассматриваемом плане устроены «Дурные дни» Б. Л. Пастернака:

1.
Когда на последней неделе
Входил Он в Иерусалим,
Осанны навстречу гремели,
Бежали с ветвями за Ним.
2.
А дни все грозней и суровей.
Любовью не тронуть сердец.
Презрительно сдвинуты брови,
И вот послесловье, конец.
3.
Свинцовою тяжестью всею
Легли на дворы небеса.
Искали улик фарисеи,
Юля перед ним, как лиса.
4.
И темными силами храма
Он отдан подонкам на суд,
И с пылкостью тою же самой,
Как славили прежде, клянут.
5.
Толпа на соседнем участке
Заглядывала из ворот,
Толклись в ожиданье развязки
И тыкались взад и вперед.
6.
И полз шепоток по соседству
И слухи со многих сторон.
И бегство в Египет, и детство
Уже вспоминались, как сон.
7.
Припомнился скат величавый
В пустыне, и та крутизна,
С которой всемирной державой
Его соблазнял сатана.
8.
И брачное пиршество в Кане,
И чуду дивящийся стол,
И море, которым в тумане
Он к лодке, как посуху, шел.

9.
И сборище бедных в лачуге,
И спуск со свечою в подвал,
Где вдруг она гасла в испуге,
Когда воскрешенный вставал.

Известно, что практически каждое слово способно вызывать у нас такие представления, которые, с одной стороны, в принципе отменимы и не принадлежат его семантике, с другой же стороны, связываются с данным словом достаточно регулярно, нередко даже «автоматически», даже в отсутствие поддержки со стороны контекста – лишь бы только последний прямо им не противоречил. Ср. хотя бы слово *яблоко*, вызывающее представление ‘съедобное’ (хотя могут существовать, конечно, и несъедобные яблоки), или слово *медведь*, вызывающее представление ‘покрытый мехом’ (хотя шерсть у медведя может выпасть, кто-то может вырвать у медведя шерсть, в конце концов, медведя обрить, и т. д.); см. подробнее работы Л. Барсалоу, например, [Barsalou 1982][13].

Понятно, что подобные «сопутствующие» смыслы могут быть эксплицированы в синтагматическом соседстве с индуцирующим их словом, ср. *съедобное яблоко*, *покрытый мехом медведь* и т. п.

Примечательная же особенность пастернаковского текста такова, что этого рода экспликация начисто отсутствует в строфах 1–6, зато в заключительных трех строфах она не просто появляется, но вдобавок приобретает систематический, на редкость последовательный характер. Так, при некотором усилии воображения можно предположить, что в пустыне есть *скаты*, и не требуется уже особых усилий, чтобы догадаться, что сатана кого-то *соблазняет*, что с заключением брака связано *пиршество*, что на море часты *туманы*, что на море бывают *люди*, что в лачуге обычно собираются люди *бедные*, что свеча может гореть и, следовательно, когда-то *гаснуть*, что мертвец, как правило, лежит и, если совершится воскрешение, должен *встать*.

Иначе говоря, если в строфах 1–6 слова соединяются друг с другом достаточно неожиданным, слабопредсказуемым образом, то здесь интересующая нас предсказуемость резко возрастает.

Особенно это заметно в последней строке. В остальной части строф 7–9 каждая пропозиция, помимо некоторого понятия-«хозяина» и выводимого из него понятия-«слуги», содержит еще и иную, слабопредсказуемую (по крайней мере, в чисто лингвистическом плане) информацию: что скат в пустыне *припомнился* Христу; что сатана соблазнял его *всемирной державой*; что брачное пиршество было именно в *Кане*; что к лодке в морском

[13] К этой категории смыслов надо, конечно, отнести и коннотации, но она все-таки намного шире.

тумане Христос *шел, как по суху*; что бедных в лачуге было много (ср. слово *сборище*); что свеча гасла именно *в подвале* и *от испуга*. Однако самая последняя пропозиция, *[В]оскрешенный вставал*, нарушает это правило, уже целиком складываясь только из «предсказующего» и «предсказуемого» элементов (по общепринятым представлениям, мертвый в нормальном случае лежит, а воскреснув, поднимается).

В силу всего изложенного, строфы 7–9 при сравнении их с предыдущими шестью строфами должны создавать впечатление исчерпанности смыслов, их готовности к самоповтору, а особенно сильным такое впечатление должно становиться в заключительной строке.

Между тем именно эта последняя строка тут воспринимается как самая важная по дискурсивному рангу.

6.2.2.10. Пример 10

Исчерпанность определенной темы становится знаком фокуса также и в многажды уже анализировавшемся выше стихотворении М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Как мы уже говорили раньше, фокус тут «раздвоенный» и соответствующими чертами обладают сразу и четвертая, и восьмая строки. В частности, и та тема, которая будет нас интересовать, разворачивается и исчерпывает себя дважды, сначала в первой строфе, а затем во второй.

Присмотримся к первой строфе.

Стихотворение открывается двумя строками, которые в формально-синтаксическом плане друг другу параллельны: каждая построена по схеме «существительное в родительном падеже + адъектив (в первом случае причастие, во втором прилагательное) + существительное в именительном падеже», причем в обоих случаях последнее является синтаксической вершиной, «хозяином» как для адъектива, так и для существительного в родительном падеже.

Известно, что синтаксический параллелизм – одна из самых частых и, так сказать, «системоформирующих» фигур в поэтической речи, только

в обычном, наиболее каноническом случае он предполагает не одно лишь формальное взаимоподобие соответствующих фрагментов, но также и подобие возникающих в каждом синтактико-семантических отношений.

Однако в цветаевском зачине такого подобия нет. Если в строке 2 упоминаемые тут *строки* семантически являются (созидаемым) объектом, то в строке 1 приписать сходную роль *дням* было бы абсурдно; здесь допустимо говорить только об особой смысловой связи между *днями* и *слизнями*, которую трудно определить в традиционных морфосинтаксических терминах и условно можно было бы назвать связью по принципу метафорической посессивности, когда именительным падежом обозначена метафоризируемая сущность, а родительным – «мишень» метафоры, тот предмет, которому присваивается иносказательное именование.

Таким образом, первые две строки интересующую нас конвенцию откровенно нарушают.

Важно, что хотя та же конвенция безусловно действует и за пределами поэтической речи, однако сам обсуждаемый параллелизм здесь в целом уже настолько редок, что все-таки для нашего сознания она должна связываться прежде всего с поэзией.

Что касается третьей строки, то здесь тоже оказывается несоблюденным определенное правило текстостроения, только на этот раз правило более общее, распространяющееся практически *на все* создаваемые нами речевые произведения, вне зависимости от жанра.

Очевидно, если в текст вводится новый референт, то, в согласии с универсальным прагматическим принципом экономии усилий, референт этот должен оказаться в том или ином отношении для автора *важным* – в строке же *Что до собственной мне жизни?* о референте *моя жизнь* прямо говорится обратное.

И, наконец, в четвертой строке нарушается правило, связанное уже не с особенностями жанра и даже не с вытекающими из общих прагматических принципов предпочтениями, но еще более фундаментальное, имеющее характер просто логического, неотменимого *закона*: если та или иная человеческая жизнь (а также то или иное человеческое тело – что станет существенным ниже) не является жизнью (телом) индивида А, то она (оно) с необходимостью является жизнью (телом) некоторого индивида В. Ср., с одной стороны, правильные тексты *Это не моя жизнь, а твоя*; *Саша не может запретить Маше делать татуировку: это ее тело, а не Сашино*, с другой же стороны, абсурдные диалоги *– *Это не моя жизнь. – А чья? – Ничья*; *– *Саша не может решать, делать ли татуировку, ведь это не Сашино тело. – А чье? – Ничье*[14].

[14] Строго рассуждая, четвертую строку можно понять и в том смысле, что жизнь поэтессы не принадлежит адресату и не принадлежит ей самой, но принадлежит кому-то

Итак, первая цветаевская строфа проделывает путь от нарушения достаточно локальной, проявляющейся главным образом лишь в поэтическом жанре конвенции сначала к нарушению закономерности, которая свойственна всей нашей речи, независимо от жанра, а затем – к пренебрежению уже, по сути, строго логическим законом, то есть, иными словами, строфа эта проделывает путь от чуть заметного авторского «своеволия» к своеволию более заметному, а затем и просто вопиющему, такому, которого уже скорее всего нельзя превзойти и которое знаменует собой исчерпание данной темы, совпадающее тут с последней и ощущаемой как фокусная строкой.

Нетрудно заметить, что сопоставимая эволюция, только в слегка ускоренном темпе совершается и во второй строфе. Здесь строками 1–3 вводится ряд новых референтов (*беды*, *еда*, *спанье*, *тело*), которые, вопреки упомянутому выше правилу, немедленно оказываются малоинтересными для автора, а четвертая строка идет вразрез с тем же названным выше неотменимым законом, согласно которому человеческое тело, не принадлежащее одному человеку, непременно должно принадлежать другому.

Иными словами, и здесь та же тема авторского речевого и логического произвола в своем движении достигает предела, за которым не могла бы дальше разворачиваться, и достигает именно во фрагменте текста, воспринимаемом как фокус.

6.2.2.11. Пример 11

Частным случаем исчерпания темы можно считать ситуацию, когда в стихотворении те или иные мотивы – в том числе мотивы «структурные» – сначала намечаются каждый по отдельности, а затем объединяются, синтезируются, в результате чего во многом уже теряют способность к дальнейшему самостоятельному развитию, и потому соответствующий фрагмент имеет высокие шансы стать фокусом.

В качестве примера рассмотрим мандельштамовскую «Ласточку»:

1.
Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.
2.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

третьему, – однако подобная интерпретация тут настолько малоестественна, что едва ли стоит специально ее обсуждать.

3.
И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
4.
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья –
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!
5.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
6.
Все не о том прозрачная твердит,
Все – ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

Хорошо известно, что в предложении нередко имеются особые сигналы о его связанности с предтекстом. Наиболее типичны среди них обращение к уже предупомянутым ранее референтам или референтам, которые из предтекста легко угадываются (см., например, [Prince 1981; Ariel 1988; Chafe 1994; Arnold 1998]), а также представление той или иной информации как пресуппозитивной, то есть с большой вероятностью уже введенной раньше в текст. Бывают, однако, сигналы и менее типичные, такие, как, скажем, появление в начале фразы соединительного союза *и* или противительных союзов типа *а*, *но* – ибо такую фразу без обращения к предтексту достаточно трудно удовлетворительным образом осмыслить.

С другой стороны, существуют предложения, которые о своей связи с предтекстом не сигнализируют и в подобной связи, вообще говоря, не нуждаются. Таковы, например, относительно нечастые в нашей речи предложения с тематическим по коммуникативному статусу, но референциально неопределенным подлежащим, вроде *Один человек может укусить собственный локоть*. Таковы, при некоторых несложных дополнительных условиях (среди прочего – при отсутствии союзов типа *а*, *но*, слов типа *поэтому* и иных дискурсивных «скреп»), коммуникативно нечленимые конструкции, где тематично только представление о том, в каком месте и/или в какое время имеет место данная ситуация, а все актанты и предикаты рематичны; ср. хрестоматийный пример *Темная ночь* ≈ ‘то, что имеет место в данное время и в данном месте [тема], есть темная ночь [рема]’ (в этом и во многих иных случаях тема названного типа не

получает формального выражения; см. о таких предложениях особенно [Jaeger 2001]).

Существенно, что конструкции, у которых с предтекстом нет ни анафорической связи по линии референтов, ни связи, обеспечиваемой тождеством либо семантическим сходством предиката, в нашей речи встречаются достаточно редко и вполне естественны они только в начале текста (ср. *На холмах Грузии лежит ночная мгла*; *Ночь, улица, фонарь, аптека*; *Бессонница. Гомер. Тугие паруса*; *Дней сползающие слизни...*)[15], а потому обилие подобных предложений *не* в начале должно бросаться в глаза и восприниматься как наделенный смыслом художественный прием.

Надо думать, что описанный параметр связанности/несвязанности с предтекстом играет в мандельштамовской «Ласточке» хотя и не сразу очевидную, но все же первостепенную композиционную роль.

Если в наиболее простом случае отправной точкой, начальной темой лирического текста является само по себе авторское *я* или авторское *я* вместе с *ты* адресата, а все прочее, что сообщается в открывающем стихи предложении, по коммуникативному статусу рематично (ср. хотя бы: *Выхожу один я на дорогу*; *Я не слыхал рассказов Оссиана*; *Я вас любил*; *На тебе, ласковый мой, лохмотья...*), то в интересующих нас стихах первое предложение, *Я слово позабыл, что я хотел сказать*, почти целиком слагается из тематических смыслов: представления об авторе и о слове, которое он хотел сказать, – а ремой становится только то, что автор задуманного слова не помнит.

Разумеется, прагматически оправданной столь широкая тема способна быть лишь в том случае, если соответствующая информация предполагается известной наперед, то есть известной из какого-то фиктивного «пратекста», на связь с которым нетривиальная пространность темы здесь как раз и указывает.

Аналогичный сигнал этой «странной когезии» можно усмотреть и в строках 2–3 – ибо глагол *вернуться* требует здесь предположить наперед, что в *чертоге теней* ласточка уже побывала, и представление это первой строкой стихотворения никак не подсказывается, а потому источник его должен быть найден в некотором «преждебывшем слове».

Таким образом, в мандельштамовском стихотворении механизмы когезии включаются гораздо раньше, чем обычно, уже там, где они в общем случае неуместны и бессмысленны, – а этим с самого начала подчеркивается их

[15] Заметим, что в блоковском стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека» фраза обсуждаемого типа встречается еще и ближе к финалу (*Ледяная рябь канала*), однако здесь она создает эффект своеобразной перебивки, разорванной речи, который, по-видимому, нужен для того, чтобы лучше оттенить назойливую повторность *ночи*, *аптеки*, *улицы* и *фонаря*.

особая важность для данного текста и, соответственно, особая значимость их эвентуального бездействия.

Вполне очевидно, что подобное бездействие как раз и имеет место во всей строфе 2.

В строфе 3 есть эксплицитный сигнал о ее связанности с предтекстом, в этом качестве выступает открывающий ее союз *и*.

В строфе 4 как соединяющую ее с предтекстом скрепу, абстрактно говоря, можно было бы воспринять присутствие тут авторского *я* (эксплицитное в конце строфы, имплицитное в инфинитивном обороте *О, если бы вернуть*...), однако, с другой стороны, явленность автора в лирическом тексте – факт столь тривиальный и непреложный, столь саморазумеющийся, что в данном случае усматривать анафорическое соотношение с начальным *Я слово позабыл*... кажется все же огромной натяжкой. С другой стороны, коль скоро нигде раньше в пределах данного текста не говорилось об утрате *стыда зрячих пальцев* и *выпуклой радости узнаванья*, то содержащий презумпцию об этой утрате глагол *вернуть* снова отправляет нас к некоторому *пратексту*.

В строфе 5 сигналы связанности с предтекстом снова появляются: это и начальный контрастивный союз *а*, и союз *но*, и союз *и* в последней строке, и анафорический оборот *для них*, устанавливающий явную связь второй строки с первой, и, в конце концов, само уже то, что строки 3–4 тут оказываются почти буквальным повтором двух начальных строк стихотворения.

В шестой строфе, с одной стороны, смысл ‘ласточка о чем-то твердит’ является пресуппозицией, с другой же стороны, он не предсказан сколько-нибудь прямо в строфах 1–5 и потому источником его, вновь-таки, может быть только некий неявный и, вероятно, фиктивный *пратекст*.

Итак, в рассмотренной части стихотворения, то есть в строфах 1–5 и в начальной половине строфы шестой, обнаруживаются, во-первых, фрагменты, указывающие на свою связь с предшествующими фрагментами *этого же* текста (предтекстом), во-вторых, фрагменты, указывающие на свою связь с неким *пра*текстом, в-третьих, фрагменты, ни о какой подобной связи не сигнализирующие. При этом, хотя теоретически указание на связь с предтекстом и указание на связь с пратекстом вполне совместимы в границах одного предложения, реально такая контаминация нигде не происходит, автор следует принципу «либо одно, либо другое» – и, разумеется, в силу простой логической невозможности нигде не встречается предложение, которое на свою связь с чем-то иным в данном тексте или пратексте одновременно и указывает, и не указывает.

Обратимся теперь к заключительному двустишию, которое устроено существенно иначе.

С одной стороны, тут есть недвусмысленные показатели связи с предтекстом. Во-первых, о ней сигнализирует начальный союз *а*. Кроме того,

немаловажную роль играет и упоминание о *губах*. Хотя, как мы говорили выше, самим существованием лирического текста уже имплицируется и присутствие в нем авторского *я*, для авторских *губ* это в общем случае уже не может быть верным – ибо автор способен выступать в лирическом произведении не только как субъект (реально или хотя бы потенциально) проговариваемой, артикулируемой речи, но и как субъект «чистого сознания». Поэтому *губы* здесь разумнее считать не заведомо данным референтом, как авторское *я*, но референтом, который с той или иной степенью надежности *угадывается* из предшествующего упоминания об авторе и вступает с этим упоминанием в близкую к анафорической связь.

Кстати, подобную связь – *mutatis mutandis* – допустимо, по-видимому, усматривать и между присутствующим тут упоминанием о Стиксе (хотя и косвенным – в прилагательном *стигийский*) и *чертогом теней*, о котором говорилось в строфе 1.

С другой стороны, то, что возле Стикса или за Стиксом стоит *звон*, достаточно нетривиально и не угадываемо ни из какого более раннего фрагмента в этом стихотворении. А вместе с тем наличие звона тут почти наверняка презумптивно: конструкция *А на губах, как черный лед, горит Стигийского воспоминанье звона* прежде всего призвана сказать о том, помнится ли стигийский звон автору и, если да, в каких ощущениях эти память себя ему являет, – сам же звон выступает как заведомая данность. В таком случае названное представление должно быть почерпнуто из пратекста – и перед нами тут сигнал с этим пратекстом недвусмысленной связи.

Как видим, финал стихотворения становится первым его фрагментом, где указания на связь с предтекстом и связь с пратекстом *совместились в одном предложении*.

Есть и другое чрезвычайно любопытное обстоятельство.

Как мы уже упоминали, совершенно тривиальным образом, предложение не может быть и связано в интересующем нас плане с предтекстом либо пратекстом, и одновременно с ними *не связано*. Но тем примечательнее то, что в двух заключительных строках «Ласточки» обнаруживается некое *стремление* к подобной обособленности, некий на нее вполне отчетливый намек.

Несомненно, среди синтаксических конструкций, не содержащих сигнала о своей связанности с пред- или пратекстом, наиболее прототипичны те, где в тематической роли выступает представление о месте и/или времени, к которым приурочена соответствующая ситуация; см. снова [Jaeger 2001].

В свою очередь, самой распространенной и канонической разновидностью таких предложений являются предложения бытийные, или, шире, презентационные, чья главная функция – представить новый для данного текста референт, то есть предложения вроде *Темная ночь*; *Бессонница.*

Гомер. Тугие паруса; *А в шкафу дремали книги*; *В углу сидел новый ученик* и т. п.

Между тем именно такая конструкция – причем впервые с самого начала «Ласточки» (!) – используется в ее заключительных строках.

Учитывая же и то, что вообще конструкции подобного типа не слишком часты в нашей речи, и то, что употребляются они предпочтительно в начале или в середине текста, а случай, когда они его собой завершают, уже предельно экзотичен, ибо новые референты обычно вводятся в текст ради того, чтобы впоследствии *повторно* к ним обращаться, – учитывая эти обстоятельства, появление такой конструкции в последней строфе у О. Э. Мандельштама трудно объяснить чистой случайностью.

Таким образом, в предпоследней и последней строках «Ласточки» одновременно обнаруживают себя сразу три структурных мотива, которые до сих пор появлялись в тексте только порознь: тут есть и ясное указание на связь с предшествующим фрагментом данного стихотворения, и ясное указание на соотнесенность с определенным пратекстом, и глуховатое, но все же настолько явное, насколько позволяет логика, указание на возможность *отсутствия* таких связей.

Едва ли случайно, что к этому синтезу структурных мотивов и, как следствие, их «исчерпанию», невозможности их дальнейшего развития «Ласточка» приходит не прежде, чем достигается ее финал и, одновременно, главный содержательный итог[16].

6.2.2.12. Пример 12

У описанной выше закономерности, несомненно, есть и обратная сторона. Если та или иная тема развивается в лирическом тексте, но *не приходит* к своему завершению, то должен возникать эффект недосказанности, ощущение, будто истинный фокус или часть фокуса присутствуют где-то за пределами физического текста, – ощущение, которое прекрасно согласуется и с природой лирической поэзии вообще, и с потребностями поэзии суггестивной в особенности.

---

[16] Едва ли надо добавлять, что описанная особенность мандельштамовского текста исключительно важна не только в структурном, но и в содержательном плане.

«Ласточка» – это, по сути, стихотворение о приближающейся немоте слова, его обесцененности, в конечном счете о надвигающемся *беспамятстве*, и всеобщем, и лично авторском. Однако, вопреки всему, что говорилось и что подразумевалось ранее, финал здесь становится своеобразным *торжеством* памяти – соединением всех ее прежде намеченных ипостасей: памяти о только что сказанном в данном тексте, памяти о том, что (как будто) сказано в неком пратексте, памяти о не упомянутых ни в первом, ни во втором, но значимых для автора сущностях. В победе же этой есть та иррациональная надежда, без которой, по-видимому, поэзия вообще не может иметь дела с трагизмом, а следовательно, и вообще не может состояться.

Можно предположить, что подобный прием часто будет встречаться в известных своей суггестивностью японских танка и хокку.

В качестве очень изысканного примера проанализируем танка из книги «Исэ моногатари» (X век, перевод Н. И. Конрада):

Луна... Иль нет ее?
Весна... Иль это все не та же,
не прежняя весна?
Лишь я один
все тот же, что и раньше, но...

Примечательная черта этого стихотворения в том, что строки 4–5 обладают ощутимой двойственностью: хотя интуитивно мы склонны видеть в них фокус, главное присутствующее тут содержательное открытие, но – совершенно неординарным образом – они *не воспринимаются* как естественное завершение текста, а скорее как преддверие некоторой *дальнейшей речи*[17].

Разумеется, в возникновении подобной двойственности играет свою роль то, что стихотворение закончено союзом *но* и троеточием, однако к этому обстоятельству ее причины определенно не сводятся.

В тексте имеется один важный мотив, чье развитие начинается в первой строке и завершается в четвертой–пятой строках (а тем самым они маркируются как фокус), и имеется другой, сопряженный с первым, но не тождественный ему мотив, который, обозначившись тоже в начале текста, в строках 4–5, однако, *не приходит* еще к своему исчерпанию, как бы предполагает в своем развитии еще один шаг – и совершение его можно отнести лишь к какому-то воображаемому после-тексту.

Объясним нашу мысль.

Примем, что речь идет о дискретных сущностях, таких, как человек, луна или даже весна – когда она понимается как более или менее четко определенная часть определенного года, хорошо отличимая от такого же периода иных лет. Тривиальным образом, введение подобного референта в текст предполагает, что автор в том или ином смысле *опознал* соответствующую сущность. Для этого, в свою очередь, требуется, как минимум, установить, что к данной сущности приложима данная дескрипция. Однако сверх этого, если автор ранее имел уже дело с данной сущностью, то очень

[17] В данном случае эта двойственность представляется вполне естественной, так как в Хэйанскую эпоху, которой принадлежит повесть «Исэ моногатари», танка зачастую не только была самостоятельным стихотворением – и, следовательно, в ней должен был присутствовать композиционный фокус, – но вдобавок предполагала еще и ответ той особы, которой адресовалась, а значит, открытость финала была ее хорошо предсказуемым свойством; см. статью Н. И. Конрада в [Исэ моногатари 1979].

желательно осознавать, идентична ли ныне интересующая его сущность с сущностью прежней или является уже иным, отличным от нее объектом (или, выражаясь более строгим языком, имеет ли место тождество только на уровне «типа» или также на уровне конкретного «экземпляра»).

Допустим, автор говорит о появившейся на небе луне. Если раньше он ее уже видел, то, кроме совершенно особых случаев, крайне странным, практически абсурдным было бы предполагать, будто, упоминая ее, он подразумевает лишь соответствие между наблюдаемым предметом и концептом ‘луна’ – но не подразумевает, что данный предмет *тождествен* с той луной, которая была дана автору в его более раннем опыте.

Аналогичным образом, говоря о каком-то встреченном нами человеке, мы в норме отдаем себе отчет, видели ли мы его прежде, говоря же о данной нам в опыте весне – отдаем себе отчет, что она не идентична с веснами прошлых и будущих лет.

Разумеется, поэтическая речь может иногда пренебрегать самотождественностью референта на разных временных срезах либо, наоборот, нетождеством фактически различных референтов, то есть «самотождественный» референт представлять как два (или даже несколько) разных, а нетождественные референты как один и тот же, в результате чего возникают своего рода гиперболы или алогизмы наподобие *вечная весна*; *За окнами все тот же день, что был и год назад*; *Мой мир вчера, мой мир сегодня – такие разные миры* и т. д., – однако здесь перед нами все-таки художественный прием, *эксплуатирующий* описанное выше правило и без него немыслимый, сама же наша когнитивная потребность в осознании названного тождества либо нетождества остается вне всяких сомнений.

Если теперь, помня об этих обстоятельствах, посмотреть на интересующее нас стихотворение, в его композиции откроется прозрачная закономерность.

Как видно из сказанного раньше, в нормальном случае мы используем номинативное предложение типа *Луна* тогда, когда мы уверены, что наблюдаемый нами объект действительно есть и отвечает используемой дескрипции, и когда мы способны установить его тождество либо нетождество с одноименным объектом, данным нам в опыте (в крайнем случае – в воображаемом опыте) в иное время. Здесь, однако, коль скоро автор открыто выражает сомнение, присутствует ли луна в его перцептивном поле, дело обстоит иначе: видя некий объект, автор не в состоянии ни уверенно дать ему нужную дескрипцию, ни – как следствие – отождествить либо растождествить его с подобным объектом, явленным на ином временном срезе.

Что касается появляющейся во второй строке *весны*, то относительно ее тождественности или нетождественности с другим одноименным референтом (*прежней весной*) автор не может сказать ничего определенного,

зато концептуальное соответствие между наблюдаемыми им явлениями и дескрипцией *весна* тут несомненно.

Наконец, когда в четвертой–пятой строках автор говорит о себе, он, очевидным образом, с полной определенностью распознает и себя самого, и свое тождество с собою прежним[18].

Таким образом, текст рассматриваемой танка начинает свою эволюцию введением референта, в чьем правильном опознании говорящий совсем не может быть уверен, продолжает ее введением референта, распознанного несколько надежнее, и заканчивает введением референта, идентифицируемого с полной отчетливостью, как в плане его категориальной принадлежности, так и в плане его тождества с референтом, данным говорящему в прежнем опыте.

По-видимому, такова вообще *максимальная* вообразимая степень «опознанности», так что здесь обсуждаемая тема себя исчерпывает, и происходит это в четвертой–пятой строках, которые, повторим, воспринимаются как фокус.

Но вместе с тем в развитии нашего текста есть и еще одна интересная закономерность.

Если мы спросим себя, насколько для того или иного появляющегося тут референта *естественно* быть тождественным одноименному референту, который был дан автору в его опыте раньше, то ответ для *луны*, для *весны* и для авторского *я* окажется отнюдь не одинаковым.

Глядя на луну, совершенно нормально, практически неизбежно – кроме особых, экзотических контекстов – считать, что это та же луна, которую мы видели прежде.

С другой стороны, если в некоторый момент t_2 мы созерцаем весну, то, чтобы понять, что это та же весна, какую мы созерцали в более ранний момент t_1, нам необходимы достаточно обширные дополнительные сведения: знание, что момент t_2 и момент t_1 принадлежат одному календарному году, и/или знание, что между моментами t_1 и t_2 нет моментов, относящихся к другим сезонам – лету, осени или зиме. Иными словами, самотождество у наблюдаемой нами в разные моменты *весны* менее естественно, по сравнению с *луной*, так как здесь его установление требует существенных дополнительных сведений и потому добавочных когнитивных усилий.

Наконец, ситуация усложняется еще больше, когда речь идет о человеке. Идентификация человека может происходить сразу на двух существенно

[18] Заметим, что если раньше мы говорили о соответствии между интересующим автора феноменом и некоторой дескрипцией, то слово *я* считать дескрипцией можно только *sensu lato*. Поэтому при строгом подходе к делу надо было бы говорить о соответствии между феноменом и его дескрипцией *или прономинальным указанием на данный феномен*; мы этого не сделали, чтобы чрезмерно не усложнять наши рассуждения.

различных уровнях. Возможна некая относительно примитивная идентификация, ориентированная на более или менее поверхностные отличия данного человека – имя, возраст, занимаемое в том или ином сообществе место и т. п. В таком случае, думая о каком-то уже известном нам человеке, в частности, о себе самом, мы обычно без колебаний опознаем его самотождество на разных временных срезах. С другой стороны, однако, человеческие ментальные установки, чувства, желания, интенции, даже убеждения, внешность и многое другое столь изменчивы и вместе с тем нередко столь важны для нас, что в данном плане отождествить кого-то «нынешнего» с ним же «прежним» оказывается далеко не простым делом и такое отождествление в общем случае куда менее очевидно, чем, допустим, отождествление луны в момент t_2 с луной в момент t_1; ср., среди прочего, высокую употребительность высказываний типа *Ивана не узнать*; *Иван уже не прежний Иван*; *Иван остался точно тем же человеком, каким был раньше* – при крайней редкости и даже неловкости сообщений наподобие *??Луну не узнать*; *?Луна – уже не прежняя луна*; *?Луна осталась точно той же, какой была раньше*. Странность последних примеров объяснима тем, что полное самотождество референта во времени является тут весьма жестким правилом, отклонение от которого весьма маловероятно, – а приведенные фразы как раз возможность такого отклонения и имплицируют.

Говоря иначе, когда речь идет о человеке и когда мы пытаемся идентифицировать его с ним же самим в иное время, один из аспектов этой идентификации связан со столь изменчивыми, «текучими» характеристиками, что в действительности она весьма часто способна оказываться неосуществимой.

Если, таким образом, в тексте стихотворения появился сперва референт, твердо отождествимый с самим собой в иное время, затем референт, для которого это отождествление чуть менее очевидно, а после него – референт, позволяющий уже с легкостью мыслить его как не тождественный себе самому на разных временных срезах, то закономерен вопрос: а какой же референт, по заданной самим текстом логике, должен появиться далее? Разумеется, это референт, вообще *с самим собою на иных временных срезах не отождествимый*. Подобный вариант редок, но все-таки возможен: достаточно вспомнить о таких феноменах, как *призраки*, *привидения*, *фантомы*, *миражи*, *оптические обманы*, *привидившиеся во сне фигуры* и т. п., которые явлены нам лишь в моменты их (квази)наблюдения и существование которых обычно нельзя приурочить к моментам более ранним и поздним, а значит – нельзя и отождествить соответствующий объект с самим собой на ином темпоральном срезе.

Заметим, кстати, что вообще тема обмана, кажимости, недостоверного восприятия, превращения реальных предметов и реального времени в свое метафорическое, уменьшенное либо уже и вовсе искаженное

до неузнаваемости подобие является едва ли не одной из сквозных для японской поэзии, начиная по крайней мере с IX века (ср. хотя бы многие стихотворения прославленной Оно-но Комати), – что, конечно, не может не делать представление о разного рода фантомах прагматически более доступным, как бы «готовым» войти в наше сознание даже и там, где на него не указано прямо.

Так или иначе, мы видим, что в интересующем нас стихотворении, помимо представленной выше темы, которая в его конце исчерпывается и этим строки 4–5 маркируются как фокус, есть и еще одна, родственная, но все же и отличная тема, развивающаяся иным образом, ясно намеченная, но не завершенная в финале текста, а значит – как бы предполагающая, что текст еще будет продолжен.

Можно думать, заключительные строки этого стихотворения воспринимаются как столь ощутимо «недоговоренные» не только из-за своей синтаксической незавершенности, но также и в силу представленных нами куда более тонких причин, благодаря тому, что на определенном уровне смысловой структуры строки эти маркированы как «пока-еще-не-фокус». Если это так, то здесь тоже, хотя и по-особому, заявляет о себе принципиальная связь фокуса с исчерпанием той или иной прежде развивавшейся в тексте темы.

6.2.3. Золотое сечение и композиция лирического текста*

6.2.3.1. Гипотеза

Известно, что с древнейших времен эталоном гармонии в архитектуре, скульптуре и живописи было так называемое золотое сечение, такой подбор размеров, когда бóльшая часть относилась к меньшей так же, как целое к большей (в математическом выражении, речь идет о пропорции приблизительно 1,62). Также известно, что принципу золотого сечения следуют и многие музыкальные произведения, и некоторые алгоритмы принятия решений в кибернетике, форма ряда организмов в живой природе и т. д.

Принцип этот столь универсален, что трудно его не заподозрить также и во влиянии на композиционную структуру поэтического текста.

Действительно, как давно установлено, в ряде классических произведений, например у А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, О. Э. Мандельштама, Н. С. Гумилева, именно золотой пропорцией определяются наиболее важные, кульминационные точки текста; см. [Васютинский 1990; Доберштейн 2008; Мусинова 2009].

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Зельдович Г. М. «Золотое сечение» и композиция лирического текста // Wiener Slawistischer Almanach. 2016. Band 78. С. 95–148.

И вместе с тем похоже, что попытки увидеть, как действует в поэзии принцип золотого сечения, до сих пор увенчались лишь скромным успехом: в конце концов, оно обнаружено лишь у отдельных немногочисленных авторов и лишь в отдельных произведениях, зато можно вспомнить огромное количество стихотворений, части которых по длине вовсе не соотносятся в пропорции, близкой к 1,62, – хотя, абстрактно рассуждая, от столь важного принципа следовало бы ожидать куда большей статистической «явленности»[19].

Причину этого можно видеть в двух обстоятельствах. С одной стороны, достичь в художественном тексте классического соотношения 1,62 (или близкого к нему) между частями далеко не так просто. С другой, – и это особенно важно – текст стихотворения разворачивается все-таки в первую очередь не во времени и не в физическом пространстве, но в пространстве иного рода, пространстве когнитивном, где соотношения между отдельными фрагментами либо уже не подлежат количественной мере, либо подлежат ей в каком-то особом и далеком от общепринятого смысле.

Эти обстоятельства должны склонять нас к двум предположениям.

Во-первых, раз пространственная размерность лирического текста играет в общем случае второстепенную роль, то на физическом, формальном уровне принцип золотого сечения должен здесь выступать в некоторой ослабленной, огрубленной ипостаси: вполне может оказаться достаточным, если одна часть стихотворения просто заметно больше, чем другая, а не больше именно в 1,62 (или около этого) раза.

Во-вторых, поскольку на главном плане в лирике оказывается когнитивное развертывание текста, постольку здесь более последовательно должна осуществляться собственно смысловая, содержательная природа обсуждаемого принципа.

Иными словами, можно предположить, что, как это часто бывает при перенесении того или иного семиотического правила в новую, не вполне «исконную» для него область, где само это правило до известной степени видоизменяется, в лирике мы будем иметь дело с особой разновидностью золотого сечения, больше ориентированной не на формальные пропорции, а на содержание, но при этом и не утрачивающей своих важнейших свойств и эстетических функций.

Надо понимать, что глубинная сущность золотого сечения состоит не собственно в пропорции 1,62, но в *самоподобии*, *самоотраженности*, которые, как считает современная наука, принадлежат к важнейшим всеобщим

[19] Добавим еще, что многие разборы, призванные доказать присутствие золотой пропорции в тех или иных стихах, могут выглядеть неубедительно, натянуто, вплоть до вопиющих математических ошибок вроде утверждения, будто двенадцать, деленное на восемь, дает 1,6 (на самом деле – 1,5); см., например, [Мусинова 2009].

законам мироздания[20]. Поэтому легко допустить, что, проецируясь на лирическую поэзию, интересующий нас принцип может реализоваться не только через подобие пространственных соотношений между меньшей и большей частью, с одной стороны, и, с другой стороны, большей частью и целым, но также и через подобия более простого типа: между меньшей и большей частью текста, между большей частью и целым, меньшей частью и целым, – лишь бы у текста имелось ключевое тут свойство самоотраженности.

Если теперь от общих рассуждений перейти к художественной реальности, то легко увидеть, что композиционное устройство, при котором стихотворение делится на содержательно подобные, но неодинаковой длины части, достаточно широко распространено.

Имеются даже твердые стихотворные формы, где такая структура текста получила конвенциональную закрепленность.

Особенно ярким примером кажется хоть и старинное, но дожившее до наших дней рондо, которое состоит из большего и меньшего фрагмента (обычно, соответственно, 7 и 5 стихов или 9 и 6 стихов, то есть пропорция тут приближается к «золотой»), причем между фрагментами непременно имеется тесная смысловая общность, в частности, у них идентична последняя строка. Вот для примера рондо из «Большого завещания» Ф. Вийона (перевод наш – ГЗ):

1.
Прости-прощай, моя тюрьма!
Я чуть не помер на отсидке;
Коль у Судьбы ко мне завидки,
Она совсем сошла с ума.
Ты мной, зловредная кума,
Уже натешилась в избытке –
Прости-прощай!
2.
Так непосильна эта тьма,
Что, бросив тело и пожитки,
Душа, уставшая от пытки,
Несется в горние дома.
Прости-прощай!

[20] В частности, и естественный язык в некоторых своих существенных аспектах обладает совершенно особой внутренней цельностью, особой самодостаточностью, ибо устроен по принципу замкнутых (но не порочных!) кругов, по принципу сложной, рекурсивной взаимоподдержки между отдельными элементами и в конечном счете уподобляется змее, кусающей свой собственный хвост, – о чем превосходно, однако явно еще недостаточно писала Э. Гарсия [García 1988].

В также дожившей до наших времен старофранцузской балладе имеется несколько – чаще три–четыре – строф с одинаковым числом строк (обычно 8–10), одинаковой финальной строкой и одинаковой рифмовкой и так называемая посылка – заметно более короткая, обычно четырех-, пяти- или шестистрочная использующая те же рифмы и заканчивающаяся такой же кодой заключительная строфа. Посмотрев и на старинные баллады, и на современные подражания (прежде всего вспоминается, конечно, знаменитая «Вторая баллада» Б. Л. Пастернака), легко убедиться, насколько подобны, параллельны друг другу не только формально, но и по смыслу все их строфы, включая последнюю, «посылочную». (Ввиду большой длины баллад, рискнем здесь не давать примеров.)

Поэтому, хотя старофранцузская баллада состоит не из двух частей, но все-таки завершается она такими двумя фрагментами, которые содержательно сходны и при этом первый ощутимо длиннее, а второй короче.

Далее, в японских танка, хотя это не предписано жесткими формальными правилами, нередко бывает так, что из пяти строк особенно тесная смысловая связь имеется между первыми тремя и между двумя последними – но в то же время между обеими этими частями также обнаруживается явное смысловое подобие, более или менее очевидный параллелизм (чем, конечно, не исключаются и иные, скажем, причинно-следственные отношения, контраст и проч.). Ср. стихотворение Исикава Такубоку (перевод В. Н. Марковой):

Там, где упала слеза,
Влажное
Зерно из песчинок.
Какой тяжелой ты стала,
Слеза!

Иногда, наоборот, при таком же сходстве частей в танка первая короче, а вторая длиннее (как правило, соответственно, 2 и 3 строки); ср. другое стихотворение того же поэта в переводе В. Н. Марковой:

Просто так, ни за чем
Побежать бы!
Пока не захватит дыханье,
Бежать
По мягкой траве луговой.

Очень распространены также танка, целиком состоящие из сравнения, где на подобие двух неравных частей указывается уже прямо – словами *как*, *будто* и т. п. Понятно, что в этом случае сходство между частями не совсем того же рода, что в предыдущих примерах: там

подобными были не только денотаты, те ситуации, о которых ведется речь, но и языковые средства, с помощью которых о них сказано, здесь же перед нами лишь чисто «денотативное» подобие, – и тем не менее присутствие некоторого достаточно свободно понимаемого параллелизма здесь тоже трудно отрицать. Ср. еще две танка Исакава Такубоку (тоже перевод В. Н. Марковой):

Словно будущее мое
Вдруг раскрылось
Во всей наготе.
Такая печаль –
Не забыть, не отбиться.

Словно где-то
Тонко плачет
Цикада...
Так грустно
У меня на душе.

Весьма част аналогичный параллелизм между неравными по длине частями и в японском хокку, которое во многих случаях тоже строится как одна сравнительная конструкция, где сравниваемое описывают первая–вторая строки, а то, с чем оно сравнивается, появляется в третьей; ср. стихотворение М. Басе (перевод В. Соколова):

Для чайных кустов
Сборщица листа – словно
Ветер осени.

Разумеется, композиционное устройство, когда две части стихотворения имеют ощутимо неодинаковую длину и в то же время друг другу содержательно подобны, встречается и за пределами твердых стихотворных форм, примеры чему читатель может без труда найти сам.

Главный вопрос, который возникает в связи с представленными фактами, – чему же, собственно, служит композиционное членение описанного типа, какова же его *содержательная роль*?

Как мы уже говорили, авторы, ищущие в поэтических текстах строгую золотую пропорцию, считают, что граница между соответствующими частями стихотворения (или, точнее, находящийся на границе фрагмент) должна быть некоей кульминацией, неким смысловым разломом, чем-то привлекающим к себе особое внимание. При этом молчаливо предполагается, что в каждом отдельном тексте такая кульминация возникает по своим, априори не предсказуемым причинам и что в принципе она может

и вовсе не возникать: этим как раз и объясняется малочисленность произведений, в чьей структуре обнаружена золотая пропорция.

Вместе с тем, коль скоро наша версия золотого сечения так серьезно ослаблена, то и область ее действия, по логике вещей, должна оказаться гораздо шире, чем у версии «классической». Поэтому весьма вероятно, что по нашему принципу золотого сечения будет маркироваться (возможно, среди прочего, но несомненно – в первую очередь) некоторое особенно важное композиционное противопоставление, присутствующее в колоссальном числе произведений и предопределяемое не индивидуальными чертами отдельных текстов, но характером самого лирического жанра.

Разумеется, искомым противопоставлением является та оппозиция между эмпирическими и фокусными фрагментами, которая нам хорошо знакома и которая столь подробно была исследована Т. И. Сильман [1977]. В таком случае вполне разумным выглядит предположение, что *главная цель, ради которой в лирическом тексте появляются неравные по длине и содержательно подобные части, – это разграничение представленного в нем опыта и его смыслового итога.*

6.2.3.2. Подобные по смыслу, но неравные по длине фрагменты как маркер фокуса в лирическом стихотворении. Подобные по смыслу и равные по длине фрагменты как маркер эмпирической части

Конкретнее нашу мысль можно выразить так.

Если строгая, классическая версия золотого сечения прежде всего обеспечивает *гармонию* между частями, то это же – пускай и менее наглядным, но все же ощутимым образом – должна делать и версия «либерализованная». Поэтому в момент, когда между двумя не равными, но сопоставимыми по длине частями лирического текста обнаруживается взаимоподобие либо (что, скажем, забегая вперед, случается очень редко) обнаруживается подобие между одной из частей и целым данного текста, – в такой момент текст, в интересующем нас тут плане обретя гармоничность, с достаточно высокой вероятностью должен *закончиться*, а финал стихотворения, как мы знаем, очень часто совпадает с его фокусом – так что в конечном итоге в своей либерализованной версии золотая пропорция становится средством указать на главный план лирического дискурса.

Здесь, разумеется, скептик захочет нам возразить. Если учесть, что, во-первых, стихотворная речь вообще строится на разнообразных самоподобиях; во-вторых, фокус в лирике обычно представляет собой как бы трансцендентное отражение эмпирических фрагментов, сообщает как бы о том же, но на ином уровне обобщения – и этим с ними по смыслу

несомненно сходен; в-третьих, фокус лирического стихотворения обычно намного лапидарнее его эмпирической части (разве что стихотворение состоит всего из нескольких строк, но это бывает редко), – если учесть все эти обстоятельства, то ситуация, когда первый и в чем-то подобен второй, и короче нее, будет просто напрямую предопределяться исконными, самыми «первичными» жанровыми особенностями лирики, объяснять же дело принципом золотого сечения *совершенно излишне*.

И все-таки, при всей его кажущейся убедительности, этот контрдовод глубоко неверен.

Предположив выше, что достижение лирическим текстом «неравнодлинного самоподобия» с достаточно высокой вероятностью должно происходить в фокусе, а не в эмпирической части, мы вовсе не говорили, будто бы подобные друг другу фрагменты непременно должны исчерпывать весь текст, от начала до конца. Безусловно, можно принять мысль, что эмпирическая и фокусная части стихотворения действительно обладают изначальным, заведомым взаимоподобием (к этой теме мы еще вернемся в п. 6.2.3.3.2), однако такое взаимоподобие, именно в силу своей заведомости, как правило, тривиально и редко получает какую-либо формальную манифестацию. С другой стороны, почти в любом стихотворении можно обнаружить и подобия нетривиальные, предопределенные не жанром, но содержанием данного конкретного текста и получающие ясное выражение в виде лексических повторов либо сходств и синтаксического параллелизма. В таком случае текст уже вовсе не должен сводиться к двум «взаимоотражающим» фрагментам и каждый из них может быть практически любого размера.

Поэтому если бы подтвердилось, что когда два фрагмента друг другу нетривиально подобны, не исчерпывают всего текста и обладают разной длиной, один из них имеет лучшие шансы оказаться в фокусе, а когда такие два фрагмента равнодлинны, оба они скорее будут принадлежать эмпирической части стихотворения, – если бы это подтвердилось, то довод нашего оппонента оказался бы совершенно несостоятельным.

Между тем названные только что тенденции действительно обнаруживаются и наглядно подтверждают, что предложенная выше модифицированная версия золотого сечения выступает в ряде лирических текстов как важное композиционно-организующее начало.

Автором были обследованы 100 лирических стихотворений, главным образом написанных по-русски (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, Б. Л. Пастернак, А. А. Тарковский и др.), но также и некоторое количество стихотворений польских, английских, португальских и японских.

Нас интересовало, как же подобия распределялись между фокусом и эмпирической частью текста, а именно – насколько часто хотя бы один из подобных друг другу фрагментов приходился на фокус.

Поскольку принцип взаимоподобия в поэзии столь всепроникающ, что без ясных ориентиров усмотреть последнее при желании можно почти всюду[21], для статистического анализа выбирались лишь сходные друг с другом фрагменты, отвечающие более или менее строгим критериям. (Читатель легко заметит, что в примерах, которые приводились выше с чисто ознакомительной целью, излагаемые ниже критерии не всюду соблюдены. Забегая вперед, также добавим, что позднее, в пп. 6.2.3.3.1–6.2.3.3.2, наше представление о подобии будет существенно расширено, однако при первоначальной работе с материалом ради ее упрощения мы подходили к делу более строго.)

Во-первых, два подобных фрагмента должны обладать тематико-смысловым сходством, говорить в целом «о том же самом»: слабоформализуемое, но совершенно неизбежное здесь требование.

Во-вторых, два подобных фрагмента должны представлять собою целостные предикации. Части пропозиций, как, например, однородные члены предложения, в расчет не принимались. С другой стороны, полноправной предикацией считались деепричастные обороты, так как они, несмотря на свою формальную зависимость от иной предикации, обладают и своей собственной предикативностью, и легко могут быть превращены в самостоятельное предложение (разумеется, с некоторым изменением их прагматических свойств, но с сохранением основного смысла).

В-третьих, тематико-смысловое сходство фрагментов должно быть поддержано их лексическим и/или структурно-синтаксическим подобием.

Лексическая поддержка усматривалась в следующих случаях:

1. Если у фрагментов совпадало хотя бы одно полнозначное слово, причем, учитывая предельную очевидность и тривиальность авторского присутствия в лирическом тексте, в расчет не бралось местоимение *я*.

Например, в следующем известном отрывке у А. С. Пушкина лексической поддержкой смыслового подобия считалось слово *давно*:

---

[21] В частности, как мы уже говорили выше, можно усмотреть его между эмпирической частью и фокусом практически всякого стихотворения.

Также опасность произвольных интерпретаций особенно велика всюду, где мы имеем дело с детализационной дискурсивной связью; скажем, в следующем пушкинском фрагменте первая–вторая и третья–четвертая строки в определенном смысле говорят об одном и том же, так что при свободном подходе между двумя его частями нетрудно усмотреть подобие – хотя с интуитивной точки зрения такой вывод по меньшей мере сомнителен:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.

Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Аналогичным образом, у Ф. И. Тютчева в отрывке

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет,
Благоухающие слезы
Не о былом аврора льет...

сходство создается, среди прочего, повторением оборота *о былом*.

2. В случае анафоры, когда та или иная сущность сперва называется именной группой, а затем местоимением, то есть когда между двумя словами нет смыслового совпадения, но есть референциальная идентичность; ср. *природа* и *она* в строфе из мандельштамовского «Ламарка» (курсив наш – ГЗ):

И от нас *природа* отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг *она* вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

Очевидно, лексическое сходство двух фрагментов часто сопровождается и их синтаксическим параллелизмом (ср. хотя бы последние два примера), однако вполне возможно и без него; ср. приведенный чуть выше пушкинский отрывок, где два фрагмента лексически объединены общим обстоятельством *давно*, но синтаксическая структура у них совершенно разная: в одном случае автор обозначен дополнением *мне* и выступает в роли экспериенцера, во втором – оказывается высокоагентивным подлежащим.

С другой стороны, синтаксическое подобие вполне способно обойтись и без подобия лексического. Так дело обстоит, например, в следующей тютчевской строфе со структурно параллельными третьей и четвертой строками:

В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...

Аналогичный лексически не поддержанный параллелизм между первой и третьей строками находим у М. И. Цветаевой в строфе из стихотворения «Але»:

Ах, горят парижские бульвары!
(Понимаешь – миллионы глаз!)
Ах, гремят мадридские гитары!
(Я о них *писала* – столько раз!)

При анализе не принимались в расчет те случаи, когда два подобных друг другу фрагмента открывают собой текст, как, например, это обстоит в стихотворении Г. В. Иванова, начинающемся следующей строфой (сходные конструкции выделены нами – ГЗ):

Здесь в лесах *даже розы цветут*,
Даже пальмы растут – вот умора!
Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.

Как мы помним, к постижению «главной истины», к смысловому итогу в самом своем начале стихотворение практически никогда не приходит, поэтому соответствующие случаи взаимоотраженности с интересующей нас маркировкой фокуса почти заведомо не имеют ничего общего.

Все обнаруженные сходства были разделены по двум параметрам.

Первый нам уже знаком, это равная либо неравная длина соответствующих фрагментов. Подобные друг другу фрагменты признавались равнопротяженными в двух случаях:

1. Когда они метрически равнодлинны, то есть, например, каждый занимает одну строку, две строки и т. д. – при условии их эквиметричности.

2. Когда каждый фрагмент содержит одинаковое число слов, не считая служебных (предлогов, союзов, частиц, междометий), а также вопросительных слов типа *Когда?*, *Зачем?* и т. п., показателей референциального статуса типа *какой-то*, *тот*, *этот* (ввиду последней оговорки усматриваем, например, подобие двух частей в строке А. А. Тарковского *И я умру, и тот поэт умрет* – что, вне всякого сомнения, очень хорошо согласуется с нашей интуицией) и кванторных слов типа *один*, *все*, *каждый*, *любой*.

Второй параметр, который был релевантен для нашего анализа, еще не упоминался. Это наличие контраста между подобными друг другу фрагментами. Почему контраст исключительно важен, нам будет удобнее объяснить немного позже.

В результате были выделены восемь типов подобия, которые мы ниже называем, сразу указывая, сколько раз данный тип встретился в нашем материале, и давая как минимум по одной иллюстрации.

Первый тип подобия между фрагментами лирического текста. По крайней мере один из подобных друг другу фрагментов является фокусом или частью фокуса, причем длина фрагментов неравная и контраста между

ними нет. Тип встретился 27 раз. (Хотя в большинстве случаев тут в фокусе оказывается только один из подобных друг другу фрагментов, возможен и такой вариант, когда в фокус попадают они оба; так дело обстоит, например, ниже в Иллюстрации 1. Нашей главной гипотезе это нисколько не противоречит, ибо суть ее в том, что фокус может маркироваться достижением той или иной самоотраженности, а принадлежность к фокусу лишь одного либо же обоих «взаимоотражающих» фрагментов тут в принципе совершенно безразлична.)

Иллюстрация 1. А. С. Пушкин, «Пора, мой друг, пора!»:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит –
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь – как раз – умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Наиболее убедительно, по-видимому, считать здесь фокусом строки 5–8. При этом шестая строка и (взятые вместе) седьмая–восьмая друг другу подобны по смыслу, не равны по длине и контраста между ними нет.

Иллюстрация 2. Ф. И. Тютчев, «Я лютеран люблю богослуженье...»:

1.
Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
2.
Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –
3.
Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.

Фрагменты *Молитесь Богу* и *В последний раз вы молитесь теперь* подобны, обладают неодинаковой длиной, между ними нет контраста, и либо второй из них, либо они оба играют роль композиционного фокуса.

Иллюстрация 3. Стихотворение Г. В. Иванова «Вечер. Может быть, последний...»:

1.
Вечер. Может быть, последний
Пустозвонный вечер мой.
Я давно топчусь в передней –
Мне давно пора домой.
2.
В горле тошнотворный шарик,
Смерти вкус на языке,
Электрический фонарик,
Как звезда, горит в руке.
3.
Как звезда, что мне светила,
Путеводно предала,
Предала и утопила
В Средиземных волнах зла.

В фокусной заключительной строфе фрагменты *[Звезда п]утеводно предала* и *[Звезда п]редала и утопила В Средиземных волнах зла* друг с другом не контрастны, подобны друг другу по смыслу, лексически и синтаксически, но второй приблизительно вдвое длиннее.

Иллюстрация 4. Г. В. Иванов, стихотворение «Если бы я мог забыться...»:

1.
Если бы я мог забыться,
Если бы, что так устало,
Перестало сердце биться,
Сердце биться перестало,
2.
Наконец – угомонилось,
Навсегда окаменело,
Но – как Лермонтову снилось –
Чтобы где-то жизнь звенела...
3.
...Что любил, что не допето,
Что уже не видно взглядом,
Чтобы было близко где-то,
Где-то близко было, рядом...

Здесь последняя и предпоследняя строки, составляющие фокус то ли сами по себе, то ли вместе с двумя им предшествующими, не входят между собой в контраст, чисто метрически имеют равную длину, однако последняя содержит слово *рядом*, которого нет в предпоследней, и потому в действительности, согласно оговоренным выше критериям, ее длина все-таки больше.

(Напомним, что союзы вообще и союз *чтобы* в данном случае при измерении длины конструкций не учитываются. Свою роль, возможно, играет здесь еще и то, что слово *рядом* в последней строке воспринимается как плеонастическое, как «лишнее», и этим впечатление, будто заключительная строка все-таки длиннее, только дополнительно усиливается. Свой смысл названная плеонастичность, конечно, имеет, но смысл этот весьма специфический и далекий от очевидности; см. выше п. 5.11.18).

Иллюстрация 5. Стихотворение Исса Кобаяси в переводе В. Н. Марковой:

Печальный мир!
Даже когда расцветают вишни...
Даже тогда...

Третья строка вмале повторяет содержание второй и становится главным смысловым итогом этого хокку.

Второй тип подобия между фрагментами лирического текста. По крайней мере один из подобных друг другу фрагментов является фокусом либо его частью, причем длина фрагментов неравная и между ними имеется контраст. Тип встретился 4 раза.

Иллюстрация 1. «Желание» А. С. Пушкина:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! Лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье –
Пускай умру, но пусть умру любя!

Фраза *[П]усть умру любя* антитетична подобной ей предшествующей фразе *Пускай умру*, длиннее ее на одно очень важное тут и рематическое по коммуникативному статусу слово, причем две эти фразы составляют либо фокус, либо – если причислить к нему также предпоследнюю строку – наиболее заметную часть фокуса в пушкинском тексте.

Иллюстрация 2. А. С. Пушкин, «Буря»:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами,
Когда, бушуя в бурной мгле,

Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?
Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури.

Фрагмент *[Д]ева на скале Прекрасней волн, небес и бури* короче, чем фрагмент *Прекрасно море в бурной мгле И небо в блесках без лазури*, антитетичен последнему, но вместе с тем ему подобен – и при этом именно он-то и воспринимается как фокус. (Если считать, что во втором случае перед нами два отдельных предложения, *Прекрасно море в бурной мгле* и *[Прекрасно и] небо в блесках без лазури*, то и тогда заключительная конструкция с ними неравноразмерна, только в таком случае она не короче, а длиннее.)

Третий тип подобия между фрагментами лирического текста. По крайней мере один из подобных друг другу фрагментов является фокусом либо его частью, причем длина фрагментов равная и контраста между ними нет. Тип встретился 9 раз.

Иллюстрация 1. А. С. Пушкин, «Когда б не смутное влеченье...»:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б – наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал –
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал.

Последние две строки подобны друг другу и не входят в контраст, при этом именно они и являются главным смысловым итогом этих стихов.

Иллюстрация 2. Ф. И. Тютчев, «На новый 1855 год»:

1.
Стоим мы слепо пред Судьбою,
Не нам сорвать с нее покров...
Я не свое тебе открою,
Но бред пророческий духов...

2.
Еще нам далеко до цели,
Гроза ревет, гроза растет, –

И вот – в железной колыбели,
В громах родится Новый год...
3.
Черты его ужасно-строги,
Кровь на руках и на челе...
Но не одни войны тревоги
Несет он миру на земле!
4.
Не просто будет он воитель,
Но исполнитель Божьих кар, –
Он совершит, как поздний мститель,
Давно задуманный удар...
5.
Для битв он послан и расправы,
С собой несет он два меча:
Один – сражений меч кровавый,
Другой – секиру палача.
6.
Но для кого?.. Одна ли выя,
Народ ли целый обречен?..
Слова неясны роковые,
И смутен замогильный сон...

Так же, как и в предыдущем случае, между последними двумя строками, равными по длине и наиболее емко обобщающими смысл этих стихов, есть подобие, но нет контраста.

Иллюстрация 3. Г. В. Иванов:

1.
Кошка крадется по светлой дорожке,
Много ли горя в кошачьей судьбе?
Думать об этой обмызганной кошке
Или о розах. Забыть о себе.
2.
Вечер июльский томительно душен.
Небо в окне, как персидская шаль.
Даже к тебе я почти равнодушен.
Даже тебя мне почти уж не жаль.

Две последние строки – снова фокусные, друг другу подобные, равной длины, и в них нет контраста.

Четвертый тип подобия между фрагментами лирического текста. По крайней мере один из подобных друг другу фрагментов является фокусом либо его частью, причем длина фрагментов равная и между ними имеется контраст. Тип встретился 20 раз.

Иллюстрация 1. А. С. Пушкин, «Ты и вы»:

Пустое *вы* сердечным *ты*
Она обмолвясь заменила,
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.
Пред ней задумчиво стою,
Свести очей с нее нет силы;
И говорю ей: как *вы* милы!
И мыслю: как *тебя* люблю!

Последние две строки – равной длины, фокусные, подобные друг другу и лексически, и синтаксически и в то же время резко контрастные.

Иллюстрация 2. М. И. Цветаева:

1.
Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь – уж рвешься прочь!
Я лоб уронила в руки,
И думаю, глядя в ночь:
2.
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть –
Как сами себе верны.

Последние две строки равной длины, они и подобны, и резко контрастны, и в них, конечно, как раз и содержится главный смысловой итог этих стихов.

Иллюстрация 3. Полностью аналогично дело обстоит в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Я люблю безнадежный покой,
В октябре – хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...
2.
Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

Иллюстрация 4. Бывает и так, что интересующий нас контраст не вполне явен и заметить его можно лишь при более пристальном анализе. Одним из примеров послужит стихотворение А. С. Пушкина «Храни меня, мой талисман...»:

1.
Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.
2.
Когда подымет океан
Вокруг меня валы ревучи,
Когда грозою грянут тучи –
Храни меня, мой талисман.
3.
В уединеньи чуждых стран,
На лоне скучного покоя,
В тревоге пламенного боя
Храни меня, мой талисман.
4.
Священный сладостный обман,
Души волшебное светило...
Оно сокрылось, изменило...
Храни меня, мой талисман.
5.
Пускай же в век сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье;
Храни меня, мой талисман.

Последняя строка, хотя по форме и совпадающая с первой, восьмой, двенадцатой и шестнадцатой, в действительности несет совершенно новый смысл. Везде раньше, кроме, быть может, третьей строки, речь шла о защите от *посторонних* сил, от приходящих *извне* опасностей, здесь же автор видит в талисмане защиту от своей собственной боли, от собственных рождающих ее движений души. Такая «контрастная» интерпретация получает дополнительную поддержку в параллельном пушкинском тексте «Талисман» («Там, где море вечно плещет...»; стихотворение написано двумя годами позже), в котором талисман тоже должен хранить автора не от превратностей судьбы, но от его собственных дурных поползновений и от его собственной боли – от *преступленья*, *сердечных новых ран*, *измены* и *забвенья* и в котором на соответствующую противопоставленность указывается уже совершенно недвусмысленно.

Иллюстрация 5. Сходно в интересующем нас плане и стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

2.
Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью – нет, с муравьиной кислинкой;
От них на губах остается янтарная сухость.
3.
В такие минуты и воздух мне кажется карим,
И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой;
И то, что я знаю о яблочной, розовой коже...
4.
Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.
5.
И только и свету, что в звездной колючей неправде!
А жизнь проплывет театрального капора пеной,
И некому молвить: «Из табора улицы темной...»

Очевидно, всякая речь подразумевает реального или хотя бы фиктивного читателя либо слушателя, некоего воспринимающего субъекта, без которого она, строго говоря, вообще не может осуществиться. Это, в частности, касается и первой строки в мандельштамовском стихотворении, и если в похожей на нее последней и одновременно фокусной строке прямо говорится, наоборот, о том, что подобного субъекта не существует, то есть, по сути, о том, что как будто бы уже состоявшейся речи на самом деле и не было, то эволюцию авторской когнитивно-локутивной позиции можно упрощенно выразить здесь оксюмороном «я это говорю, но я этого не могу сказать» – так что в итоге между подобными друг другу первой и последней строками создается еще и резкий контраст[22].

Иллюстрация 6. Аналогичным образом, в стихотворении М. И. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел...» формально повторяющийся (с точностью до знаков препинания на письме и интонации при чтении) фрагмент *Мой милый, что тебе я сделала* в первых четырех случаях воспринимается как мольба или упрек в несправедливости, зато в пятом случае, совпадающем с финалом и фокусом, это уже самообличение, то есть нечто по сути совершенно противоположное говорившемуся прежде:

1.
Вчера еще в глаза глядел,
А нынче – все косится в сторону!

[22] Подобный «оксюморон» едва ли должен вызывать удивление, ибо тема как бы и состоявшейся, и не состоявшейся речи, диалектической слиянности здесь между потенцией и действительностью – у О. Э. Мандельштама одна из сквозных и важнейших, ср. хотя бы знаменитую «Ласточку» («Я слово позабыл, что я хотел сказать»).

Вчера еще до птиц сидел, –
Все жаворонки нынче – вороны!
2.
Я глупая, а ты умен,
Живой, а я остолбенелая.
О, вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала?!»
3.
И слезы ей – вода, и кровь –
Вода, – в крови, в слезах умылася!
Не мать, а мачеха – Любовь:
Не ждите ни суда, ни милости.
4.
Увозят милых корабли,
Уводит их дорога белая...
И стон стоит вдоль всей земли:
«Мой милый, что тебе я сделала?»
5.
Вчера еще – в ногах лежал!
Равнял с Китайскою державою!
Враз обе рученьки разжал, –
Жизнь выпала – копейкой ржавою!
6.
Детоубийцей на суду
Стою – немилая, несмелая.
Я и в аду тебе скажу:
«Мой милый, что тебе я сделала?»
7.
Спрошу я стул, спрошу кровать:
«За что, за что терплю и бедствую?»
«Отцеловал – колесовать:
Другую целовать», – ответствуют.
8.
Жить приучил в самом огне,
Сам бросил – в степь заледенелую!
Вот что *ты*, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе – *я* сделала?
9.
Все ведаю – не прекословь!
Вновь зрячая – уж не любовница!
Где отступается Любовь,
Там подступает Смерть-садовница.
10.
Сам**о** – что дерево трясти! –
В срок яблоко спадает спелое...
– За все, за все меня прости,
Мой милый, – что тебе я сделала!

Примечание 1. В отдельных очень редких случаях оказывается так, что контраст как будто бы есть, но контекст его недвусмысленно дезавуирует. Такие случаи при наших статистических подсчетах игнорировались. Ср. строфу А. А. Тарковского, где в принципе *волхв* и *волк* легко могут быть противопоставлены (по линии «поклонение божеству и, соответственно, соблюдение определенных заповедей – хищничество, заповеди нарушающее»), но контекстом они, наоборот, уравниваются:

Мы крепко связаны разладом,
Столетья нас не развели.
Я волхв, ты волк, мы где-то рядом
В текучем словаре земли.

Примечание 2. Хотя соответствующие примеры в нашу выборку не попали, интересно, что иногда, наоборот, контраст как будто бы совершенно исключен, но, вновь-таки, «наводится» контекстом. Вспомним в этой связи знаменитое стихотворение Роберта Фроста «Остановившись снежным вечером у леса» («Stopping by Woods on a Snowy Evening»), где в финале повторяются две как будто бы совершенно одинаковые строки (*And miles to go before I sleep, And miles to go before I sleep* ‘И мили надо идти прежде, чем я усну, И мили надо идти прежде, чем я усну’), однако, в полном согласии с общей осцилляцией этого текста между миром вещным, земным и миром магическим, потусторонним, первая строка здесь прочитывается скорее буквально, как сообщающая об эмпирическом факте, а вторая – уже, так сказать, трансцендентно, словно бы речь тут шла о некотором «запредельном» путешествии; см., например, анализ этого стихотворения в [Ахтырская 2009]. В таком случае понятно, что, вопреки видимостям, эти строки между собой глубоко контрастны.

Пятый тип подобия между фрагментами лирического текста. Ни один из двух подобных друг другу фрагментов не является фокусом или частью фокуса, причем длина фрагментов неравная и контраста между ними нет. Тип встретился 19 раз.

Иллюстрация. В пушкинском «На холмах Грузии...» в третьей–четвертой строках такое подобие обнаруживают фрагменты *Печаль моя светла* и *Печаль моя полна тобою* (обратим внимание, что считать их равнодлинными нельзя ни по критерию эквилинеарности, ибо второй занимает целую строку, а первый лишь часть строки, ни по числу слов, ибо и в этом плане второй фрагмент тоже обширнее):

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;

Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

Шестой тип подобия между фрагментами лирического текста. Ни один из двух подобных друг другу фрагментов не является фокусом или частью фокуса, причем длина фрагментов неравная и между ними имеется контраст. Тип встретился 2 раза.

Иллюстрация. Такое подобие есть в стихотворении Ф. И. Тютчева «Близнецы» между строкой 6, *И в мире нет четы прекрасней*, и строками 7–8, *И обаянья нет ужасней, Ей предающего сердца...*

1.
Есть близнецы – для земнородных
Два божества, – то Смерть и Сон,
Как брат с сестрою дивно сходных –
Она угрюмей, кротче он...
2.
Но есть других два близнеца –
И в мире нет четы прекрасней –
И обаянья нет ужасней,
Ей предающего сердца...
3.
Союз их кровный, не случайный,
И только в роковые дни
Своей неразрешимой тайной
Обворожают нас они.
4.
И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений –
Самоубийство и Любовь!

Седьмой тип подобия между фрагментами лирического текста. Ни один из двух подобных друг другу фрагментов не является фокусом или частью фокуса, причем длина фрагментов равная и контраста между ними нет. Тип встретился 75 раз.

Иллюстрация 1. В стихотворении Ф. И. Тютчева «В душном воздуха молчанье...» такое подобие есть между не принадлежащими фокусу строками 3 и 4 (*Жарче роз благоуханье* и *Звонче голос стрекозы...*) и между также не фокусными строками 13–14 и 15–16 (соответственно, *Дева, дева, что волнует Дымку персей молодых?* и *Что мутится, что тоскует Влажный блеск очей твоих?..*).

1.
В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...
2.
Чу! за белой, дымной тучей
Глухо прокатился гром;
Небо молнией летучей
Опоясалось кругом...
3.
Некий жизни преизбыток
В знойном воздухе разлит,
Как божественный напиток
В жилах млеет и горит!
4.
Дева, дева, что волнует
Дымку персей молодых?
Что мутится, что тоскует
Влажный блеск очей твоих?..
5.
Что, бледнея, замирает
Пламя девственных ланит?
Что так грудь твою спирает
И уста твои палит?..
6.
Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

Иллюстрация 2. Подобие такого же типа, без контраста, с равной длиной соответствующих частей и локализующееся вне фокуса, имеется между третьей и четвертой строками в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
То, что было, и то, чего не было,
То, что ждали мы, то, что не ждем,
Просияло в весеннее небо,
Прошумело коротким дождем.
2.
Это все. Ничего не случилось.
Жизнь, как прежде, идет не спеша.
И напрасно в сиянье просилась
В эти четверть минуты душа.

Иллюстрация 2. Такое же подобие легко заметить и между не фокализованными третьей и четвертой строками, а также между седьмой и восьмой строками у О. Э. Мандельштама:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.
3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

Восьмой тип подобия между фрагментами лирического текста. Ни один из двух подобных друг другу фрагментов не является фокусом или частью фокуса, причем длина фрагментов равная и между ними имеется контраст. Тип встретился 3 раза.

Иллюстрация. Кажется, лучшим примером будет здесь стихотворение Б. Лесьмяна «У моря» в нашем переводе (ГЗ). Восьмая от конца строка, *Но в ночи никому не чинится обиды*, и четвертая от конца строка, *И в такую-то ночь им не будет пощады* подобны друг другу, друг с другом безусловно контрастны, и ни одна из них не приходится на фокус, на главный смысловой итог стихотворения.

1.
Рыбаки, оробев перед бурей грядущей,
И понявши все то, что понятно на свете,
Вперекор глубине – бездоходные сети
Распинают шатром над иссохшею пущей.
2.
«Только олух живет недопевком прилива,
Богатеет сбогата, нищеет изнища;
Ну а мы понимаем, что жизнь двуречива,
Мы умеем из неводов – делать жилища!

3.
Бесполезен шатер! Но над миром стожалым
Его грива развеяна так долгополо,
Что тоскливому веку не будет измола!» –
Поясняет бахвал молчаливым бахвалам...
4.
Отрекшись от себя, отрекшись от былого,
Из своей чужедальности в тутошность вчужен
Каждый прежний ловец золотого улова,
И ныряльщик во тьму, и покрадчик жемчужин!
5.
И ничто их не тешит: им видеть не надо
Беломлечную чайку, моллюска-багрянку;
И раздувшийся парус для них не отрада,
И подобно их время улитке-подранку.
6.
Проползает оно в распотешном величье,
Где прозрачнее тени, ажурнее ветки.
А заслыша вопрос, как же звались их предки, –
Вместо отзыва щерят колючки уличьи.
7.
Но в ночи никому не чинится обиды,
Отворится родник, среди дня незнакомый, –
И срываются с губ, зацелованных дремой,
Жемчуга-шепотки, янтари-полувзрыды.
8.
И в такую-то ночь им не будет пощады,
И выходят их мучить их души егозьи –
И сновидят себя, как подводные гады,
Что бывают собой только в собственной грезе.

Полученные результаты для наглядности сведем в таблицу:

	Два подобных фрагмента имеют неравную длину и между ними нет контраста	Два подобных фрагмента имеют неравную длину и между ними есть контраст	Два подобных фрагмента имеют равную длину и между ними нет контраста	Два подобных фрагмента имеют равную длину и между ними есть контраст
По крайней мере один из двух подобных фрагментов приходится на фокус	27 случаев	4 случая	9 случаев	20 случаев

Оба подобных фрагмента находятся в эмпирической части стихотворения	19 случаев	2 случая	75 случаев	3 случая

Полученная статистика дает нам в руки серьезные аргументы в пользу нашего тезиса, что представление о фокусе тесно связано в нашем сознании именно с подобием неодинаковых по длине фрагментов.

Первый, самый бесхитростный аргумент состоит в том, что если в фокусе «неравнодлинное» подобие появилось 31 раз, то вне фокуса – всего 21 раз, то есть в полтора (точнее, в 1,47) раза реже. Это не разительное, но все же статистически весьма значимое различие.

Еще серьезнее различия окажутся тогда, когда мы посмотрим, как часто в фокусе и вне фокуса возникают подобия «равнодлинные»: в фокусе их 29, а вне фокуса – 78, то есть здесь они частотнее более чем в два с половиной (точнее, в 2,67) раза. Здесь уже с полной наглядностью видно, что, с одной стороны, «равнодлинное» подобие в целом является характерной приметой *«не-фокуса»*, характерной приметой эмпирической части в стихотворении, с другой же стороны, для «неравнодлинного» подобия вероятность появиться в фокусе вчетверо (более точно, в 2,67*1,47 = 3,92 раза) выше, чем такая вероятность для «равнодлинного». Иными словами, если мы предположим, что подобия вообще характерны для всего лирического текста в целом (допущение, никак не конфликтующее с нашей интуицией), и будем рассматривать обнаруживающие подобие фрагменты как особый относительно автономный уровень дискурсивной структуры, то на этом уровне связь между «неравнодлинностью» подобий и фокусом окажется уже *чрезвычайно регулярной*.

Но есть еще и третье обстоятельство.

Проводя анализ материала, мы последовательно разграничивали случаи, когда между подобными фрагментами нет контраста и когда, обладая сходством, они еще друг другу в том или ином смысле антитетичны. Теперь пора объяснить смысл этого хода.

В свете изложенных выше идей Т. И. Сильман, самая насущная, жанрово предопределенная композиционная задача, которую должен решить лирический текст, – это отграничение смыслового итога, фокуса от эмпирических фрагментов. Как мы помним, ее решению служат самые разнообразные средства: например, усиление дискурсивных связей фокуса с предтекстом, референциальный отрыв фокуса от предтекста, повышение информативности в фокусных фрагментах и многое другое. Тем не менее очевидно, что самым простым и в принципе всегда доступным средством

подобного разграничения является того или иного рода контраст, так что и он тоже несомненно способен выполнять эту структурирующую роль.

Теперь посмотрим, как же распределяются контрасты в случае проанализированных нами подобий. Среди связанных с фокусом «неравнодлинных» подобий контраст обнаружился в 4 случаях, а свободны от контраста были 27. Среди связанных с фокусом «равнодлинных» контрастными оказались целых 20, а свободными от контраста лишь 9. Иначе говоря, в фокусе доля контрастных подобий среди «неравнодлинных» составляет примерно 13 %, доля контрастных среди «равнодлинных» – около 69 %, то есть в пять с лишним раз больше.

Отсюда хорошо видно, что дистрибуция между «неравнодлинностью» подобия и контрастом близка в фокусе к дополнительной и что, следовательно, неодинаковый размер сходных фрагментов в целом выполняет здесь ту же функцию, что и контраст, то есть *функцию маркировки фокуса*; там же, где размер этот одинаков, контраст выступает как своеобразная *компенсация*, восполнение неспособности «равнодлинного» подобия отчетливо фокус маркировать.

Замечание. Что касается эмпирических фрагментов, то при «неравнодлинном» подобии пропорции тут сопоставимы с пропорциями в фокусе (19 случаев без контраста, 2 с контрастом, то есть последних примерно 10 %), зато при «равнодлинных» картина противоположна: «равнодлинных» подобий без контраста тут подавляющее большинство, 75, а с контрастом – всего лишь 3, так что доля последних – только 4 %. Это, конечно, дополнительное свидетельство в пользу тезиса, что контраст воспринимается нашим сознанием как характерная примета фокуса, а отсутствие контраста, соответственно, напротив, как примета эмпирических частей в стихотворении.

Изложенное показывает, что в большом числе стихотворений организующим текст началом выступает следующий принцип: если (а) между фрагментами текста есть подобие и (б) эти фрагменты различны по длине, то велика вероятность, что второй из них будет фокусом либо частью фокуса. При этом, как мы убедились, выполнение только первого из этих условий еще далеко не достаточно.

Иными словами, организующим началом тут способна оказываться именно та ослабленно-модифицированная версия золотого сечения, которую мы выше сформулировали.

6.2.3.3. Самоотраженность и композиция лирического текста: особые случаи

6.2.3.3.1. О «незаметном» самоподобии лирического текста

6.2.3.3.1.1. Предварительные замечания

До сих пор, анализируя самоподобие в лирических текстах, мы интерпретировали его достаточно узко: принималось, что подобны друг другу два фрагмента, между которыми имеется явная смысловая общность и общность лексическая и/или синтаксический параллелизм. Такая по возможности строгая трактовка подобия позволила нам получить более надежные статистические результаты и обосновать очень важный для нас вывод о том, что принцип золотого сечения действительно способен композиционно организовать лирический текст.

С другой стороны, если мы ограничимся этим представлением о подобии, то упустим достаточно важные генерализации, и на самом деле его следует расширить. Иногда между фрагментами стихотворения нет ни лексического сходства, ни синтаксического параллелизма, ни даже какой-либо заметной смысловой общности, но все равно можно говорить о подобии, которое реализуется здесь уже на определенном более абстрактном и труднее опознаваемом уровне. Так может происходить, если в тексте два фрагмента или фрагмент и целое подобны по своей дискурсивной структуре (ср. ниже Пример 1), либо два фрагмента подобны в том, что оба сопоставимым образом развивают один и тот же имплицитный, не сразу различимый мотив (ср. ниже Примеры 2–3).

Хотя примеров этого типа нами найдено немного, интересно, что во всех проанализированных случаях одна из подобных друг другу частей текста приходилась на фокус и была короче другой – то есть и возникновение такого «потаенного» самоподобия, как можно предполагать, управлялось все тем же обсуждаемым нами принципом золотого сечения в его «поэтической» версии[23].

Приведем три иллюстрации.

---

[23] Нам уже знаком и еще один интересный тип самоподобия, когда стихотворение либо его фрагмент строится как сложное сравнительное предложение; здесь на сходство двух конструкций (или, точнее, их денотатов) прямо указывают союзы *как*, *будто*, *словно*, *ни дать ни взять* и т. п. В качестве примеров такого рода выше уже приводились стихотворения Исикава Такубоку и Мацуо Басе. Так же организовано и известное стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
В синее небо ширя глаза –
Как восклицаешь: – Будет гроза!
2.
На проходимца вскинувши бровь –
Как восклицаешь: – Будет любовь!

6.2.3.3.1.2. Пример 1

Посмотрим на стихотворение Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Очевидно, последние две строки находятся с первыми тремя в отношении контраста (по линиям «счастье VS отчаяние», «радость VS страх» и т. п.). И вместе с тем между собой заключительные строчки тоже контрастны, хотя бы уже потому, что в одной речь идет о наличии сновидения, а в другой – о том, что его в том или ином смысле как раз *нет*.

Иными словами, по принципу антитезы построено и все стихотворение в целом, и само финальное двоестишие, так что в этом плане устройство целого отображается на устройство части. Вряд ли случайно, что именно эта часть, обеспечивая тексту внутреннее самоподобие, воспринимается как фокус[24].

3.
Сквозь равнодушья серые мхи –
Так восклицаю: – Будут стихи!

Наши предварительные изыскания показывают, что здесь наблюдаются все те же известные нам тенденции: одна из частей сравнения (иногда сравнивающее, иногда сравниваемое) является фокусом и она либо существенно короче, либо дополнительно вступает с другой частью еще и в контраст. Например, в приведенных цветаевских стихах первое и второе двустишия между собой не контрастны, а фокусное заключительное и одному, и другому несомненно противопоставлено. И наоборот, те сравнительные конструкции, где части равнодлинны и между ними нет контраста, скорее будут целиком принадлежать эмпирической части текста, как, допустим, такая конструкция в строфе из мандельштамовского стихотворения (строки 3–4):

Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

Впрочем, специально рассматривать этот случай мы не будем, поскольку, чтобы сделать уверенные выводы, требуется обследовать более представительный корпус примеров.

[24] Разумеется, у финального двустишия есть и иные фокусные приметы: например, внутренняя противоречивость (см. выше, п. 5.5.8), особый характер возникающих тут причинных отношений (см. п. 6.4.4.8), но, так или иначе, остается верным, что фокусом стал тот фрагмент текста, благодаря которому последний обрел наглядную самоотраженность.

6.2.3.3.1.3. Пример 2

По принципу скрытого подобия между двумя частями построена и пастернаковская «Зимняя ночь», однако увидеть его позволяет лишь очень пристальный анализ, учитывающий уровень агентивности разных фрагментов текста[25].

Уровень агентивности – это, упрощенно говоря, то, насколько действие зависит от своего субъекта. В классической уже статье [Dowty 1991] показано, что прототипический, «максимально агентивный» агенс обладает следующими свойствами:

(а) он волитивен, то есть вовлечен в ситуацию по собственному выбору (например, *Иван избегает Марии*)[26];
(б) это живое существо (*Иван боится Марии*);
(в) он вызывает изменения в другом участнике ситуации (обычно это прямой объект; *Экономическая депрессия вызвала безработицу*)[27];
(г) он движется (относительно другого участника: *Пуля обогнала стрелу*);
(д) он существует независимо от данной ситуации (*Иван нуждается в помощнике*; обратим внимание, что *помощник* здесь может быть референциально неопределенный, *какой-то*, неизвестно даже, существующий ли в реальности, а субъект *Иван* существует непременно).

Почему в агентивном прототипе нашим сознанием объединен именно такой, а не иной набор признаков и как эти признаки друг с другом соотносятся, очень сложный вопрос, но так или иначе эта модель агенса – во взаимодействии с похожей, хоть и не до конца симметричной моделью пациенса – продемонстрировала огромную предсказательную силу[28].

---

[25] Последующий анализ в значительной степени заимствован из нашей книги [Зельдович 2012]. Впрочем, цели этого анализа там были совершенно иные и главные выводы, к которым мы ниже придем, в нашей прежней работе сделаны не были.

[26] Наши примеры похожи на оригинальные примеры Д. Даути и подобраны так, чтобы была видна взаимная независимость перечисляемых свойств: в каждом случае у агенса имеется только одно иллюстрируемое свойство и нет других.

[27] В более точном виде формулировка Д. Даути такова, что субъект вызывает изменения в ином участнике ситуации или (если изменений нет) является инициатором ситуации. Последним вариантом здесь можно пренебречь. С одной стороны, соответствующие положения у Д. Даути не очень ясны и требуют дальнейшей разработки, если не пересмотра (когда возникла какая-то ситуация и субъект волитивен, то она автоматически этим субъектом инициирована, так что данный признак оказывается тривиальным следствием из признака (а); очевидно, что воздействие на объект из волитивности не вытекает, а значит, не тривиально). С другой стороны, такое упрощение никак не скажется на наших основных выводах.

[28] За подробными объяснениями мы вынуждены отослать читателя непосредственно к тексту Д. Даути. Эта же модель развивается и дополнительно обосновывается последователями Д. Даути, см. особенно [Ackerman, Moore 2001].

Разумеется, представленные в нашем списке признаки – это не свойства агенса самого по себе, но свойства *целостной ситуации*, поэтому Д. Даути оговаривает, что вести речь об их наличии можно лишь тогда, когда они прямым и логически необходимым образом вытекают из семантики соответствующего глагола. Когда глагол всего лишь *допускает* наличие участника с той или иной интересующей нас чертой, но обязательной она не является (как, например, волитивность субъекта у *разбил* во фразе типа *Иван разбил тарелку*: разбить можно и намеренно, и нечаянно), то, оценивая уровень агентивности этого глагола, учитывать ее мы не вправе.

В реальности каждый субъект может обладать сразу всеми признаками агентивного прототипа (таков *Иван* в *Иван ударил Петра*), может обладать лишь некоторыми из них (такова *доска* в *Упавшая доска ударила Петра*; здесь у *доски* есть признаки (в–д), но нет признаков (а–б)) и может не обладать ни одним (такой пример нам встретится у Б. Л. Пастернака). Чем меньше признаков, тем ниже агентивность субъекта и ниже агентивность предложения в целом.

Очевидно, агентивность предложения крайне низка, когда оно безличное и субъекта вообще нет.

Если теперь с точки зрения агентивности проанализировать «Зимнюю ночь», то организация стихотворения окажется весьма стройной.

Рассмотрим первые три строфы.

1.
Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
2.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.
3.
Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Условимся не принимать во внимание рефрен *Свеча горела на столе, Свеча горела* – ибо он проходит через все стихотворение и, если мы рассматриваем ту или иную «фигуру нарастания» или «фигуру убывания», учитываться не может.

Остающаяся при вычете рефрена часть первой строфы, *Мело, мело по всей земле Во все пределы*, безличная; она субъекта вообще не имеет и потому обладает минимальной агентивностью.

Агентивность второй строфы выше. Во-первых, и мошкара, и снежные хлопья существуют или могут существовать *независимо* от данной ситуации, независимо от того, летят они или нет. Во-вторых, мошкара – это живые существа, которые летят в том или ином смысле по собственной воле. Глагол *слетаться* в своем прямом смысле тоже требует живого волитивного субъекта, а прилагаясь к снежным хлопьям, этой идиосинкразии как будто лишается. Дело, однако, в том, что представление о живом волитивном субъекте в такой метафоре отнюдь не утрачивается, но эксплуатируется в определенных выразительных целях (хлопья представляются так, *будто* они живые существа и слетаются к оконной раме по собственному выбору) и, следовательно, так или иначе сохраняет свою актуальность. Поэтому и здесь, и далее, где будут анализироваться метафорически употребленные глаголы, уровень их агентивности нужно оценивать, глядя на их буквальный смысл. Наконец, субъекты здесь движутся. В итоге налицо свойства (а), (б), (г) и (д) агенсного прототипа.

Еще выше агентивность в третьей строфе. Смысл слова *лепить* отчетливо метафоричен, в прямом же значении этот глагол обозначает волитивное действие, совершаемое человеком и требующее от него движения. Поэтому здесь есть все те же признаки агентивности, что в строфе 2, но сверх того – имеется еще и прямой объект (*кружки и стрелы*), который данным действием созидается (частный случай изменения).

Как видим, в первых трех строфах текст движется от минимальной вообразимой агентивности к агентивности предельно высокой.

В строфах 4–6 движение обратное.

4.
На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
5.
И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.
6.
И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Глагол *ложиться*, вообще говоря, имеет два значения, одно из которых предполагает волитивный субъект (*Иван ложится*), а другое – нет (*На землю ложится снег*). Однако, по контексту четвертой строфы, тени столь антропоморфны, что здесь наверняка подразумевается первый вариант. Иными словами, субъект здесь одушевленный, волитивный, движется и независим в своем существовании.

С другой стороны, здесь нет (прямого) претерпевающего изменения объекта, так что по сравнению с третьей строфой агентивность упала.

У глагола *падать* в строфе 5 субъект не одушевленный и не агентивный, вдобавок отсутствует изменяемый объект. Ниже агентивность и у похожего глагола *капать*, субъект которого при буквальных употреблениях всегда неодушевленный и потому не волитивный.

Наконец, в шестой строфе агентивность *предельно* низка. Как и в строфе 5, субъект у действия *все терялось в снежной мгле* неодушевленный – по крайней мере в том смысле, что его одушевленность никак не предсказывается семантикой глагола *теряться*. Отличий от строфы 5 – два. Во-первых, здесь не предполагается движение субъекта: скорее всего он теряется оттого, что сгустилась мгла. Во-вторых, если субъект теряется, то и само его существование для лирического героя или иного подразумеваемого тут наблюдателя далеко не очевидно. Чтобы субъект с полной определенностью существовал, данная ситуация как раз *не должна* состояться, а потому ни о каком *независимом* от данной ситуации существовании субъекта не может быть и речи.

Запишем теперь для наглядности, какие признаки агенсного прототипа имеются в первых шести строфах:

Строфа 1 – ни одного;
Строфа 2 – признаки (а), (б), (г), (д);
Строфа 3 – (а), (б), (в), (г), (д);
Строфа 4 – (а), (б), (г), (д);
Строфа 5 – (г), (д);
Строфа 6 – ни одного признака агентивности.

Как видим, агентивность сначала возрастает, затем – падает.

Точно такая же фигура, только уже вмале, повторяется и в строфах 7–8, где, как читатель с легкостью может сам убедиться, у занимающего срединную позицию глагола *вздымал* уровень агентивности предельно высок, а у предшествующего *дуло* и последующего *мело* – весьма низок:

7.
На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.

8.
Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

Таким образом, в том, что касается подъемов и спадов агентивности, две неравные по длине части стихотворения, а именно, строфы 1–6, с одной стороны, и строфы 7–8, с другой, обнаруживают удивительное подобие. При этом именно та восьмая строфа, где оно оказывается полностью состоявшимся, и является в стихотворении последней и, с интуитивной точки зрения, фокусной.

6.2.3.3.1.4. Пример 3

Третьим примером, где для маркировки фокуса используется малозаметное, «потаенное» самоподобие, будет стихотворение О. Э. Мандельштама «Дев полуночных отвага...»:

1.
Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.
2.
Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь – Петра созданье,
Медный всадник и гранит?
3.
Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.
4.
И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

Фрагменты этого стихотворения разительно отличны друг от друга по, так сказать, объему вовлеченного в текст пространства.

В строках 3–4, *Да привяжется бродяга, Вымогая на ночлег*, автор интересуется в основном собой самим и своими ощущениями. Поскольку же эта часть первой строфы находится с открывающими ее строками, *Дев*

полуночных отвага И безумных звезд разбег, в сочинительной связи, то и их тоже аналогия склоняет воспринимать как «сосредоточенные» главным образом вокруг автора.

Таким же эгоцентризмом отмечено и начало второй строфы, *Кто, скажите, мне сознанье Виноградом замутит[?]*, после чего мир в строках 3–4 этой строфы и во всей строфе третьей внезапно «расширяется»:

Если явь – Петра созданье,
Медный всадник и гранит?
3.
Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.

Такой же переход от авторской самососредоточенности к большей широте взгляда на мир совершается, только уже ускоренным темпом, и в четвертой, заключительной строфе:

И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

Таким образом, последняя строфа на некотором не вполне заметном, но несомненно важном уровне своего смысла и уподобляется трем предыдущим, взятым в своей совокупности, и одновременно намного короче, чем эта совокупность: «конфигурация», полностью соответствующая рассматриваемой нами модифицированной версии золотого сечения и, судя по всему, выступающая тут как маркер фокусного, дискурсивно первопланового статуса, свойственного строфе 4.

6.2.3.3.2. Взаимоимпликативные отношения между фрагментами как маркер дискурсивного первого плана в лирическом стихотворении?

6.2.3.3.2.1. Предварительные замечания

Кажется, если мы хотим отдать должное еще большему числу реально наблюдаемых фактов, то наше представление о том, какие же части лирического текста взаимоподобны, следовало бы расширить также и в другом плане.

Есть причины думать, что совершенно особый и при этом исключительно важный, по сути «жанрово предопределяемый» тип взаимоотраженности способен присутствовать в лирическом тексте на уровне его внутренних импликативных связей.

Как писала Т. И. Сильман [1977] и как многажды упоминалось нами выше, в норме фокус, главный итог лирического стихотворения подготавливается и подсказывается его эмпирической частью и в этом плане из нее, так сказать, *импликативно выводим* (другое дело, что для подобного вывода обычно требуются неочевидные дополнительные, «вспомогательные» допущения, которые в поэзии строятся по куда более изощренным законам, нежели в иных речевых жанрах, хотя и здесь законы эти тоже отнюдь не просты). С другой стороны, по всем эстетическим канонам, стихотворение должно выбирать кратчайший и «оптимальный» путь к своему итогу, а значит, в каком-то достаточно сложном, но правомерном смысле, зная этот итог, можно «попятным движением мысли и чувства» догадаться и о характере соответствующего опыта.

Иными словами, в некотором прототипическом, идеальном случае опыт и фокус друг друга *взаимоимплицируют*, оказываются по отношению друг к другу как бы зеркальны[29]. Поскольку же внутри эмпирической и внутри фокусной части такой обоюдной импликации ничто не требует и она тут сугубо акцидентальна, то появление фрагмента, который вступает в подобные отношения с предшествующим фрагментом, должно восприниматься как вероятный сигнал, что один из них – и, по очевидным причинам, скорее всего первый – является эмпирическим, а другой (почти наверняка второй) – фокусным.

Решить, верна ли эта гипотеза, наш материал не позволяет, так как соответствующие тексты в нем слишком немногочисленны, однако ниже мы хотели бы все-таки привести два примера, дающие ей по крайней мере предварительное подтверждение.

---

[29] Позволив себе не вполне очевидную аналогию и пользуясь терминами Дэвида Бома, можно говорить о том, что опыт как бы свертывается в фокус, причем, в полном согласии с бомовскими идеями, фокус, в свою очередь, как бы заведомо готов вновь развернуться и стать опытом.

Между прочим, с тем обстоятельством, что эмпирическая часть стихотворения и его фокус часто воспринимаются как два способа сказать об одном и том же, связана и другая парадоксальная особенность возникающих между ними отношений. Хотя соответствующий опыт должен подводить к открытию некой истины, в хороших образцах лирического жанра он отнюдь не трактуется как ее сколько-нибудь прямое *доказательство*: устройство стихотворения по модели «доказательства – вывод» характерно лишь для публицистической лирики, которую тонкий ценитель считать полноценной лирикой вообще не склонен. И наоборот, в лирике подлинной фокус звучит скорее как декларация *уже известной* (пусть и подспудно, потаенно) истины, звучит так, будто главной трудностью, решаемой в стихах, была сама ее формулировка, но не ее постижение. (Соблазнительно даже задаться вопросом, насколько прототипический фокус близок к *перформативным* высказываниям: в определенном смысле сама его успешная, отвечающая тем или иным достаточно сложным правилам и канонам вербализация и делает его эстетически истинным и «неоспоримым».)

6.2.3.3.2.2. Пример 1

Интересующий нас композиционный принцип осуществляется в многажды рассматривавшемся по другим поводам стихотворении Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Присмотримся к строфе 2. Ее первая и вторая половины соотносятся как части бессоюзного сложного предложения, и вторая выполняет пояснительную функцию, называя то обстоятельство, которое привело к описываемому в первой положению дел. При этом, очевидным образом, тут имеют место не только причинно-следственные отношения, но и отношения собственно логически-импликативные: подразумевается, что само осознание сходства между болью и бездной уже позволяет сделать вывод о невозможности эту боль выразить.

Тонкость здесь в том, что указание на причину, почему же невыразима боль, имеет не прямой смысл, но принимает облик развернутого сравнения. Между тем бессоюзные предложения, где вторая часть поясняет первую и при этом строится как сравнительная конструкция, обладают несколько парадоксальным свойством: мы с легкостью можем устанавливать в них импликативные связи, направленные не только от второй части к первой, но и связи обратные, от первой ко второй. Скажем, во фразе *У Ивана грязно в комнате: он как свинья* допустимо усматривать не только смысл ‘из знания, что Иван подобен свинье, можно сделать вывод, что у него в комнате грязно’, но и смысл ‘говорящий знает, что Иван подобен свинье, потому, что знает о грязи в его комнате’; фразе *Никак не могу закончить работу: она будто трясина, просто засасывает* уместно давать интерпретацию и в духе ‘из знания о том, что работа подобна трясине, можно сделать вывод, как трудно эту работу закончить’, и интерпретацию в духе ‘зная, как трудно данную работу закончить, можно умозаключить, что она подобна трясине’.

Существенно то, что в каждом из приведенных случаев два возможных прочтения друг с другом практически не конфликтуют. Хотя тот или иной специфический контекст способен сделать ощутимо более естественным какое-то одно из них, в огромном числе случаев значение рассмотренных

конструкций остается в обсуждаемом плане неопределенным и, главное, это не доставляет нам никакого дискомфорта. Легко видеть, что именно так дело обстоит и у Ф. Пессоа[30].

Иначе говоря, в интересующем нас стихотворении приходящийся на предпоследнюю и последнюю строки фокус маркирован, среди прочего, обоюдонаправленностью его импликативных связей с начальными строками этой же строфы.

Кроме того, здесь имеется и еще одно интересное обстоятельство. Помимо рассмотренной взаимоимпликации между строками 7–8 и строками 5–6, подобные отношения нетрудно усмотреть также между двумя последними строками и строками третьей–четвертой: ту *тревогу*, о которой в них говорится, допустимо отождествить с *болью* из второй строфы, а сообщение, что на дне этой тревоги нет того, что должно было бы там находиться (просветлений, созвучий), и, следовательно, в определенном смысле *ничего* нет, может восприниматься как по сути равнозначное с содержанием двух заключительных строк.

6.2.3.3.2.3. Пример 2

В качестве другого примера рассмотрим стихотворение А. А. Тарковского «Стань самим собой»:

1.
Когда тебе придется туго,
Найдешь и сто рублей и друга.
Себя найти куда трудней,
Чем друга или сто рублей.
2.
Ты вывернешься наизнанку,
Себя обшаришь спозаранку,
В одно смешаешь явь и сны,
Увидишь мир со стороны.
3.
И все и всех найдешь в порядке.
А ты – как ряженый на святки –
Играешь в прятки сам с собой,
С твоим искусством и судьбой.
4.
В чужом костюме ходит Гамлет
И кое-что про что-то мямлит, –

[30] При анализе многих поэтических текстов наверняка окажется важным и то, что подобный описанному эффект «двусторонней импликативности» с легкостью возникает и там, где хотя бы одна часть соответствующей паратактической конструкции содержит уже не сравнение, а метафору, но углубляться в эту тему мы не можем.

Он хочет Моиси играть,
А не врагов отца карать.
5.
Из миллиона вероятий
Тебе одно придется кстати,
Но не дается, как назло,
Твое заветное число.
6.
Загородил полнеба гений,
Не по тебе его ступени,
Но даже под его стопой
Ты должен стать самим собой.
7.
Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца.

Последние две строки и третью от конца строку можно понять как по существу равнозначные: отысканный угол зрения и «самоугаданность» оказываются тождественны, это на самом деле просто два аспекта одной и той же ситуации: ни первое скорее всего не могло бы существовать без второго, ни второе без первого.

Вероятно, такая взаимоимпликация отчасти ответственна за то, что две заключительные строки воспринимаются как фокусные, а третья от конца – нет.

Итак, можно предположить, что особым типом подобия между частями лирического текста является их взаимоимпликативность и что вторая из взаимоимплицирующих частей с высокой вероятностью должна оказываться фокусом. Было бы очень интересно проверить эту гипотезу на более обширном материале, и, если она подтвердится, установить, обнаруживают ли тут взаимоимплицирующие части такую же тенденцию к обладанию либо неравной длиной, либо резко антитетическим значением, какую мы наблюдали в том широко распространенном случае, когда приметой фокуса становилось просто смысловое (и часто также структурно-синтаксическое) подобие, но не содержательная эквивалентность между соответствующими фрагментами.

6.2.3.4. Заключение

Итак, мы убедились, что роль, которую играет в лирическом тексте принцип золотого сечения, и куда более существенна, и менее очевидна, чем принято думать. Обычно отмечается, что соотношение, близкое к 1,62, способно предопределять «композиционные центры», наиболее заметные, поворотные точки в лирическом дискурсе. Это несомненная правда, однако множество иных интересных явлений мы будем в состоянии объяснить, если допустим, что в лирическом тексте обсуждаемый принцип может подвергаться некоторой модификации: предусматривать уже не соотношение длин около 1,62, но просто ощутимую неравноразмерность соответствующих фрагментов, зато взамен за это ослабление дополнительно требовать от них еще и смыслового сходства.

Если в своем развитии лирический текст приходит к моменту, когда оказываются выполненными названные условия, в нем достигается особая гармония, а это с достаточно высокой вероятностью сигнализирует о его законченности и, опосредованным образом, также об итоговом, дискурсивно первоплановом статусе обеспечившего последнюю фрагмента.

С другой стороны, подобие двух фрагментов при их равной длине намного более характерно для того случая, когда оба они принадлежат эмпирической части стихотворения, то есть неполное соблюдение предъявляемых нашим модифицированным принципом золотого сечения требований служит, наоборот, специальным сигналом «не-фокусности».

Однако еще более интересным, почти ошеломительным кажется иное обстоятельство. Как мы видели выше, если в стихотворении есть равные по длине подобные друг другу фрагменты и по крайней мере один из них находится в фокусе, то весьма велика вероятность, что они будут вступать друг с другом в контраст – в то время как в случае их неравной длины эта вероятность впятеро меньше (см. таблицу на стр. 502–503). Поскольку, с одной стороны, в подавляющем большинстве случаев в фокусе находится лишь один из таких фрагментов, а второй принадлежит к эмпирической части стихотворения, с другой же стороны, контраст является предельно простым и доступным способом эмпирическую часть и фокус противопоставить, получается, что контраст между соответствующими фрагментами выступает как своеобразная компенсация отсутствующего тут различия по длине. Этот факт был отмечен выше, но мы еще не задумались над его подлинным смыслом. Раз такая компенсация требуется, то, значит, когда хотя бы один из взаимоподобных фрагментов приходится на фокус, их неравная длина *предполагается по умолчанию*, воспринимается как своеобразный дефолт, канон, а следовательно, обсуждавшийся модифицированный принцип золотого сечения проявляет себя в фокусе лирических текстов не только напрямую, не только там, где имеется взаимоподобие

неодинаковых по длине фрагментов, но даже и в случае, когда длина таких фрагментов равная, – и, таким образом, реальная область действия этого принципа еще шире, чем видно при первом знакомстве с нашими статистическими данными.

6.2.4. «Гармонизирующий сдвиг» коммуникативного ранга как примета фокуса

6.2.4.1. Предварительные замечания

Выше мы видели, что когда в лирическом тексте достигается подобие золотой пропорции, это придает ему особую гармоничность, а потому с достаточно высокой вероятностью свидетельствует о его завершенности и о фокусном статусе обеспечившего названное достижение фрагмента. Разумно предполагать, что к такому же эффекту будут вести и иные специальные средства гармонизации. Оставляя подробное описание этих средств на долю будущих исследований, одно из них мы все-таки хотели бы здесь обсудить.

Сначала напомним то, о чем уже не раз говорилось: значение практически всякой языковой единицы внутренне иерархизировано, в ней самой и/или в ее контексте обычно присутствует информация о том, как наше внимание должно распределяться между элементами ее смысла; см. особенно [Talmy 2010]. Например, в семантике слова, как правило, есть ассерция и пресуппозиция, из которых первая в определенном смысле более важна. Предложение состоит из темы и ремы (с возможными, конечно, их дальнейшими более тонкими членениями), причем рема коммуникативно доминирует, а тема ей подчинена. В дискурсе как целом также выделяется первый и второй план (также с возможным дальнейшим нюансированием): скажем, в каноническом нарративном тексте к первому плану принадлежит главная повествовательная линия, а все прочее находится на втором.

Для нас существенно, что такого рода иерархия не предзадана раз навсегда, но носит подвижный характер: в определенных условиях низший по рангу смысловой элемент может выводиться в более высокую позицию (будем это явление называть *фокусированием*), и наоборот, высший по рангу элемент может оттесняться на более далекий когнитивный план (*дефокусирование*)[31]. Так, с помощью особой интонации и особого контекста пресуппозицию часто удается сделать ассерцией; например, если во фразе *Иван бросил пить* смысл ‘Иван раньше пил’ презумптивен, то в контексте *Иван*

[31] Во избежание недоразумений подчеркнем, что, при всей своей близости, понятие фокуса в лирическом стихотворении и понятие фокусирования/дефокусирования лежат в несколько разных плоскостях. Лирический фокус выделен, так сказать, синтагматически, на фоне остальных частей того же текста, а фокусирование и дефокусирование изменяет статус того или иного элемента в парадигматическом плане, по сравнению с некоторым

бро́сил пить, а не был трезвенником с самого начала он ассертивизируется: лишь ассертивные смыслы способны входить в контраст того типа, который здесь представлен (так называемый элиминативный контраст [Bogusławski 1977]). Существуют повествовательные тексты, где главным оказывается не сюжет, а разного рода описания, мотивировки и т. п. (орнаментальная проза). Если в целом в значении слова *компромисс* на первом плане скорее находится идея примирения между конфликтующими сторонами, то есть в конечном счете идея «общего блага», то в контекстах типа *компромисс с совестью*, *постыдный компромисс* подчеркивается, напротив, предосудительность соответствующих действий (подробный разбор этого и многих других интересных примеров см. в [Ирисханова 2014]).

Теперь вообразим себе, что в тексте есть два в том или ином плане противоположных, контрастных представления – таких, как, допустим, ‘добро’ и ‘зло’, ‘жизнь’ и ‘смерть’ или ‘радость’ и ‘скорбь’. Разумеется, в достаточно ясном смысле каждая такая пара внутренне дисгармонична, однако эту дисгармонию можно сгладить, если соответствующие идеи *дефокусировать*, отвести на более далекий когнитивный план, где и их оппозитивность станет ощущаться слабее.

Коль скоро же фокус лирического стихотворения отчетливее, нежели эмпирические части, тяготеет к гармонии, то можно думать, что и подобное дефокусирование «понятий супротивных» для фокуса будет более характерным.

Другое логичное предположение состоит в том, что в фокусе чаще будут специально фокусироваться те представления, которые, наоборот, друг другу созвучны или даже полностью по своему существу совпадают.

Проанализированный нами материал из 200 стихотворений позволяет считать эту гипотезу верной в обеих ее частях.

Приведем примеры.

6.2.4.2. Пример 1

Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.

этого же элемента иным вообразимым и притом «каноническим» статусом, статусом, какой устанавливался бы для него в нейтральном контексте.

Вообще говоря, было бы удобнее пользоваться здесь другими терминами, не вызывающими ассоциаций с лирическим фокусом, однако их непросто найти (скажем, принятые в западной литературе «промоция» и «демоция» слишком экзотичны), термины же «фокусирование» и «дефокусирование» уже укоренились в русской научной литературе, во многом благодаря книге [Ирисханова 2014].

Тихо живет – хорошо озорует,
Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...
2.
Любишь – не любишь, поймешь – не поймаешь...
Не потому ль, как подкидыш, дрожишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь?

Очевидно, вообще-то понятие о *подкидыше* и понятие о *пире* друг другу антитетичны в том смысле, что представление о подкидыше ассоциируется для нас с нуждой и голодом, а представление о пире – с изобилием и сытостью. Однако в мандельштамовском тексте приняты особые меры, чтобы обе эти конфликтующие «идеи» дефокусировать.

В сравнении *дрожать, как подкидыш* на первый план выводится страх подкидыша, а мысль о нужде и голоде от этого не может не терять в коммуникативном ранге. С другой стороны, в нашем представлении о *пире* едва ли есть когнитивно хорошо доступные элементы, которые можно страху противопоставить так же прямо, как прямо друг другу противостоят голод и сытость или нужда и изобилие, и потому в результате подобного сдвига интересующее нас противоречие должно оказаться в немалой степени сглаженным.

Что же касается глагола *пируем*, то, поскольку о пирах нигде раньше в стихотворении не упоминается, следовало бы ожидать, что он будет рематическим, однако на самом деле глагол этот относится к теме и смысл его как бы предполагается известным наперед, а собственно обсуждает автор лишь то, *к каким же следствиям* данное действие приводит. Ясно, что от подобной тематизации коммуникативный статус глагола *пируем* резко снижается.

Таким образом, два интересующих нас представления по природе антагонистичны, но оба они специальными приемами понижены в своем ранге и оттого, без сомнения, ослаблен и их антагонизм.

Едва ли при этом случайно, что подобный «гармонизирующий сдвиг» происходит в трех заключительных строках текста. Хотя фокусом тут являются скорее только две последние строки, а статус третьей от конца самое большее может быть предметом дискуссии (в иных случаях, анализируя «После полуночи сердце ворует...», мы не считали ее фокусной), так или иначе, сдвиг этот приводит к смягчению тех противоречий, которые должны были бы обнаружить себя именно в фокусе.

6.2.4.3. Пример 2

Вот другое стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся –
Жизняночка и умиранка,
Такая большая – сия!
2.
С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О, флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!

Вообще говоря, флаг ассоциируется прежде всего с торжеством, силой и жизнью, а саван со смертью, однако финал – и одновременно фокус – этого стихотворения построен так, что на первый план выходит их общность: то, что и одно, и второе представляет собой полотнище, – и поэтому резко противоречащие друг другу смыслы как бы уводятся в тень.

6.2.4.4. Пример 3

Подобным образом устроено и еще одно мандельштамовское восьмистишие:

1.
Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветр?
2.
– Меня не касается трепет
Его иудейских забот –
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.

Если вообще опыт суть нечто позитивное и конкретное, то лепет ассоциируется прежде всего с эфемерностью, далекостью от конкретики – хотя и собственно материальная, вполне осязаемая, так сказать, «вещная» звуковая составляющая в лепете тоже есть. В фокусе же этого текста два представления столь сближены, столь недвусмысленно помещены в одну плоскость, что нематериальное в *лепете* дефокусируется, а на первом плане оказывается осязаемое, то, что роднит его с *опытом*.

6.2.4.5. Пример 4

Этот же прием встречаем и в стихотворении М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Когда мы говорим, что *X принадлежит Y-у*, обычно имеются в виду две вещи: во-первых, то, что Y владеет X-ом формально (в силу юридических установлений, в силу того, что X является частью Y-а, и т. д.), во-вторых, что Y фактически может распоряжаться X-ом. Очевидно, в общем случае первый смысл более важен, ибо от него мы, по крайней мере используя конструкцию типа *X принадлежит Y-у* в прямом значении, никак не можем отказаться, а отказаться от второго вполне допустимо; ср. *Фабрика принадлежит Ивану, хотя он ею сам не может распоряжаться, пока не достигнет совершеннолетия*. Сверх этого, только второй смысл допускает указание на неполноту соответствующих прав (ср. странное *??Я являюсь владельцем этого автомобиля, но в ограниченных пределах* и приемлемое *Я могу распоряжаться этим автомобилем, но в ограниченных пределах*; странное *?Велосипед всецело (отчасти) является собственностью Ивана* и правильное *Иван всецело (отчасти) распоряжается велосипедом*) и допускает прерывность соответствующей ситуации; ср. аномальное **Этот дом мой, а когда меня нет, он принадлежит моему родственнику* и нормальное *Этот дом мой, и распоряжаюсь им я, а когда меня нет, распоряжается мой родственник*. Здесь, разумеется, тоже видно, насколько сам факт юридического, физического и т. п. обладания важнее, чем способность обладаемым напрямую распорядиться.

В цветаевском тексте в строке 4 присутствуют (пускай даже и подвергаемые отрицанию – но все же присутствуют) две противоречащие друг другу «идеи», ‘моя жизнь принадлежит мне’ и ‘моя жизнь принадлежит тебе’, а в строке 8 – тоже противоположные ‘мое тело принадлежит мне’ и ‘мое тело принадлежит тебе’. Вместе с тем, даже метафорически-расширительно толкуя соответствующее положение дел, трудно себе представить, чтобы жизнь автора или тело автора перешли в полное владение к адресату (не случайно, кстати, в первой строфе «не моя» жизнь все-таки названа

собственной, а во второй такое определение получают и *беды* – чем, вопреки прямым авторским декларациям, связь между автором и его жизнью, а также между автором и его бедами и, как следствие, между автором и его телом, наоборот, определенным образом укрепляется). В действительности речь идет не о том, кто является полноценным «владельцем» авторской жизни и тела, но о том, кто ими распоряжается, и именно это представление оказывается тут фокусированным.

Однако, если право распоряжаться чем-то может мыслиться как градуальная величина, среди прочего может быть какими-то обстоятельствами ограничено, а также может быть временно передано кому-то другому, то и конфликт между представлением о принадлежности своей жизни и своего тела автору и принадлежности их адресату в таком случае должен серьезно смягчаться.

Таким образом, в строках 4 и 8 наиболее «конфликтогенные» представления дефокусируются в пользу представлений, которые уже легче друг с другом примирить, – что можно рассматривать как примету дискурсивной первоплановости названных строк.

6.2.4.6. Пример 5

Как мы говорили выше, иногда интересующая нас гармонизация текста через смену коммуникативных рангов происходит и иначе: имеются два смысла, которые друг с другом хорошо согласованы, но оба они или один из них прототипически обладают низким рангом, и тогда ранг обоих или одного из них в данном тексте повышается – так, чтобы их гармония стала более заметной.

Рассмотрим как пример еще одно стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме,
2.
И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам,
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

Очевидно, упоминание о куполе и небе сразу же заставляет соотнести первый со вторым как фигуру с фоном, на котором она выделяется.

Для нас существенно, что в нормальном случае фигура и фон взаимно независимы: ту же фигуру можно связать с иным фоном, а тот же фон

способен быть таковым для разных фигур. Скажем, на фоне неба мы видим не только купола, но и множество иных объектов, и не так трудно вообразить купол, который полностью окутан тучей, или купол, отраженный в воде, или купол, над которым надстроили крышу, – так что туча, вода или крыша и становятся для него наиболее очевидным фоном.

Что же касается соотношения между текстом и бумагой, то оно строится несколько иначе. Бумага является для текста прежде всего трудноотчуждаемым в объясненном только что смысле «носителем», обеспечивающим само его существование в письменной форме, а попытка увидеть в бумаге допускающий отчуждение фон хотя далеко не безнадежна, но требует куда больших усилий.

Говоря иначе, представление, что купол и небо могут быть связаны как фигура и фон, обладает высокой когнитивной доступностью, а доступность аналогичного представления для текста и бумаги – низка.

С другой стороны, у О. Э. Мандельштама главным оказывается именно то, что соотношение «фигура – фон» усматривается в обоих случаях – и там, где речь идет о куполе и небе, и там, где речь о тексте и бумаге, – и потому представление о бумаге как фоне для текста подвергается фокусированию – причем фокусирование это имеет место в финале, там, где стихотворение приходит к своему смысловому итогу.

6.2.4.7. Пример 6

То же явление встречаем в стихах Г. В. Иванова:

1.
Белая лошадь бредет без упряжки.
Белая лошадь, куда ты бредешь?
Солнце сияет. Платки и рубашки
Треплет в саду предвесенняя дрожь.
2.
Я, что когда-то с Россией простился
(Ночью навстречу полярной заре),
Не оглянулся, не перекрестился
И не заметил, как вдруг очутился
В этой глухой европейской дыре.
3.
Хоть поскучать бы... Но я не скучаю.
Жизнь потерял, а покой берегу.
Письма от мертвых друзей получаю
И, прочитав, с облегчением жгу
На голубом предвесеннем снегу.

Появляющийся в предпоследней строке глагол *жечь* и вообще, и в данном случае на первый план выводит идею уничтожения и, следовательно, исчезновения. Однако такая же идея есть и в нашем представлении о снеге, который когда-то должен *растаять*; ср. хотя бы знаменитый вийоновский вопрос *Но где же прошлогодний снег?*, где снег становится уже символом-напоминанием о том, как скоротечна человеческая жизнь. Разумеется, связать со снегом мысль об исчезновении мы готовы не всегда, но лишь в случае, если ее поддержит контекст. Между тем в последней строке у Г. В. Иванова такая поддержка налицо: это прилагательное *предвесеннем*, которое намекает на скорое таяние снега и без которого, по нашему интуитивному ощущению, значительно ослабилась бы смысловая согласованность между предпоследней и последней строками.

Таким образом, две эти строки, скорее всего и являющиеся тут фокусом, отмечены стремлением к особой гармонии, тем, что содержательно сходные смыслы тяготеют в них к одинаково высокому коммуникативному рангу.

6.2.4.8. Выводы

Итак, мы предположили, что одной из примет фокуса в лирическом стихотворении является гармонизация коммуникативных рангов: противоположные друг другу, контрастные представления должны дефокусироваться – отчего будет смягчаться их контраст, а представления «взаимосогласованные», подобные – наоборот, по возможности повышаться в статусе, чтобы их гармония стала лучше ощутима.

Проанализировав, как выше упомянуто, 200 лирических стихотворений, мы обнаружили 6 примеров, которые подтверждают нашу гипотезу: 4 примера – в ее первой части и 2 примера – во второй. Все эти примеры проанализированы выше. С другой стороны, не нашлось ни одного случая, когда бы подобные явления наблюдались внутри эмпирической части текста.

Таким образом, здесь перед нами хотя скорее и редкая, но достаточно надежная примета первого плана в лирическом дискурсе.

6.2.5. Иные маркеры финала как примета фокуса в лирическом стихотворении

Наряду с такими достаточно типичными приметами, как завершение в тексте определенной смысловой и/или структурной «темы» и как достижение текстом золотой пропорции (в той либерализованной ее версии, какая рассматривалась выше), на его финал и, следовательно, на вероятный фокус могут указывать и иные, более редкие, но при этом в ряде случаев весьма интересные средства, которые ниже будут представлены.

Хотя некоторые примеры в нашей подборке окажутся скорее единичными, изолированными, в большинстве случаев каждый из них все-таки репрезентирует целое «семейство», заслуживающее более подробного изучения.

6.2.5.1. Пример 1: парадоксальность как примета фокуса

Особым, но достаточно прямым сигналом о фокусном статусе соответствующего фрагмента является его *парадоксальность*.

Важнейшая черта парадокса заключается в том, что он содержит, на первый взгляд, внутренне противоречивое и/или противоречащее нашим представлениям о реальности суждение, однако противоречие так или иначе разрешимо (по крайней мере, это верно для парадокса в литературном произведении) – причем разрешать его, по сути, должен сам адресат, так что в большинстве случаев автор, сформулировав парадокс, оставляет нас наедине с нашей изумленностью, словно бы приглашая самих задуматься и сообразовать друг с другом как будто бы несообразуемые вещи.

Поэтому по своей природе парадокс предрасположен быть *окончанием* соответствующего текста (вспомним, кстати, в сколь высокой степени парадоксальность свойственна афоризмам, сентенциям, максимам, которые, как правило, состоят из одного-единственного предложения), а значит, в тексте лирическом парадоксальные высказывания скорее всего должны принадлежать фокусу.

К сожалению, мы не располагаем солидным материалом, который свидетельствовал бы о правоте этой гипотезы, однако отдельные предварительно подтверждающие ее примеры нам известны.

Посмотрим на сонет VI из цикла «Крестный путь» Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ)[32]:

1.
Сюда я прихожу издалека,
И я дышу туманом и раздором,
Неся свой образ пасмурный, в котором
Есть образ неземного двойника.
2.
Я был когда-то, в прошлые века,
Не Боабдилем, но прощальным взором[33],

[32] По причинам, в которые нет возможности углубляться, описанный ниже «эффект парадоксальности» в оригинале ощущается слабее, чем в русском версии. Предметом разбора здесь является только последняя; ни анализ оригинала, ни сопоставление его с переводом не входит в нашу задачу.

[33] Боабдиль – последний мавританский калиф в Испании (1482–1483, 1487–1492), бежал из Гранады, впоследствии убит в Африке.

Скользящим по гранадским косогорам,
Где залегла навечная тоска.
3.
Я павшая гранадская держава,
Сиротствую у мира на виду...
Дорога есть, а цели не найду.
4.
Я сам своя смертельная отрава,
Вчерашняя ненадобная слава,
Подсолнечник в бессолнечном саду.

В последней, наиболее убедительным образом способной претендовать на роль фокуса строке нетрудно обнаружить парадокс.

Присутствующая тут антитеза «подсолнечник VS бессолнечный» одновременно и актуализирует первоначальную внутреннюю форму слова *подсолнечник* – ‘пребывающий под солнцем’, – и ее разрушает. И вместе с тем противоречие это можно разрешить, перейдя от исконной внутренней формы к общепринятому узусу, в котором подсолнечник вполне может расти или по крайней мере какое-то время пребывать и не на солнце. Таким образом, тут противоречие, обретая для себя плоскость вполне разумного осмысления, становится парадоксом и, по всей видимости, в этом своем качестве маркирует наиболее важную в стихотворении строку[34].

6.2.5.2. Пример 2: парадоксальность как примета фокуса

Весьма подобное устройство имеет стихотворение Г. В. Иванова «Голубая речка...», пристальнее задуматься над которым предлагаем читателю самостоятельно:

1.
Голубая речка,
Зябкая волна.
Времени утечка
Явственно слышна.
2.
Голубая речка
Предлагает мне
Теплое местечко
На холодном дне.

[34] Здесь кроется принципиальное отличие данного и последующих примеров от того уже хорошо нам знакомого случая, когда противоречие неразрешимо (или, по крайней мере, в тексте нет никакого ключа к его разрешению), но выступает как генератор трудноотменимых импликатур, которые, как мы помним, тоже, по своим особым причинам, могут быть приметой фокуса; см. выше п. 5.5.

6.2.5.3. Пример 3: парадоксальность как примета фокуса

Менее заметен, но тоже выполняет, по-видимому, важную композиционную роль парадокс в следующем стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Теперь, когда я сгнил и черви обглодали
До блеска остов мой и удалились прочь,
Со мной случилось то, чего не ожидали
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.
2.
Любезные друзья, не стоил я презренья,
Прелестные враги, помочь вы не могли.
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,
Но даже черви им, увы, пренебрегли.

Если в первой строфе говорится о чем-то *случившемся* с автором, то в последних двух строках оказывается, что случилось как раз то, что после смерти ничего (по крайней мере важного в данном контексте) как раз и *не случилось*, что авторский особый и мучительный дар никуда не исчез. Здесь перед нами сразу и отсутствие некоторого события, и – все-таки событие, ибо отсутствие это нарушило определенные очень сильные ожидания.

Едва ли случайно, что подобная «бессобытийная событийность» обнаруживается именно в той части стихотворения, которую интуитивно мы готовы признать самой важной.

6.2.5.4. Пример 4: «доведение до абсурда» как примета фокуса

Сходную с парадоксом функцию может выполнять в лирическом тексте доведение какой-либо мысли до своеобразного абсурда, когда мысль эта, фигурально выражаясь, продлевается далеко за границы предназначенной ей области и становится либо вообще неуместной, либо уместной в каком-то особом, тропеическом плане. Разумеется, подобная когнитивная фрустрация с высокой вероятностью знаменует собой невозможность продолжать текст, а тем самым и маркирует его фокус.

Примером может быть танка японского поэта Фудзивара-но Тосиюки-но Асона (IX–X вв.; перевод В. С. Сановича):

На берег Суминоэ
Набегают частые волны.
Верно, ты бережешь себя,
Даже ночью людей сторонишься
На тропинках моих сновидений.

6.2.5.5. Пример 5: радикальное переосмысление языковой единицы как примета фокуса

Судя по всему, для маркировки финала в лирическом стихотворении может использоваться и еще одно в чем-то сравнимое с парадоксом средство.

Бывает так, что та или иная конструкция в определенном контексте приобретает совершенно неожиданный смысл, никак не предсказуемый из ее собственной семантики и часто даже прямо последней противоположный.

Поскольку подобная реинтерпретация обычно требует достаточно обширного предтекста, этим повышаются шансы, что соответствующее предложение будет находиться ближе к концу дискурса или в самом конце; поэтому потребность в ней вполне может рассматриваться как признак фокуса.

Вот, например, стихотворение Г. В. Иванова, где сама по себе финальная фраза *И ослепителен эфир* как будто бы должна звучать радостно, если даже не восторженно, однако здесь, ввиду всего сказанного прежде нее, дышит она одной только безысходностью:

1.
Я в жаркий полдень разлюбил
Природы сонной колыханье,
И ветра знойное дыханье,
И моря равнодушный пыл.
2.
Вступив на берег меловой,
Рыбак бросает невод свой,
Кирпичной, крепкою ладонью
Пот отирает трудовой.
3.
Но взору, что зеленых глыб
Отливам медным внемлет праздно,
Природа юга безобразна,
Как одурь этих сонных рыб.
4.
Прибоя белая черта,
Шар низкорослого куста,
В ведре с дымящейся водою
Последний, слабый всплеск хвоста!..
5.
Ночь! Скоро ли поглотит мир
Твоя бессонная утроба?
Но длится полдень, зреет злоба,
И ослепителен эфир.

6.2.5.6. Пример 6: когда законченность текста маркируется синтаксической структурой

Помимо описанных выше содержательных примет финала, его признаком могут становиться и синтаксические особенности соответствующего фрагмента.

В определенном интуитивно бесспорном смысле сложноподчиненное предложение должно восприниматься как более цельное, внутренне более прочно «спаянное» и оттого более «тяжеловесное», чем похожее по размерам сложносочиненное, бессоюзное или ряд простых (ср., например, важные рассуждения на эту тему в [Haiman 1983]).

С другой стороны, лингвистам хорошо известен общеязыковой принцип «ямбичности» [Gil 1982]: в ряду соположенных элементов фонетически более «тяжелый», пространный, при отсутствии посторонних препятствующих этому факторов, обычно размещается ближе к концу. Скажем, сочинительные ряды *новый и исправный*; *добрый и вежливый*; *седой и сморщенный*; *стул и шезлонг* в целом естественнее, чем аналогичные с обратным порядком членов – *исправный и новый*; *вежливый и добрый*; *сморщенный и седой*; *шезлонг и стул*; более представительную подборку примеров см. у Д. Гиля.

Именно поэтому использование фонетически очень «тяжелого» сложного предложения во многих случаях совпадает в стихах с их финалом и фокусом. Ср. стихотворение О. Э. Мандельштама, где заключительная строфа состоит из одного сложноподчиненного предложения – при том, что ни первая, ни вторая подобной «полновесностью» не обладают:

1.
На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг –
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.
2.
А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме; ну так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь;
3.
И храма маленькое тело
Одушевленнее стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат!

6.2.5.7. Пример 7: возвращение к канону как знак законченности

Иногда бывает так, что в лирике некоторый смысл или некоторый тип смысла выражается сначала неканоническим образом, а позднее получает свое каноническое выражение. По-видимому, подобный возврат к канону можно воспринимать как обретение текстом определенного равновесия – гармонии между характером смысла и способом его представления, к которой язык несомненно и последовательно стремится (в частности, эта тенденция находит свое отражение в теории иконичности [Haiman 1983]), – а тем самым как более или менее надежный знак, что текст на этом завершается, и, следовательно, как более или менее надежную примету фокуса.

По крайней мере один пример интересующего нас характера и в достаточно близком к интересующему нас плане уже анализировался выше, в п. 5.5.25. Это стихотворение М. Басе (перевод В. Соколова), где в последней и фокусной строке происходит возврат с не-базового, неканонического уровня категоризации к базовому:

Букетик цветов
Вернулся к старым корням.
На могилу лег.

Здесь мы хотим привести еще несколько более изысканных иллюстраций. Первой будет стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Волны шумели: «Скорее, скорее!»
К гибели легкую лодку несли,
Голубоватые стебли порея
В красный туман прорастали с земли.
2.
Горы дымились, валежником тлея,
И настигали их с разных сторон, –
Лунное имя твое, Лорелея,
Рейнская полночь твоих похорон.
3.
...Вот я иду по осеннему саду
И папиросу несу, как свечу.
Вот на скамейку чугунную сяду,
Брошу окурок. Ногой растопчу.

На протяжении всего текста упоминаются многочисленные события: *гибель*, *настигать*, *сесть*, *растоптать* и проч., – однако способ их представления в одних случаях вполне канонический, в других же от канона далек.

Безусловно, наиболее каноническим модусом описания событий в нашей речи является такой, при котором выполняются следующие условия:

1. Событие обозначено глаголом, а не существительным; см., например, [Croft 1991].

2. В языке, где у глагола есть категория вида, событие обозначено совершенным видом. Среди прочего, это позволяет воспринять целостность события, мысленно не дробя его на отдельные составляющие, а такая концептуализация события является когнитивно первичной и канонической; см., например, [Thelin 1990].

3. Событие эксплицитно включено в ряд последовательных событий, то есть в некоторую наррацию. Как показал Д. Дэвидсон [Davidson 1980], именно по его месту в причинно-следственной цепи (а нарративный ряд по умолчанию предполагает и каузальные связи) событие легче всего идентифицировать, именно через это свое место, через свое отличие от соседствующих событий оно обретает свою «индивидуальность». С другой стороны, чем конкретнее мы мыслим событие, тем оно для нас ближе к прототипу [Hopper, Thompson 1980].

У Г. В. Иванова бросается в глаза то, что на протяжение первых десяти строк о событиях сообщается либо с помощью глаголов несовершенного вида в значении, близком к процессному (*прорастали*, *настигали*), то есть из целостного события неканоническим образом «выхватывается» одна фаза, либо даже с помощью существительного (*гибель*) и что события эти не включены ни в какой нарративный ряд, зато в последних двух строках события и названы глаголом совершенного вида (*сяду*, *брошу*, *растопчу*), и такой ряд безусловно формируют.

Можно думать, что обретение событиями канонической «формы» и служит тут приметой финала. Разумеется, «форма» эта присуща тут происшествиям столь ничтожным, по сравнению с данными раньше описаниями величественной природы, что создает особый, весьма, кстати, характерный для Г. В. Иванова саркастический эффект. Однако, так или иначе, эффект этот вторичен и возникает именно благодаря игре с исходным принципом «возврат к канону = вероятный финал стихотворения = вероятный фокус, постижение главной, *значительной* истины».

6.2.5.8. Пример 8: вновь о возвращении к канону как знаке законченности

Чрезвычайно изысканный пример «возврата к канону» находим в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.
3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

Как мы писали в п. 6.2.3.3.2.1, в определенном смысле сама жанровая природа лирики предрасполагает к тому, чтобы между эмпирическими фрагментами и фокусом устанавливались взаимоимпликативные отношения – и, следовательно, соответствующие дискурсивные связи были детализационными (точнее – связями по принципу повтора; см. подробно выше п. 1.1). Вместе с тем по каким-то ждущим своего объяснения причинам в реальных произведениях подобная взаимоимпликация весьма редка.

Однако, с другой стороны, даже если тексты с такой взаимоимпликацией мы заведомо исключим из рассмотрения (нет ее, в частности, и в мандельштамовском «Холодок щекочет темя...»), то и тогда окажется, что сам лирический жанр налагает на возникающие в стихотворении дискурсивные связи еще и другие хорошо мотивированные и прозрачные требования – иное дело, что осуществляются они тоже далеко не всюду, но становятся той нормой, через разрыв с которой текст как раз и созидает свое смысловое богатство; см. чуть ниже.

Как мы знаем, лирический текст в принципе тяготеет к максимально возможной краткости, к тому, чтобы уподобиться некоему моментальному озарению; см., в частности, [Сильман 1977]. Вместе с тем состоит он, по крайней мере прототипически, из двух отчетливо различимых частей – эмпирической, представляющей переживаемый автором опыт, и фокуса, где озарение, собственно, и происходит, ибо тут автор извлекает из опыта определенный важный урок.

Отсюда видно, что в идеальном случае лирическое стихотворение должно включать в себя два предложения, из которых первое окажется по своему содержанию эмпирическим, а во втором будет совершаться открытие важной истины и/или существенным образом изменяться авторское мировосприятие, причем между первым и вторым будет устанавливаться *причинно-следственная* дискурсивная связь.

Иначе говоря, если второе предложение текста не входит с первым в причинно-следственную дискурсивную связь, то в отсутствие особых обстоятельств[35] нам следует ждать такой связи от третьего предложения со вторым, либо со вторым и первым, взятыми вместе, либо – реже – с первым предложением; там же, где и это ожидание не оправдывается, причинно-следственной связи с предтекстом надо искать у четвертого предложения, и т. д.

Реальность этого канона вовсе не опровергается тем, что в действительности лирика следует ему далеко не всегда. Хорошо известно, что и в поэзии, и вообще в художественной литературе те или иные правила чаще существуют ради того, чтобы оказаться нарушенными, – и как раз такие нарушения содержательно обогащают текст. Поэтому в лирике нейтральность, «дефолтность» причинно-следственных дискурсивных связей вполне способна проявить себя не столько их статистическим преобладанием, сколько как своеобразный виртуальный ориентир, из сопоставления с которым могут вырастать важные дополнительные смыслы[36].

Прекрасный этому пример как раз и дает стихотворение О. Э. Мандельштама «Холодок щекочет темя...», где подобный отход от канона, во-первых, не просто угадывается, но с самого начала обозначен прозрачнейшим образом, во-вторых, совершается многократно и с каждым разом все более

---

[35] Очень трудно ответить, каков же именно «репертуар» этих обстоятельств, но ясно, что он чрезвычайно широк. Часто те дискурсивные отношения, в какие должен вступать с данным высказыванием дальнейший текст, диктуются не каким-то универсальным принципом вроде только что представленного, а просто вполне конкретными, идиосинкратическими особенностями этого высказывания. Примеры подобного рода анализировались в п. 5.2. Среди прочего, если в тексте уже начата некая наррация, то именно ее продолжения мы по умолчанию будем ожидать и впредь; если в начале стихотворения подробно описывается какая-то обстановка, то далее логично ожидать наррации (ср. выше п. 5.2.3), а если стихотворение открывается вопросом *Возможна ли женщине мертвой хвала?*, то следующее высказывание, согласно наиболее естественным нашим прогнозам, должно содержать ответ, то есть входить с ним в детализационную связь (ср. п. 5.2.4).

[36] В работе [Jasinskaja 2009], на которую мы не раз уже ссылались, показано, что в целом из всех дискурсивных отношений самыми простыми, наименее маркированными являются детализация и пояснение, то есть в первом случае отношения между предложениями, описывающими – обычно в разных аспектах – одну и ту же ситуацию, а во втором, говоря несколько упрощенно, – следствие и причину; см. также выше п. 5.2.4. Наши рассуждения отчасти противоречат этому постулату, но такое положение дел не должно особенно удивлять, поскольку он ни в коем случае не имеет абсолютного характера. В частности, найдется много и непоэтических текстов, где тоже каноничны не детализационный и не пояснительный, а иные типы связи; особенно уместно тут вспомнить о повествовательной прозе, в которой самым ожидаемым – хотя отнюдь не всегда статистически господствующим – смысловым отношением между предложениями является нарративное, по типу ‘сначала произошло A, потом B и т. д.’.

решительно, в-третьих же – предваряет собой возвращение к канонической каузальной дискурсивной связи, *совпадающее с фокусом*.

Посмотрим на первую строфу. Ее начальная фраза *Холодок щекочет темя* и признание автора, что он стареет, будь это признание сделано, соотносились бы друг с другом как причина и следствие. Дело, однако, в том, что автор лишь обозначает *возможность* такого признания, то есть, по сути, почти уже его делает, но все-таки не делает в строгом смысле слова – так что интересующая нас причинно-следственная связь остается пускай и хорошо просматривающейся, но все же не реализованной вполне потенцией.

Так как фраза *И нельзя признаться вдруг* семантически несамостоятельна, отношения между ней и последующим *И меня срезает время, Как скосило твой каблук* носят комплетивный характер и вообще не могут трактоваться как дискурсивные. Внутри же самой сравнительной конструкции *И меня срезает время, Как скосило твой каблук* они очевидным образом детализационны.

Вторая строфа относится к строкам 3–4 первой тоже как детализация, и детализационные связи устанавливаются внутри нее между отдельными предложениями. Поскольку, как мы говорили в п. 5.2.4 (ср. также последнее примечание), *в общем случае* наименее маркированными типами дискурсивной связи являются детализационная и пояснительная и поскольку, выдвигая на самую прототипическую роль причинно-следственные дискурсивные отношения, поэтический текст, судя по всему, не обнаруживает в данном плане иных отчетливых предпочтений, постольку логично заключить, что детализационная и пояснительная связи занимают в нем *второе* по прагматической доступности место.

Поэтому у О. Э. Мандельштама и дискурсивные отношения внутри строк 3–4 первой строфы, и дискурсивные отношения между второй строфой и этими строками, с одной стороны, определенно менее каноничны, нежели причинно-следственные отношения, намеченные в начале первой строфы, с другой же стороны, различие по каноничности здесь – *наименьшее из возможных*.

Что касается третьей строфы, то внутри нее связи вновь детализационные, зато со второй она входит уже в *контраст*, то есть в дискурсивное отношение, значительно более маркированное (среди прочего, в отличие от детализации, нуждающееся в специальном формальном выражении с помощью союзов наподобие *а*, *но* и/или особых интонационных средств [Jasinskaja 2009]) и, следовательно, куда более заметное для нашего восприятия. Поэтому более заметным, чем во второй строфе, должно стать здесь и отсутствие каузального отношения.

Наконец, в первых двух строках четвертой строфы объясняется, почему дела обстоят именно так, как было описано в строфах 1–3: перед нами пояснительная дискурсивная связь, то есть *зеркальная противоположность*

причинно-следственной (каузальные отношения тоже есть, но направлены «вспять») – и в таком своем качестве она отсутствие причинно-следственной связи должна подчеркивать еще ощутимее, чем это было в строфе 3[37].

Таким образом, с каждым новым своим фрагментом рассмотренная часть текста становится все более и более антагонистична причинно-следственным дискурсивным отношениям, и на подобном фоне должен особенно остро ощущаться возврат к ним в конце четвертой строфы, где третьей и четвертой строками предъявляется *следствие* из того, о чем говорили первая–вторая: возврат к канонической, наименее маркированной дискурсивной связи, который происходит именно там, где делается несомненно главное для всего этого текста смысловое открытие[38].

6.2.5.9. Пример 9: еще раз о возвращении к канону как знаке законченности

Как хорошо известно, в общем случае одно и то же явление (а также и отсутствие некоторого явления – что будет существенно для нас в дальнейшем) можно концептуализировать разными способами, потенциально обладающими неравной степенью каноничности. Разумно полагать, что тенденция к выбору канонических способов ярче всего проявит себя в фокусе лирического стихотворения.

Один подтверждающий это пример из М. Басе уже анализировался выше (п. 5.5.25), другим же, притом куда более утонченным, будет знакомое нам стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

---

[37] По-видимому, максимально ощутимой оппозитивностью между причинно-следственной и пояснительной дискурсивной связью объяснимо то, насколько часто фокус лирических текстов соотносится с эмпирическими фрагментами именно как их пояснение (примеры читатель сам с легкостью отыщет). В таком случае он на данном уровне маркирован тем, что *предельно непредсказуем*; ср. выше п. 5.2.

[38] Излишне говорить, сколь увлекательным было бы дальнейшее исследование дефолтов, которым должно подчиняться формирование дискурсивных связей в лирике, и того смыслосозидательного потенциала, который скрыт в таких дефолтов нарушении.

Едва ли не самым важным проходящим через весь текст мотивом является мотив отсутствия, мотив не-существования определенных референтов или не-осуществления определенных ситуаций. В самом начале говорится, во-первых, о том, что в личном пространстве автора нет иного человека, испытывающего подобную тревогу, во-вторых, о том, что тревога эта никогда, формально выражаясь, ‘не перестанет существовать’, ‘не начнет отсутствовать’; затем речь идет об отсутствии *просветлений и созвучий*, затем об исчезновении, о неспособности автора что-то сделать, а чуть позже об отсутствии у бездны какого-либо материального «наполнения».

Перед лицом этой ее повторяемости, разумно спросить, получает ли идея «не-бытия» везде одинаковое по каноничности выражение. Легко догадаться, что ответ будет отрицательным.

Начнем с того, что в одних интересующих нас случаях речь идет о заведомо статическом положении вещей (таково одиночество автора перед лицом его тревоги, бесплодность последней, никак не «отменимая» пустота бездны), в других же – о по крайней мере потенциально возможных *событиях*, переходах мира от одного состояния к другому.

Разумеется, подобная событийность должна актуализировать наше представление о времени несопоставимо яснее, нежели представление это нам явлено в статических ситуациях, а потому особенно важным делается здесь и то, к каким же интервалам приурочено обсуждаемое не-существование определенного референта либо ситуации.

Если тревога автора *неминуча*, то это значит, что она есть на некотором временном интервале и что в некоторый момент она, абстрактно говоря, могла бы прекратить свое существование – пускай даже на самом деле такой момент и не наступит. Если автор *исчезнет*, то, следовательно, он существует на некотором интервале, а позднее перестанет существовать. Иными словами, в обоих случаях бытие данной сущности должно смениться или могло бы смениться ее не-бытием. С другой стороны, очевидно, что в том или ином смысле с наиболее каноническим случаем не-бытия мы имеем дело тогда, когда данной сущности (в том числе события) просто нет – нет *ни на каком* отрезке времени. Именно таким образом дело обстоит в последних трех строках: и неспособность автора высказать свою боль, и невозможность увидеть что-либо в бездне здесь относятся ко всем временным интервалам, а не к какому-то их подмножеству.

Далее, помимо времени, не-существование референтов и ситуаций может быть соотнесено также с пространством – и в этом плане тоже способно приобретать разные модусы.

Одиночество автора перед лицом его тревоги означает, что никого близкого ему нет в его персональном пространстве; если на дне тревоги нет просветлений и созвучий, то речь идет об абстрактном, в высокой степени метафорическом пространстве авторских чувств, душевных устремлений,

творческих возможностей и т. п. Когда же в финале стихотворения говорится, что в бездне мы ничего не видим, то релевантным тут становится прежде всего пространство физическое – и лишь во вторую очередь его пустота приобретает переносное значение.

Между тем очевидно, что именно не-существование в физическом пространстве воспринимается нами как наиболее канонический модус не-существования, а отсутствие чего-то в пространстве персональном и в пространстве чувств, творческих потенций и т. п. является уже пускай и достаточно частым в нашей речи, но все равно – отступлением от канона.

Таким образом, и в плане своего отношения к времени, и в плане отношения к пространству (или, точнее, типам пространства) не-существование референтов и ситуаций обретает свою наиболее прототипическую «ипостась» в самом конце, а вместе с тем и фокусе стихотворения.

6.2.5.10. Пример 10: в последний раз о возвращении к канону как знаке законченности

Известно, что наиболее канонично такое устройство предложения, когда формально-синтаксический ранг каждого актанта соответствует его коммуникативной важности. Например, в языках аккузативного строя, к которым, в частности, принадлежит русский, самую привилегированную синтаксическую позицию занимает подлежащее, вторую после нее – прямое дополнение, третью – косвенные дополнения, а самую низкую – разного рода сирконстанты. С другой стороны, семантические роли актантов иерархизированы таким образом, что в нормальном случае главное место принадлежит агенсу и пациенсу[39]. Поэтому в аккузативных языках наименее маркированным типом предложений являются переходные предложения наподобие *Иван построил дом*; *Маша сварила суп*, где агенсу соответствует подлежащее, а пациенсу прямое дополнение, – в то время как предложения, уводящие агенс или пациенс на синтаксическую периферию, уже не вполне каноничны: среди прочего, они сложнее по структуре, заметно реже употребляются в реальной речи и обычно требуют ощутимой поддержки контекста. Таковы, скажем, конструкции страдательного залога, вроде *Иваном построен дом*; *Машей сварен суп*, или конструкции с «посессивным агенсом», типа *У Ивана построен дом* (предполагается, что Иван по-прежнему сам его строил); *У Маши сварен суп* (аналогичным образом, принимаем, что варила суп сама Маша).

Теперь обратимся к стихотворению японской поэтессы Идзуми Сикибу (X–XI вв.; перевод В. С. Сановича):

---

[39] В чрезвычайно сложный вопрос о том, как же агенс и пациенс иерархизируются по отношению друг к другу, а также о том, как взаимно иерархизируются иные участники, здесь вдаваться не обязательно.

Я сравнивала так часто
С благоуханием твоих одежд
Запах сливовой ветки,
Что научилась предсказывать
Время ее цветенья.

В плане прагматической важности главной фигурой тут является, конечно же, возлюбленный, которому адресована танка[40]. Однако устройство строк 1–3 с этим обстоятельством плохо согласовано: возлюбленный появляется здесь не на правах агенса или хотя бы пациенса, но в явно периферийной роли посессора – и относит к нему определение *твоих*, которое по своему месту в формально-синтаксической иерархии никак не сравнимо с подлежащим или прямым дополнением, – тогда как в роли подлежащего-агенса и прямого дополнения – пациенса фигурируют, соответственно, сама лирическая героиня и *запах сливовой ветки*.

Что же касается строк 4–5, то здесь возлюбленный прямо уже не упоминается, мысль о нем уводится из поверхностной структуры сказанного в подтекст, и оттого неоспоримо главными референтами тут остаются сама поэтесса и время цветенья сливовой ветки. В таком случае то, что они оказываются, соответственно, агентивным подлежащим и пациентивным прямым дополнением, становится совершенно естественным и описанный неизоморфизм между, с одной стороны, коммуникативной важностью референтов и, с другой, их формально- и семантико-синтаксическим рангом полностью исчезает. Вероятно, здесь коренится одна из причин, почему именно строки 4–5 интуитивно воспринимаются как фокус.

6.2.5.11. Пример 11: отсутствие новых референтов и подчеркнутая «векторность» дискурса как приметы его исчерпанности

Описанные выше способы маркировать фокус посредством специальных знаков финала используются если и не слишком часто, то, во всяком случае, обладают некоторой ощутимой воспроизводимостью. С другой стороны,

[40] Между прочим, о его и так очевидной «важности» свидетельствует и то обстоятельство, что запаху сливовой ветки поэтесса искала *сравнения*. Вообще-то, как хорошо известно, лирика – предельно эгоцентрический жанр, и речь поэту нужна главным образом для того, чтобы осознать и трансцендировать свой опыт, а уже во вторую очередь – чтобы обретенное знание разделить с читателем или адресатом. На этом фоне статус сравнения как риторико-поэтической фигуры достаточно необычный, ибо его прототипическая цель – сделать и так доступный автору опыт или иное знание более доступным *для читателя/адресата*. Иными словами, сравнение выделяется в поэтической речи, среди прочего, тем, что меньше обычного ориентировано на автора и больше – на того, кто воспринимает текст, в данном случае на возлюбленного, к которому поэтесса обращается.

существуют и способы откровенно экзотические, вплоть до сугубой «окказиональности», прикрепленности к одному отдельному тексту.

Сразу два таких способа можно проиллюстрировать стихотворением М. И. Цветаевой:

1.
Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – бренная пена морская.
2.
Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена – и в полете
Своем – непрестанно разбита!
3.
Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволье.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.
4.
Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена – веселая пена –
Высокая пена морская!

Во-первых, само по себе троекратное упоминание в финальном предложении одного и того же референта *пена*, при отсутствии тут каких бы то ни было иных референтов, по очевидным причинам должно восприниматься как признак того, что новых референтов вводиться в текст уже не будет; а коль скоро вообще-то развитие текста сопряжено с появлением новых референтов[41], – как признак того, что текст подходит к финалу[42].

---

[41] Известно, что наиболее прототипичной разновидностью предложений являются в языке предложения переходные; см., например, [Croft 1994]. С другой стороны, как тоже хорошо известно, если субъект таких конструкций в тексте тяготеет к стабильности и меняется сравнительно редко, то прямой объект примерно в половине случаев становится новым для дискурса референтом. Поэтому некий «образцово-идеализированный» текст будет содержать новые референты по крайней мере в каждом втором предложении.

[42] При более широком взгляде на это обстоятельство следовало бы говорить о своего рода «эрративном», «тупиковом» развитии текста как маркере финала и фокуса. Иногда продиктованные достаточно твердой литературной конвенцией ожидания относительно того, как будет строиться лирический дискурс, оказываются бесповоротно, непоправимо «фрустрированными», и в таком случае велика вероятность, что соответствующий его фрагмент и станет первоплановым.

Помимо этой, у фокуса в цветаевском стихотворении есть и еще одна изысканная примета.

Очень важны тут особенности словопорядка, а именно, то, что при последнем упоминании *пены* определяющее ее прилагательное *морская* находится к ней в постпозиции. Чтобы понять, почему это существенно, нужно учесть следующие обстоятельства.

Во-первых, хотя, с чисто логической точки зрения, как большинство нарицательных существительных, так и большинство прилагательных задают некий класс предметов/явлений (скажем, существительное *дом* – класс домов; прилагательное *белый* – класс белых предметов; оговорка «большинство» нужна потому, что есть и явно не задающие класса существительные и прилагательные, ср., например, существительные *разница*, *большинство*, прилагательные *различные*, *равные* и проч.; абсурдно говорить о классе «разниц», «большинств», о классе неодинаковых предметов или, допустим, равных отрезков), для наивного носителя языка это не так и о классе он склонен думать в связи с существительными, но не прилагательными. Когда мы сообщаем нечто вроде *Люблю синее*; *Люблю сладкое*, то имеем в виду не все предметы, обладающие свойством ‘быть синим’ и ‘быть сладким’, а лишь какой-то заранее выделенный их подкласс: скорее всего одежду или убранство дома в первом случае, кондитерские изделия во втором. Аналогичным образом, во фразе *Зеленое полезно для глаз* речь идет об определенном, хотя и достаточно широком подклассе зеленых предметов – тех предметов, на которые человек привык относительно часто и относительно

Например, будучи знакомы с многовековой европейской традицией противопоставлять преходящие мирские дела и вечное искусство, после знаменитых державинских строк

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей

мы должны ждать *антитезы*, авторского самоутверждения в своем поэтическом бессмертии и, конечно же, скорее всего широко развернутой аргументации – а на самом деле последующие строки лишь подхватывают ту же мрачную мысль и неожиданным образом распространяют ее также на художественное творчество – устраняя или сводя к минимуму потребность в каких-либо дальнейших пояснениях и мотивировках:

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Вполне возможно, здесь и кроется одна из причин, почему второе четверостишие воспринимается как фокус. (И не так существенно, что, вероятно, по державинскому замыслу это было лишь начало большой оды: фактически оно все равно читается как законченный текст, и вопрос, чем же эта законченность обеспечивается, вовсе не праздный.)

подолгу смотреть: о деревьях, траве, одежде, но едва ли о лягушках, жабах или, допустим, зеленой плесени. Поэтому ни на какой *собственный* класс прилагательное во всех этих примерах не указывает.

Не обладая для наивного языкового сознания способностью самостоятельно задавать класс предметов, прилагательное зато может сужать референцию существительного, к которому относится, и выделять в соответствующем классе более узкую часть. Так происходит, когда у М. И. Цветаевой к существительному *пена* присоединяются прилагательные *высокая*, *веселая* и *морская*: у каждого из словосочетаний *высокая пена*, *веселая пена* и *морская пена* референция более специфическая, чем у слова *пена* самого по себе.

Другое важное для нас обстоятельство заключается в том, что развитие всякого текста в норме имеет поступательную природу: он движется к некоторой конечной цели и на каждом следующем этапе смысл сказанного становится в том или ином плане все более определенным; даже в масштабе отдельных небольших фрагментов для текста характерна своего рода векторность, проявленная в самой их структуре целеустремленность; см. подробно [Kuppevelt 1996].

Теперь, помня о названных двух обстоятельствах, обратимся вновь к завершающей цветаевское стихотворение фразе

> Да здравствует пена – веселая пена –
> Высокая пена морская!

и подумаем, какой же смысл может здесь иметь вынесение прилагательного *морская* в финальную позицию.

Вообще в русском языке постпозиция прилагательных, которые не несут главного фразового ударения (как не несет его и слово *морская* в нашем случае) характерна для ситуации, когда данный признак нельзя счесть дискурсивно новым, когда он уже либо был назван в предтексте, либо из предтекста угадывается, либо – реже – заведомо актуализирован каким-то иным способом; см. [Бонно 2008].

Признак ‘морская’ в предтексте упоминался напрямую. О признаках ‘высокая’ и ‘веселая’ напрямую не говорилось, но они здесь тоже безусловно «подсказываются» предтекстом. Признак ‘высокая’ просто «выводим» из того упоминания о полете, которое содержится в строфе 2. Признак ‘веселая’ хотя и не имеет в предтексте столь же прямых соответствий, все равно воспринимается так, будто бы он в себе обобщает и сосредоточивает содержание всего или почти всего, что говорилось о пене в строфах 1–3. И тем не менее оба эти признака все-таки приписываются *пене* с помощью *препозитивных* прилагательных, так что сводить смысл интересующей нас постпозиции к намеку на известность соответствующего свойства было бы очень неосмотрительно.

Важно, по-видимому, то, что здесь сначала существительным *пена* называется некоторый класс (класс, условно говоря, «веществ» или, точнее, состояний жидкого вещества), а затем его денотация сужается с помощью прилагательного *морская*. Понятно, что в сочетаниях *веселая пена* и *высокая пена*, коль скоро открывающие их прилагательные сами на класс не указывают, при появлении существительного не происходит и никакое *дальнейшее сужение* прежде заданного класса; представление о *веселой пене* и *высокой пене* вводится в текст сразу, одним когнитивным актом.

Таким образом, только в обороте *пена морская* присутствует некая направленность от более обобщенного к более конкретному, то есть дискурсивная «векторность».

Правда, эта же «векторность» есть и в четвертом, отнюдь не фокусном стихе, *Я – бренная пена морская*, однако если здесь создающее ее постпозитивное прилагательное *морская* контрастирует лишь с одним не способным ее создавать препозитивным *бренная*, то в финале стихотворения – сразу с двумя, поэтому обсуждаемый эффект должен здесь быть существенно сильнее.

Таким образом, в строках *Да здравствует пена – веселая пена – Высокая пена морская!* текст яснее, чем где-либо прежде, обнаруживает свою поступательную природу, устремленность к некоторой главной цели – тем самым актуализируя представление о своем собственном *конце*. Поэтому обсуждаемая конструкция содержит намек на скорое или даже немедленное завершение текста и, следовательно, на скорое или даже немедленное (у М. И. Цветаевой – оно немедленное) появление фрагмента, который имеет самые высокие шансы стать фокусом.

В качестве аналогии, позволяющей лучше понять нашу мысль, вспомним о том как будто бы постороннем обстоятельстве, что в именных группах, состоящих из существительного и прилагательного и несущих негативную оценку, вроде *неумеха безрукий*, *дубина неотесанная*, *дурак стоеросовый*, *голь беспортошная*, *гробы повапленные*, прилагательное чаще всего стоит в постпозиции к существительному, а вся именная группа такого типа имеет тенденцию либо находиться в конце предложения, либо сама быть целым самостоятельным предложением.

Кажется, дело тут в том, что когда мы кого-то ругаем или плохо о ком-то отзываемся (а как раз для этого все такие обороты в первую очередь и предназначены), мы стремимся, чтобы наши слова приобрели характер окончательного приговора, которого уже никто не в состоянии оспорить. Именно на такую «окончательность», по объясненным выше причинам, и намекают обороты вроде *неумеха безрукий*, *дубина неотесанная* и т. п.

Разумеется, произнеся нечто подобное, мы вполне можем продолжать нашу речь, например, изложить, почему мы так воспринимаем человека, в чем

конкретно он провинился и т. д., однако право нам *возразить* здесь в том или ином интуитивно бесспорном смысле у него сразу же отбирается[43].

Думаем, что, с очевидными и немаловажными поправками, именно подобный знак финала можно усматривать и в цветаевском стихотворении.

6.2.5.12. Пример 12: еще раз о подчеркнутой «векторности» текста как примете его исчерпанности

Аналогичная маркировка фокуса через явную дискурсивную «векторность» соответствующего фрагмента, его устремленность к некоторой цели имеет место и в стихотворении А. А. Тарковского «Стань самим собой»:

1.
Когда тебе придется туго,
Найдешь и сто рублей и друга.
Себя найти куда трудней,
Чем друга или сто рублей.
2.
Ты вывернешься наизнанку,
Себя обшаришь спозаранку,
В одно смешаешь явь и сны,
Увидишь мир со стороны.
3.
И все и всех найдешь в порядке.
А ты – как ряженый на святки –
Играешь в прятки сам с собой,
С твоим искусством и судьбой.
4.
В чужом костюме ходит Гамлет
И кое-что про что-то мямлит, –
Он хочет Моиси играть,
А не врагов отца карать.
5.
Из миллиона вероятий
Тебе одно придется кстати,

[43] Вообще хорошо известно, что одна из стратегий, используемых людьми при словесной конфронтации, состоит в том, чтобы тем или иным способом лишить оппонентов уже самого *права* на собственную речь, например, заранее ее обесценить, подорвать к ней доверие (см. обширную литературу по так называемой теории вежливости, в первую очередь [Brown, Levinson 1987]). Здесь лишний раз видно, что, наряду с такими своими примитивными реализациями, как крик, демонстративное нежелание слушать собеседника, попытки его высмеять и тем самым лишить «авторитета», стратегия эта может осуществляться и куда более утонченно, почти даже незаметно для наивных носителей языка.

Но не дается, как назло,
Твое заветное число.
6.
Загородил полнеба гений,
Не по тебе его ступени,
Но даже под его стопой
Ты должен стать самим собой.
7.
Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца.

Особенность финальной строфы здесь в том, что обобщенные истины, провозглашаемые в первых трех строках, далее оказываются обставлены дополнительными условиями, о которых говорят строки 4–6, причем, коль скоро надо *угадать себя до конца*, условиями крайне трудновыполнимыми и очень специфическими. В итоге текст тут определенно движется от более общего к более конкретному и явно хорошо заметному в этой своей конкретности – вектор, который едва ли присутствует в предшествующих строфах и который намекает на окончательность того, что тут сказано.

Хотя рискованно проводить со стихами трансформационные эксперименты, в данном случае кажется интуитивно бесспорным, что, переставь мы местами две половины заключительной строфы, ее выразительность и ее способность быть дискурсивно первоплановой сильно бы пострадали.

6.2.5.13. Пример 13: уточняющая «кода» как примета фокуса

Достаточно очевидно, что, если не принимать во внимание случаи откровенного косноязычия, разного рода самопоправки, уточнения и дополнения к уже сказанному особенно нужны нам тогда, когда говорится о самом важном и ключевом, а следовательно, в первую очередь тогда, когда наша речь подходит к своему главному содержательному итогу, то есть, чаще всего, к концу.

Сверх этого, разумеется, подобная тщательность в разработке ранее уже обозначенной мысли создает эффект замедления, своеобразной ретардации, который тоже достаточно прозрачным образом может быть связан с исчерпанностью текста.

Поэтому хотя и редко используемый, но закономерный способ маркировать фокус состоит в том, что к уже оформленному, синтаксически, семантически и прагматически самостоятельному тексту добавляется уточняющая кода.

Так, например, в следующем стихотворении А. А. Тарковского первые три строчки заключительной строфы вполне автономны во всех названных планах, однако к ним прибавляется еще четвертая, которая, с одной стороны, резко нарушает синтаксическую «гладкость» текста, ибо между содержащимся в ней определением и определяемым существительным *солдата* вторгаются сказуемое и обстоятельство, что создает очень маркированную, привлекающую особое внимание и заставляющую предполагать сказанное очень важным структуру, с другой же стороны, строка эта воспринимается как некое «послесловие» к уже сообщенному ранее, или, если воспользоваться уместной тут калькой с английского слова *afterthought*, как некое «послемыслие» – и здесь, по-видимому, надо усматривать особый знак того, что текст достиг своего финала:

1.
Мы шли босые, злые,
И, как под снег ракита,
Ложилась мать Россия
Под конские копыта.
2.
Стояли мы у стенки,
Где холодом тянуло,
Выкатывая зенки,
Смотрели прямо в дуло.
3.
Кто знает щучье слово,
Чтоб из земли солдата
Не подымали снова,
Убитого когда-то?

6.2.5.14. Примеры 14–15: невозможность речи как знак фокуса

Иногда знаком окончания и, следовательно, косвенным знаком фокуса в лирическом стихотворении становится сама невозможность либо неуместность, так сказать, «отнятость» речи.

В простом случае на эту невозможность или неуместность указывается более или менее прямо, как, например, в стихотворении Г. В. Иванова (ср. последнюю строку):

1.
Стоят сады в сияньи белоснежном,
И ветер шелестит дыханьем влажным.
2.
– Поговорим с тобой о самом важном,
О самом страшном и о самом нежном,
Поговорим с тобой о неизбежном:

3.
Ты прожил жизнь, ее не замечая,
Бессмысленно мечтая и скучая, –
Вот, наконец, кончается и это...
4.
Я слушаю его, не отвечая,
Да он, конечно, и не ждет ответа.

Обычно, однако, поэзия сторонится подобной бесхитростности и на близящуюся «бессловесность» склонна лишь подспудно намекать.

Вот другое стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Свободен путь под Фермопилами
На все четыре стороны.
И Греция цветет могилами,
Как будто не было войны.
2.
А мы – Леонтьева и Тютчева
Сумбурные ученики –
Мы никогда не знали лучшего,
Чем праздной жизни пустяки.
3.
Мы тешимся самообманами,
И нам потворствует весна,
Пройдя меж трезвыми и пьяными,
Она садится у окна.
4.
«Дыша духами и туманами,
Она садится у окна».
Ей за морями-океанами
Видна блаженная страна:
5.
Стоят рождественские елочки,
Скрывая снежную тюрьму.
И голубые комсомолочки,
Визжа, купаются в Крыму.
6.
Они ныряют над могилами,
С одной – стихи, с другой – жених...
...И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

Учитывая вполне очевидные общие для нашей культуры установки и нормы, четвертая от конца строка, *Они ныряют над могилами*, как будто бы должна порождать импликатуры вроде ‘это чудовищно, кощунственно

и т. д.', 'они «последние в человечестве»,', 'они достойны презрения и т. п.' и потому дальнейший текст, абстрактно рассуждая, скорее всего должен был бы либо *эксплицировать* какой-то из подобных смыслов, либо, по крайней мере, развиваться с этими смыслами в соответствии, а не в противоречии. На самом деле, однако, и сразу же следующая за приведенной и подразумевающая «непререкаемую обыденность» описываемого строка *С одной – стихи, с другой – жених...*, и заключительные две строки с содержащимся в них указанием как раз на не-отобщенность купающихся от всего человеческого рода эти потенциальные импликатуры как раз *разрушают*, делая бессмысленной и безнадежной начатую было автором речь, – и происходит это именно в том фрагменте стихотворения, который без малейшего сомнения воспринимается нами как фокус.

6.2.5.15. Примеры 16–17: «нарративный тупик» как знак фокуса

Выше мы рассмотрели случай, когда в определенный момент текст вообще не может быть продолжен или, по крайней мере, не может быть продолжен таким образом, чтобы это не нарушало те или иные основополагающие авторские установки. По-видимому, в целом подобная ситуация относительно редка, а чаще встречается иная: не может получить естественного продолжения какой-то отдельный, специфический присутствующий в тексте «сюжет».

Здесь возможны два варианта, первый из которых нам уже хорошо знаком. В ряде рассмотренных в п. 6.2.2 примеров оказывалось, что некоторый смысловой и/или структурный мотив проходит через все вообразимые стадии своего развития и достижение последней из них становится приметой финала и, с высокой вероятностью, фокуса. Возможно, однако, и такое композиционное устройство, когда подобной многоступенчатой эволюции нет, но просто в определенном месте текста появляется указание, что на некотором уровне своего смысла и/или своей структуры он больше не способен к развитию.

Этот случай мы проиллюстрируем двумя стихотворениями Г. В. Иванова.

Ключевой для нас особенностью обоих примеров будет то, что в них, несколько парадоксальным образом, и намечается, и вместе с тем разрушается *наррация*.

Как мы еще будем подробно говорить в п. 6.9, нарратив является едва ли не самым базовым, основным модусом нашего мышления.

Об этом свидетельствуют и тот факт, что именно для нарративной линии в повествовании языки мира создают наиболее последовательные и максимально подобные друг другу системы маркирования (см. особенно [Hopper, Thompson 1980]), и тот факт, что, даже описывая статическую картину, человек стремится превратить это описание в своеобразную «историю»

(см., например, [Shen, Biberman 2010]), и тот факт, что интерпретация нарративных фрагментов дается читателю намного быстрее, нежели интерпретация прочих (см., например, [Dijk, Kintsch 1983]), и множество теоретических соображений, которые будут представлены в п. 6.9.[44]

Отсюда видно, что во всяком, в том числе лирическом, произведении, если этому не препятствуют особые обстоятельства, и нарративная линия, и само уже стремление организовать текст нарративно, и тем паче возможные тут деформации, хорошо заметные отклонения от «нарративного канона» создадут несомненно важный и хорошо различимый план дискурсивной структуры.

Посмотрим теперь на первый из обещанных примеров, стихотворение Г. В. Иванова «Потеряв даже в прошлое веру...»:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Если в архетипических сюжетах мировой литературы главной целью героя является возвращение домой, то здесь его невозможность или нежелание героев возвращаться обесценивают любое их действие, так что развитие наррации, которая как будто началась в строке 3, становится совершенно немыслимым после строк 7–8, и это скорее всего надо воспринимать как признак их финального статуса и вместе с тем их особой, основополагающей важности – при том, что, абстрактно рассуждая, в каком-то *отличном* от нарративного модусе текст, конечно же, мог бы еще получить продолжение.

Вот другое стихотворение Г. В. Иванова, использующее весьма похожий прием:

1.
Белая лошадь бредет без упряжки.
Белая лошадь, куда ты бредешь?
Солнце сияет. Платки и рубашки
Треплет в саду предвесенняя дрожь.

[44] Иначе дело видит К. Ясинская [Jasinskaja 2009]; ср. также выше п. 5.2.4. Однако, как мы постараемся показать в п. 6.9, при учете некоторых дополнительных обстоятельств противоречие между «нарратоцентризмом» и ее позицией оказывается скорее иллюзорным.

2.
Я, что когда-то с Россией простился
(Ночью навстречу полярной заре),
Не оглянулся, не перекрестился
И не заметил, как вдруг очутился
В этой глухой европейской дыре.
3.
Хоть поскучать бы... Но я не скучаю.
Жизнь потерял, а покой берегу.
Письма от мертвых друзей получаю
И, прочитав, с облегчением жгу
На голубом предвесеннем снегу.

В нарративном ряду *я простился с Россией – я очутился в европейской дыре* вторая часть намекает на то, что какое-либо дальнейшее развитие событий уже маловероятно. Тем не менее прочесть эту часть стихотворения как бесповоротный приговор все-таки было бы неверно. Дело в том, что событие *очутиться* не агентивное, не каузировано субъектом по его собственной воле, а в типичном нарративном тексте, если с субъектом случилось что-то неприятное, он может это исправить какими-то своими волитивными действиями – и в данном случае подобное ожидание тоже вполне уместно.

Далее, две ситуации, о которых говорится в строке *Жизнь потерял, а покой берегу*, тоже рядоположены во времени. Разумеется, считать этот ряд наррацией в общепринятом смысле слова едва ли уместно, так как прототипическая наррация предполагает сменяющие друг друга *события*, а ситуация *беречь покой* стативна. Тем не менее, если учесть, что самым главным, дефиниционным признаком нарратива является последовательная смена ситуаций (подобным образом нарративное отношение понимается во многих собственно лингвистических работах, например, таких основополагающих, как книга [Asher, Lascarides 2003]), то в некотором серьезно ослабленном, но все же отражающем важнейшее свойство наррации смысле приведенная строка нарративна.

Вообще говоря, ситуация *покой берегу* как будто бы делает маловероятным какое-либо развитие событий, ибо они бы почти наверняка *нарушили* покой. С другой стороны, тут есть важная тонкость: беречь свой покой можно и сознательно, «волитивно», и бессознательно, руководствуясь инстинктом. Если для обсуждаемого текста предположить второй вариант, то уже появляется шанс, что каким-то своим волевым усилием автор все же поборет сложившуюся инерцию застоя.

Существенно иначе дело обстоит в заключающем стихотворение нарративном ряду *автор получает письма от мертвых друзей – автор читает письма – автор их сжигает*. Здесь последнее действие уже безоговорочно

осознанное, такое, от которого автор никак не в состоянии «отмежеваться», а вместе с тем направлено оно к тому, чтобы *уничтожить* результат обоих предшествующих событий или по крайней мере первого из них (что касается второго, то уничтожить память о прочитанном трудно, но, сжигая письмо, можно прочитанное символически обесценить), и в таком случае соответствующий нарративный ряд уже заведомо неспособен к развитию – что и становится тут приметой и финала, и фокуса.

Замечание 1. Можно было бы заподозрить, что в этом стихотворении, уже начиная со второй строфы, развивается, а в конце приходит к логическому завершению *тема* «нарративного тупика». В таком случае отнести данный пример следовало бы к тому типу, какой был рассмотрен в п. 6.2.2. Однако у нас нет уверенности, что тема эта достаточно подробно разработана, чтобы читательское сознание (или, если угодно, подсознание) могло отчетливо проследить ее постепенную эволюцию на протяжение всего текста, и потому мы предпочли принять, что знаком финала является сам уже бесперспективный характер наррации в завершающих стихотворение строках. В любом случае это объяснение и вполне достаточное, и более простое. При таком взгляде на вещи первые два нарративных ряда своими особенностями только подготавливают появление третьего и, по контрасту, помогают лучше ощутить его своеобразие; см. следующее замечание.

Замечание 2. Полезно понимать, что обнаруживающая себя в конце стихотворения «невозможность наррации» оттеняется еще и важными дополнительными обстоятельствами. Во-первых, как мы говорили выше, прототипический нарративный ряд событиен, и здесь действительно и получение писем, и их чтение, и сжигание суть события – в то время как в предыдущем нарративном ряду, *потерял жизнь – берегу покой* вторая ситуация стативна. Во-вторых, как известно еще со времен Аристотеля, в прототипическом повествовании ситуации связаны друг с другом не только отношением предшествования-следования, но и отношением причинно-следственным, каждая более поздняя как бы предопределяется более ранними. Если в ряду *я простился с Россией – я очутился в европейской дыре* причинно-следственная связь как минимум затемнена, а в ряду *я потерял жизнь – я берегу покой* ее просто нет (тут скорее надо вести речь об антитезе или даже об алогизме), то в конце стихотворения, помимо такой же антитетической либо алогической связи между прочитыванием и сжиганием писем, имеется и совершенно очевидное, простое каузальное соотношение ‘получаю письма => их читаю’, все-таки приближающее этот ряд к канонической наррации. В-третьих, каноническая наррация несомненно тяготеет к развернутости и в таком случае часто содержит выходы в предысторию главных событий и экскурсы в относительно далекое, отстоящее от главного «повествовательного времени», будущее. Между тем в стихотворении

Г. В. Иванова прозрачным намеком на предысторию становятся *мертвые друзья*, а упоминание о *предвесеннем снеге* чем-то подобно загляду в будущее, причем такому, которое пока лишь предугадывается, то есть (пусть даже и не фактически, но по крайней мере психологически) достаточно отдаленному.

Таким образом, у заключительных двух строк обнаруживаются целых четыре свойства, которые характерны для наиболее прототипической наррации, свойства, со всей определенностью подчеркивающие именно нарративную ориентацию данного фрагмента. Разумеется, если на таком фоне интересующая нас наррация в объясненном выше смысле все-таки оказывается *несостоятельной*, несостоятельность ее должна ощущаться особенно остро и, следовательно, особенно ощутима должна быть композиционная функция этого фиаско.

6.2.5.16. Пример 18: эллипсис как маркер фокуса

Маркировать финал стихотворения допустимо и еще одним далеко не очевидным *a priori*, но в сущности очень логичным способом.

Известно, что во всяком предложении может быть опущена, эллиптирована некоторая структурно, семантически или прагматически необходимая его часть. Обычно эта часть достаточно легко восстановима из предтекста, реже из последующего текста или из хорошо доступной говорящему и адресату внеязыковой ситуации, то есть, иными словами, либо из текста как такового, либо из той «когнитивной среды», с которой текст связан самым прямым образом.

Однако бывает и так, что ни один этот источник не дает нужную информацию, и тогда мы должны искать ее *за пределами* данного текста, за пределами той ситуации, в которой он создается, и той ситуации, к которой он непосредственно относится, то есть искать в *иных* текстах или – еще реже – в совершенно посторонних ситуациях.

Понятно, что, по закону иконических соответствий, подобный эллипсис более естествен в начале текста и в его конце – в тех местах, где пролегает *граница* между данным текстом и остальным миром, где текст остальному миру открывается в определенном смысле максимально широко. Поэтому не приходящийся на самое начало стихотворения эллипсис этого типа может рассматриваться как вероятный знак финала и, следовательно, вероятный «знак фокуса».

Например, именно так дело обстоит в стихотворении Г. В. Иванова «Четверть века прошло за границей...», где в финале целостность текста резко разрывается эллипсисом: смысл упоминаемого тут пророчества становится понятен, лишь когда мы обратимся к эпиграфу, то есть границы текста как такового *покинем*, – что, вероятно, следует воспринимать как

один из сигналов о фокусном статусе двух последних строк (другой сигнал анализировался выше, в п. 5.11.11):

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем...
О. Мандельштам

1.
Четверть века прошло за границей,
И надеяться стало смешным.
Лучезарное небо над Ниццей
Навсегда стало небом родным.
2.
Тишина благодатного юга,
Шорох волн, золотое вино...
3.
Но поет петербургская вьюга
В занесенное снегом окно,
Что пророчество мертвого друга
Обязательно сбыться должно.

6.3. Диалектика простоты и сложности в фокусе лирического стихотворения

6.3.1. Предварительные замечания

Напомним сначала то, о чем уже многократно говорилось. Фокус лирического стихотворения тяготеет к генерализованности: это чаще всего постижение автором некой жизненно важной, универсальной – для жизни в целом или по крайней мере для жизни автора – истины.

Такая обобщенная истина имеет во многом диалектическую природу.

С одной стороны, истина эта должна проявлять себя очень ярко, очень «убедительно» и во многих жизненных обстоятельствах, манифестации ее должны быть исключительно разнообразны, и, следовательно, прийти к ней можно в принципе многоразличными путями[45], то есть истина эта относительно *проста* в постижении.

[45] Иное дело, какой же путь выбран в данном стихотворении автором, с учетом его собственного опыта, субъективных предпочтений и, конечно же, предпочтений – в широком понимании – эстетических и идеологических. Принципиальная множественность ведущих к постижению важной истины путей отнюдь не мешает в каком-то отдельном случае подобные предпочтения принять за фиксированную данность и считать, что соответствующий опыт и постижение соответствующей истины согласованы друг с другом

С другой стороны, эту же главную истину постигнуть и достаточно *трудно* – ибо иначе не потребовалось бы ее открытие предварять той обширной эмпирической, «подготовительной» частью текста, какая присутствует в большинстве лирических произведений.

Таким образом, лирика, в силу самой ее жанровой природы, своей прототипической дискурсивной структурой уже несет диалектический, парадоксальный посыл о том, сколь легко и одновременно трудно дается главный итог стихотворения.

Поскольку же содержательная трудно- или легкодоступность эмпирических фрагментов особенностями жанра тут никак не предопределена, получается, что всякое сколько-нибудь внятное указание на то, как легко или, напротив, как трудно что-то в стихотворении понять либо высказать, а также всякая сколько-нибудь явная, то есть нарушающая те или иные общеизвестные речевые каноны, попытка облегчить либо, напротив, затруднить восприятие – должны в принципе рассматриваться как вероятный признак фокуса.

Вспомнив уже знакомые нам из предыдущих глав и нынешней главы наиболее продуктивные стратегии, при помощи которых в лирическом стихотворении маркируется его дискурсивная перспектива, можно сразу заметить, что практически все они сопряжены как раз с облегчением либо затруднением восприятия важнейших его фрагментов. Так, если фокус вступает с другими частями текста в наибольшее число дискурсивных связей, он от этого становится в том или ином смысле более предсказуемым, а если в наименьшее (как мы видели, редкий, но все же встречающийся случай) – предсказуемость его падает; разумеется, в первом случае понять фокус становится проще, а во втором сложнее. Когда фокус выделен своей особой, обычно в чем-то неожиданной временной соотнесенностью, это нарушает определенную уже созданную в тексте инерцию и требует несколько дискомфортного пересмотра наших ожиданий. Далее, столь типичный для фокуса разрыв его референтных связей с предшествующими фрагментами, разумеется, тоже затрудняет восприятие. Затрудняется оно и тогда, когда автор и читатель оказываются когнитивно «разобщены», то есть когда выясняется, что читатель, по тем или иным причинам, не может вполне солидаризироваться с автором в своей познавательной деятельности, и возникает необходимость в *двойственном* взгляде на один и тот же предмет. Наконец, и там, где фокус маркирован большей «теснотой стихового ряда»,

---

идеально, что данный опыт кратчайшей дорогой ведет именно к данному постижению, а зная постигнутую истину, мы, наоборот, в состоянии однозначно угадать и соответствующий опыт; как мы помним из п. 6.2.3.3.2, появление подобного рода взаимоимпликативных отношений между фрагментами лирического текста может служить сигналом его законченности и косвенным указанием на то, где же в нем находится фокус.

увеличением информативности, это очевидным образом также требует от интерпретатора более весомых когнитивных затрат.

Ввиду сказанного, мы как будто имеем право и даже обязанность посмотреть на все эти стратегии более широко и считать их реализациями одного простого инварианта «маркируй фокус через его сложность или/и простоту».

Однако поддаться этому соблазну было бы опрометчиво.

Во-первых, *каждая* важная дискурсивная особенность того или иного фрагмента в принципе может затруднять или облегчать его восприятие, так что ни исчислить соответствующие возможности, ни оценить в целом сравнительную простоту/сложность двух фрагментов оказывается неосуществимым, что лишает обсуждаемое обобщение всякой верифицируемости.

Во-вторых, о ненужности столь сильного обобщения свидетельствует тот факт, что если не все, то большинство рассмотренных нами в Главах 1–5 и в этой главе стратегий имеют свое собственное независимое и вполне прозрачное обоснование в самой природе лирического жанра. Скажем, коль скоро фокус стихотворения по своему содержанию целиком «вырастает» из его эмпирической части, логично, чтобы он связывался с ней как можно более богатыми дискурсивными отношениями. Если в фокусе постигается некая важная истина, то естественно, чтобы он обладал гномической или сверхдлительной временной соотнесенностью или чтобы по крайней мере его темпоральная соотнесенность была более «обширной», нежели временная соотнесенность эмпирических фрагментов. Если в фокусе должен совершаться *переход* от незнания к знанию или от одной ментальной либо эмоциональной установки к другой, а эмпирическая часть имеет право быть стативной и, как следствие, событийная структура фокуса в принципе намного сложнее, то, значит, «когнитивные истории» автора и читателя скорее окажутся несходными именно в фокусе, что и становится одной из его важных примет. Поскольку фокус призван дать нам новый взгляд на уже известные вещи, постольку неудивительно, что уже знакомый референт столь часто представляется в нем как отчасти новый, обретший как бы иную, малознакомую ипостась. Наконец, если фокус является смысловым итогом стихотворения, то совершенно ясно, почему он тяготеет к особенно высокой информативности, «тесноте стихового ряда».

Таким образом, обсуждаемая «радикальная генерализация» и методологически ущербна, и, окажись она даже в этом плане состоятельной, все равно была бы по сути бесполезной.

И тем не менее нередко встречаются примеры, где маркировку фокуса нельзя или нельзя полностью возвести ни к одной из рассмотренных нами раньше наиболее продуктивных стратегий и где мотивировать его дискурсивно привилегированный статус все-таки естественнее всего именно в терминах «ощутимая усложненность/упрощенность».

Раньше, чем перейти к примерам, надо вспомнить, сколь часто в лирике (в некоторых поджанрах даже и с обязательностью) повторяется какая-то строка, двустрочие, строфа и т. д. Обычно именно этот повторяющийся фрагмент и тяготеет к «фокусности»: он, как правило, представляет главную постигаемую в стихотворении истину и он, как правило, появляется в финале, то есть в той позиции, которая для фокуса особенно характерна.

Одну из причин, почему дело обстоит именно так, мы уже называли выше, в п. 4.8. Перед лицом прагматического принципа информативности (во всяком новом высказывании мы ищем новую информацию), каждое повторение формально одного и того же фрагмента должно нести хотя бы немного отличный смысл. Достаточно простой способ это обеспечить состоит в том, что при повторе всякий раз меняется когнитивное состояние автора, либо когнитивное состояние адресата, либо же предполагается вообще другой адресат, – а такая когнитивная «десолидаризация» вовлеченных в создание и восприятие текста субъектов более характерна как раз для фокуса (см. подробно Главу 4).

Однако объяснение это носит все-таки локальный характер. Наряду с примерами, к которым оно приложимо, найдется много и таких, где когнитивное размежевание соответствующих субъектов при повторе интуитивно скорее отсутствует или маловероятно, а между тем повторяющийся фрагмент все равно воспринимается как фокус. (Что мешает этому размежеванию – уже иной вопрос, который мы не будем здесь рассматривать.)

Более общее объяснение, почему так часты в фокусе повторы целых строк, строф и т. д., по-видимому, таково. Диалектическим образом, повторение и сигнализирует, сколь *трудно* постичь соответствующую истину (раз она в нем нуждается), и *облегчает* ее постижение – обычно даже не просто за счет своей многократности, но и благодаря тому, что перед каждым следующим объявлением данной истины добавляется какое-то ее новое, иное обоснование.

6.3.2. Пример 1

Прозрачную иллюстрацию сказанному дает «Меганом» О. Э. Мандельштама. Здесь четверостишие, начинающееся строкой *Туда душа моя стремится...*, повторяется дважды, в половине текста и в его конце, и при втором своем появлении становится фокусом.

1.
Еще далеко асфоделей
Прозрачно-серая весна,
Пока еще на самом деле
Шуршит песок, кипит волна.

Но здесь душа моя вступает,
Как Персефона, в легкий круг;
И в царстве мертвых не бывает
Прелестных загорелых рук.
2.
Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!
3.
Как быстро тучи пробегают
Неосвещенною грядой,
И хлопья черных роз летают
Под этой ветряной луной.
И, птица смерти и рыданья,
Влачится траурной каймой
Огромный флаг воспоминанья
За кипарисною кормой.
4.
И раскрывается с шуршаньем
Печальный веер прошлых лет –
Туда, где с темным содроганьем
В песок зарылся амулет;
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!

Очень существенно еще и то, что во втором случае непосредственно предшествующий четверостишию-рефрену фрагмент *Туда, где с темным содроганьем В песок зарылся амулет* и синтаксически, и по смыслу параллелен его первым двум строчкам и, таким образом, рефрен служит ему своего рода пояснением, а значит, *облегчает* его понимание, выполнять же такую функцию прототипически призван как раз *более простой* для интерпретации фрагмент текста: обстоятельство, дополнительно подчеркивающее эту «облегченность» рефрена. Правда, здесь сама конструкция *Туда, где с темным содроганьем В песок зарылся амулет* становится как бы подчеркнуто трудной в понимании, что, по логике наших рассуждений, должно также придавать ей черты фокуса, но, с одной стороны, это и не было бы особенно удивительным для фрагмента, находящегося почти в финале стихотворения и предваряющего собой открытие главной истины, с другой же стороны,

причины, по которым фокально последнее четверостишие, более весомы, ибо облегчена его интерпретация не одним фактором, а сразу двумя: и его пояснительной ролью, и его повторяемостью.

6.3.3. Пример 2

Нельзя сказать, будто бы в фокусных предпоследней и последней строках блоковского стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...» мы встречаемся с вполне точным повтором, но и здесь повторение одних и тех же слов делает как бы вполне очевидным, предугадываемым смысл последней строки, а в то же время их инвертированный по сравнению с началом стихотворения порядок, их своеобразная «рассыпанность» показывает, как трудно этому смыслу возникнуть и как непросто автору его принять:

1.
Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
2.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

6.3.4. Пример 3

Обсуждаемую «фигуру облегчения» можно усмотреть и в «Зимней ночи» Б. Л. Пастернака:

1.
Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
2.
Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.
3.
Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

4.
На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
5.
И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал.
6.
И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
7.
На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздымал, как ангел, два крыла
Крестообразно.
8.
Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

При своем последнем появлении в тексте рефрен *Свеча горела на столе, Свеча горела*, с одной стороны, воспринимается как несомненно главное открытие в этих стихах, с другой же стороны, здесь есть по крайней мере трояких сигналы о его особой *естественности*.

Во-первых, он, находясь в конце, так сказать, «обоснован» наиболее обширным эмпирическим материалом.

Во-вторых, во всем предшествующем тексте ситуация ‘свеча горела’ воспринимается как пусть и длительная, но однократная, здесь же оборот *то и дело* указывает на ее неограниченную повторяемость. С другой стороны, если ситуация многократно воспроизводится, то в общем случае это значит, что она более или менее *закономерна*.

Наконец, при первых трех своих появлениях рефрен лишь паратактически соположен с предыдущим текстом и никаких даже косвенных указаний на возникающие тут смысловые отношения нет: это может быть и детализация (рефрен говорит о той же ситуации, что, допустим, фрагмент *Мело, мело по всей земле Во все пределы*, – сообщая о каких-то дополнительных ее подробностях), и причинно-следственная связь (свеча горела потому, что была метель, в частности, потому, что *[м]етель лепила на стекле*

[к]ружки и стрелы, потому, что *все терялось в снежной мгле*), и связь по контрасту (метели и холоду на улице противопоставлены тепло и уют в доме), и даже, хоть и несколько странный тут, параллелизм – целый ряд дискурсивных связей, из которых читателю предоставляется самому выбрать наиболее уместную, либо две–три наиболее уместные, либо принять их все вместе.

Очевидно, восприятие текста этим несколько затрудняется по сравнению со случаем, когда на тип соответствующей связи есть особое указание. Именно так, однако, и обстоит в заключительной строфе. По причинам, в которые сейчас нет надобности углубляться, предшествующий тут рефрену союз *и* делает крайне маловероятным детализационное прочтение и практически невозможным контраст, так что смысловые отношения с предтекстом становятся почти наверняка причинно-следственными, а сами интерпретационные «затраты» по сравнению с предыдущими появлениями рефрена наглядным образом уменьшаются.

6.3.5. Пример 4

Иногда стремление автора демонстративно облегчить восприятие проявляет себя в структуре тропов.

Любопытным примером может быть стихотворение М. Басе в переводе В. Соколова:

Леса полоса
На склоне горы, словно
Пояс для меча.

Допустимо, конечно, признать это хокку просто пейзажной зарисовкой, где никакое «открытие», по крайней мере в более или менее явной форме, не делается – что не редкость для японской поэзии, особенно для ее малых форм. С другой стороны, обнаруженное тут сходство между лесом и поясом достаточно неожиданно и интуитивно скорее все-таки воспринимается как своего рода «вспышка осознания».

Можно предположить, что способствует этому не только его *необычность*, но – парадоксальным образом – также и его повышенная «как-бы-предсказуемость».

Когда в художественной речи появляется сравнение каких-либо двух сущностей, прототипически они принадлежат разным и достаточно далеким друг от друга понятийным областям. Ср. хотя бы у И. Бабеля: *Луна висела над двором, как дешевая серьга*, – где две вовлеченные в фигуру сравнения когнитивные области, ‘небесные тела’ и ‘бижутерия’ столь несходны, что вне данного или иного обеспечивающего соответствующую сильную

поддержку контекста между ними вообще практически невозможно обнаружить точки соприкосновения[46].

Однако у М. Басе дело обстоит иначе. В японской поэзии природа описывается, как правило, не обобщенным, «безличным» наблюдателем, о котором нельзя сказать ничего или почти ничего определенного (что весьма типично для лирики европейской), но автором достаточно индивидуализированным; не случайно, кстати, так популярен здесь жанр записок, где стихами перемежается прозаический, как бы изначально тяготеющий к конкретности отчет о происходящих в жизни автора или вокруг автора событиях. В данном же случае очень правдоподобно, что тот, кто смотрит на лес и на гору, – это самурай, то есть обладатель и меча, и пояса.

Поэтому и представленное тут «природы совершенство», и созерцающий его человек с немалой вероятностью принадлежат одному и тому же «фрейму», одному понятийному «домену». Тем самым тут, по сути, демонстративно игнорируется основополагающее для литературных сравнений правило – но вместе с тем это к нему пренебрежение еще и резко *облегчает* интерпретацию последней строки, что разумно считать одной из примет ее фокусного статуса.

6.3.6. Примеры 5–6

Что касается случаев, когда в фокусе восприятие текста не облегчается, но, наоборот, затрудняется, то и здесь тоже свою роль может играть особая, неканоническая структура тропов, например сравнения.

В каноническом случае сравнивается нечто менее знакомое с хорошо знакомым. Однако бывает и иначе. Так, в стихотворении Ф. Пессоа «Наедине, наедине...» (перевод наш – ГЗ) та бездна, с которой автор сравнивает в фокусе свою боль, оказывается, вопреки правилу, *недостаточно* знакомой и упоминание о ней требует развернутого пояснения, в чем же ее главное свойство:

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…

[46] Кажется, о подобном «сопряжении несопрягаемого», которое происходит во многих тропах, удобнее всего говорить в терминах так называемого «смешения» (англ. *blending*; см. многочисленные работы Ж. Фоконнье и М. Тернера, например [Fauconnier, Turner 1998]; ср. также выше п. 5.12).

2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Нечто подобное имеет место и в «Я вас любил» А. С. Пушкина. Здесь тоже в финале появляется сравнение, где сравниваемое скорее лучше известно (хотя бы уже потому, что в предшествующем тексте ему посвящено столь подробное описание), нежели то, *с чем* оно сравнивается.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

6.3.7. Примеры 7–8

В принципе на обсуждаемую «затрудненность речи» можно указать в фокусном фрагменте и прямо; ср. мандельштамовское стихотворение, где, с одной стороны, заключительные две строки, которые интуитивно являются фокусом, уже подготовлены всем предшествующим текстом и в этом смысле должны были бы легко даваться и автору, и читателю, однако тут же автор признается, сколь обременительно для него «извлечение нот»:

1.
Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.
2.
Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты;
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

Другим примером этого же явления может быть стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Что-то сбудется, что-то не сбудется.
Перемелется все, позабудется...

2.
Но останется эта вот, рыжая,
У заборной калитки трава.
3.
...Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова –
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва.

6.3.8. Примеры 9–10

И все-таки в большинстве случаев «утяжеление» фокуса совершается более сложными, а нередко и просто изощренными средствами.

Приведем два примера из японской поэзии.

Вот стихотворение, входящее в средневековые «Песни западных провинций», в переводе А. Е. Глускиной:

Ведь ты – лишь человек
С непрочною судьбою,
Как лунная трава цукигуса.
О, что ты можешь знать, мне говоря:
«Мы после встретимся с тобою...»

Если в обычном случае лирическое стихотворение приходит к постижению некоторой одной истины, то здесь, против канона, таких истин сразу две. Во-первых, адресат должен *лишиться* имевшейся у него уверенности в том, что, собираясь с кем-то встретиться, он действительно сможет это сделать: своего рода «отрицательное» открытие, *отказ* от уже имевшейся установки. Во-вторых, выясняется, что если встреча все-таки произошла, сам этот факт должен стать для адресата открытием чего-то нового и неожиданного, а не заведомой очевидностью.

Таким образом, последние две строки воспринимаются как фокус скорее всего не только потому, что здесь сообщается важная истина (в конце концов, нечто достаточно важное сказано и в первых трех), но еще и потому, что истина эта двоякая, явно усложненная по сравнению с каноническими жанровыми требованиями.

Вторым примером будет стихотворение Ки-Но Цураюки (IX–X вв.) в переводе А. Долина:

О цветы на ветвях,
Что впервые познали сегодня
Эти краски весны!
Если б вы могли задержаться,
Не опасть вслед за другими...

Известно, что конструкция вида *Если бы могло быть P!* тяготеет к контрфактичности и ее употребление, как правило, сопровождается возникновением импликатуры ‘P невозможно’. В том, что это именно импликатура и она все-таки отменима, убеждают примеры типа *Если бы он мог прийти! Вопреки всему, я в это верю!*

С другой стороны, хотя в общем случае импликатуры не становятся тем главным, ради чего делается высказывание (в частности, автор текста несет за «вычисленные» адресатом импликатуры куда меньшую ответственность, нежели за собственно логическое содержание текста; см. особенно [Sperber, Wilson 1995]), в приведенном стихотворении названная импликатура обладает *исключительной важностью*. Интуитивно очевидно, что если бы автор выразил какое-то желание, которое не воспринимается как столь трудноисполнимое, здесь еще не было бы никакого открытия. Оно в том и состоит, что декларируется своего рода *contra spem spero*, что автор решается желать вопреки извечным законам мира, – и одновременно этим противоречием совершение данного открытия демонстративно *затруднено*.

6.3.9. Примеры 11–12

Весьма вероятно, что принцип маркировки фокуса через указание на трудность/легкость восприятия действует и еще в одном особом случае – когда фокус имеет вопросительную, императивную, оптативную или иную ирреальную модальность, как, например, в стихотворении А. А. Фета «Бал», где финальная и фокусная строфа вопросительна, или в стихотворении А. С. Пушкина «Я вас любил...», где заключительная фокусная строка имеет дезидеративный характер:

А. А. Фет
Бал

1.
Когда трепещут эти звуки
И дразнит ноющий смычок,
Слагая на коленях руки,
Сажусь в забытый уголок.
2.
И, как зари румянец дальный
Иль дней былых немая речь,
Меня пленяет вихорь бальный
И шевелит мерцанье свеч.
3.
О, как, ничем неукротимо,
Уносит к юности былой

Вблизи порхающее мимо
Круженье пары молодой!
4.
Чего хочу? Иль, может статься,
Бывалой жизнию дыша,
В чужой восторг переселяться
Заране учится душа?

А. С. Пушкин

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Хорошо известно (в частности, это одно из важнейших положений в теории транзитивности П. Хоппера и С. Томпсон; см. [Hopper, Thompson 1980]), что ситуация, имеющая ирреальный статус, труднее «различима» для нашего когнитивного аппарата и при прочих равных условиях прагматически хуже доступна. Вместе с тем оппозиция «реальное VS ирреальное» весьма широко используется в нашей речи, чтобы маркировать дискурсивный ранг соответствующей информации: скажем, в нарративе ирреальная модальность последовательно избегается при построении главной сюжетной линии и, не сопровождаясь особыми эффектами, допустима только в фоне; см. также [Fleischman 1990].

Учитывая заведомый текстоструктурирующий потенциал названной оппозиции, можно предположить, что связанная с ирреальной модальностью затрудненность восприятия становится важной приметой фокуса и в только что приведенных, и в значительном числе иных стихотворений.

6.3.10. Выводы

Как видим, есть немало и притом весьма разнородных примеров, подтверждающих нашу гипотезу, что, поскольку главная постигаемая в лирическом стихотворении истина, с одной стороны, достаточно всеобща и получает множество манифестаций, а следовательно, открыть ее относительно просто, с другой же стороны, диалектическим образом, путь к ее открытию требует ощутимых усилий (отсюда сравнительно объемная эмпирическая часть в большинстве стихотворений), постольку и внятные попытки автора

облегчить восприятие текста, и внятные попытки его затруднить будут более характерны для фокуса, нежели для эмпирических фрагментов.

6.4. Повышенная активность авторского сознания как признак фокуса

6.4.1. Гипотеза

Если, переходя от эмпирических фрагментов стихотворения к его фокусу, автору надо глубоко осмыслить и сублимировать свой опыт, надо постичь и «изъяснить» некую важную истину, то это означает, что само авторское сознание в фокусе должно становиться более творческим и более активным.

Интуитивно сказанное едва ли может вызвать сомнения, однако главный для нас вопрос состоит в том, как же конкретно, собственно лингвистически активность авторского сознания себя проявляет.

Безусловно, многие ее манифестации уже нам знакомы.

Как мы помним из Главы 1, фокус часто связан с эмпирическими фрагментами бóльшим числом дискурсивных отношений, нежели последние связаны друг с другом. Вместе с тем структура дискурсивных связей в общем случае не отражает напрямую какую-либо реальность (все равно, «земную» или метафизическую), но воплощает определенный субъективный авторский замысел, и, изменись последний, даже при том же собственно референциальном содержании текста она тоже могла бы измениться. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на простые примеры. Скажем, в тексте *Мария испортила одежду. Она покупала пятновыводитель* допустимо усмотреть пояснительные отношения (говорящий делает вывод, что Мария испортила одежду, на том основании, что видел покупку пятновыводителя), но допустимо и причинно-следственные (пятновыводитель покупался потому, что была испорчена одежда). При этом описываемые факты остаются одними и теми же, а дискурсивные связи строятся так, чтобы обслужить субъективную цель говорящего. Аналогичным образом, тексты типа *Маша сделала уборку. Она сварила суп. И в придачу постирала белье* можно воспринять как наррацию, рассказ о событиях, представляющий их в их реальной последовательности, и можно как детализацию, как ответ на вопрос, что вообще Маша успела сделать, – ответ, где порядок изложения уже вовсе не обязательно соответствует порядку Машиных действий.

Уже из этих бесхитростных примеров видно, что дискурсивные связи в огромной степени диктуются не отображаемой в речи реальностью, но волей автора (из каких бы обстоятельств когнитивного, прагматического, эмоционального плана эта воля ни вырастала), а значит, богатство

дискурсивных связей фокуса создается в первую очередь благодаря особенно напряженной работе авторского сознания.

Далее, если фокус, как мы показали в Главе 3, часто оказывается оторван от эмпирических фрагментов в том смысле, что уже известный и прагматически хорошо доступный референт представляется в нем как неизвестный или слабодоступный, то и здесь активность авторского сознания подчеркнуто повышена: без этого условия оно не могло бы в знакомом увидеть незнакомое, намеренно отказаться от некоего заведомо имевшегося знания во имя знания иного и по-своему более глубокого, лучше приближающегося к сути вещей.

Если в фокусе авторское сознание сильнее, чем в эмпирических фрагментах, тяготеет к интроверсии, к самодостаточности (см. п. 5.9), то и тут оно явно более деятельно, ибо в таком случае должно соответствующий образ не «списать с натуры», но как бы создать само из себя.

Если содержащаяся в фокусе лингвистическая информация тяготеет к большему, нежели в эмпирических фрагментах, типологическому богатству или, по крайней мере, к тому, чтобы ее типологическое богатство специальными средствами подчеркивалось (см. п. 5.5), то и обеспечение этого богатства, и его подчеркивание, его «эмфатизация» при прочих равных условиях требуют более значительного когнитивного усилия.

Если, как мы видели чуть выше в этой главе, для фокуса характерны указания на сложность содержащейся в нем истины, трудность ее выражения и восприятия, то весьма вероятно, что ее «изъяснение» предполагает со стороны автора и куда большую, чем обычно, мыслительную активность.

Подобные уже знакомые нам примеры легко было бы умножить, но делать этого мы не станем, потому что, несмотря на их внешнюю убедительность, полноценным образом подтвердить гипотезу о повышенной активности авторского сознания в фокусе они еще не в состоянии.

Дело в том, что для всех этих особенностей фокуса можно найти свою *независимую* мотивацию и потому никакого нужного нам *решающего* свидетельства они не дадут.

Так, поскольку фокус одновременно и «вырастает» из эмпирической части, и ей концептуально противостоит, близка к идеальной та его маркировка, которая гармонирует как с их взаимосоотнесенностью, так и с их содержательным несходством. Эти условия выполняются, когда приметой фокуса становится богатство дискурсивных связей между ним и эмпирическими фрагментами: тут каждая связь сама по себе укрепляет их смысловую близость, зато по общему количеству связей фокус с эмпирической частью текста входит в контраст.

Референциальный отрыв фокуса от эмпирической части в лирическом тексте служит, разумеется, прежде всего их противопоставлению, однако, как мы говорили в своем месте, он диалектическим образом отчасти их

и скрепляет друг с другом: само наше удивление оттого, что вместо номинации, которой можно было бы ожидать, появляется иная номинация, подспудно служит еще и сигналом о принципиальной *связности* данного текста. Хотя сигнал этот куда менее важен или, во всяком случае, куда хуже осознаваем, нежели референциальное разобщение соответствующих фрагментов, все-таки у нас есть право именно в подобной двойственной природе этого разобщения заподозрить причину, по которой фокус так часто маркирован своей референциальной оторванностью от иных частей текста, – так что убедительным свидетельством в пользу тезиса о просто высокой активности авторского сознания в фокусе соответствующие примеры быть не могут.

Что касается присущей фокусу принципиальной интровертности, то она прямо вытекает из его обобщающей, трансцендентной функции.

Разумеется, смысловым главенством фокуса в лирике объяснимо и его тяготение к более высокой информативности, которая проявляет себя, среди прочего, типологическим разнообразием или, по крайней мере, авторским стремлением специально подчеркнуть, сделать более актуальным типологическое разнообразие содержащихся в нем смыслов.

Наконец, если соответствующая истина нередко представляется в фокусе как труднопостижимая и трудноизъяснимая, то и это достаточно прямо предопределяется именно ее заведомой, жанрово-предустановленной важностью и всеобщностью.

Иными словами, названные – а также и многие не названные тут – характерные свойства фокуса должны были бы быть ему присущи даже и в том случае, если бы гипотеза о тяготении авторского сознания к большей активности именно в фокусе оказалась неверна.

Можно ли, однако, все же найти у фокуса такие особенности, которые *напрямую* связаны с этой психоментальной активностью и не связаны – с какими-либо иными дополнительными обстоятельствами вроде только что рассмотренных?

Безусловно, да, и ниже мы приведем ряд подтверждающих это фактов.

6.4.2. Кольцевая композиция и активность авторского сознания

Известно, что колоссальное число стихотворений имеют кольцевую композицию: заключительный фрагмент текста по смыслу, а также обычно и по форме подобен или даже идентичен начальному фрагменту либо объединен с ним той или иной прозрачной ассоциативной связью.

Вот, например, стихотворение Г. В. Иванова с «окольцовывающим» *замело снегами*:

1.
Замело тебя, счастье, снегами,
Унесло на столетья назад,
Затоптало тебя сапогами
Отступающих в вечность солдат.
2.
Только в сумраке Нового Года
Белой музыки бьется крыло:
– Я надежда, я жизнь, я свобода,
Но снегами меня замело.

В качестве более изысканной иллюстрации можно вспомнить стихотворение О. Э. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса», которое своим первым предложением привлекает внимание к фигуре бодрствующего лирического *я*, затем текст практически полностью сосредоточивается на мотивах Гомеровской «Илиады» – и лишь в конце, когда упоминается ассоциативно соотнесенное с бессонницей *изголовье*, о себе вновь заявляет автор:

1.
Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.
2.
Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
3.
И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Очевидно, что как только в стихах возникает подобная «циркулярность», как только после достаточно долгого перерыва автор возвращается к некоторой уже заявленной в начале текста теме, мы – если, конечно, тому не противоречат иные обстоятельства – склонны соответствующий фрагмент считать фокусным.

Почему же так происходит?

При прочих равных условиях текст тем проще – и в создании, и в восприятии, – чем ближе друг к другу находятся содержательно подобные фрагменты, и наоборот, та их дистантность, с какой мы сталкиваемся при

циклической композиции, как восприятие текста, так и его созидание затрудняет. Поэтому циклическая композиция требует от авторского сознания особенно напряженных усилий, особенной «памятливости» и «всеохватности» – которые и становятся тут приметой фокуса.

Замечание. В связи со сказанным должен возникнуть вопрос, нельзя ли таким же образом объяснять и функцию рефрена: ведь от рефрена, например, от рефрена в рондо или в старофранцузской балладе, мы ждем, что он сначала (один или – для баллады – несколько раз) появится в эмпирических фрагментах, а своим последним появлением будет завершать стихотворение и маркировать фокус. Действительно, нельзя исключать, что иногда «память» об уже введенном в текст рефрене служит признаком дополнительных когнитивных усилий, однако в общем случае есть важное обстоятельство, не позволяющее приравнять композиционную функцию рефрена к функции «кольца». В отличие от «кольца», рефрен, как правило, имеет место в твердых стихотворных формах, наподобие рондо и баллады, и уже при *первом* его появлении его легко опознать по ясным формальным признакам, а значит, уже здесь хорошо ощущается потребность его запомнить (как при чтении, так и при создании текста), то есть – потребность в достаточно серьезных когнитивных усилиях, и не видно, почему бы эта потребность возрастала при его повторениях. Поэтому в целом композиционную функцию рефрена надо объяснять иначе, – вероятно, так, как было предложено в п. 6.3.

Необходимо понимать, что в общем случае кольцевая композиция может создаваться не только формальным повтором и не только возвращением в текст той или иной собственно содержательной темы, но также и глубоко имплицитными средствами, обнаружить которые способен лишь очень пристальный анализ.

Прекрасным примером послужит стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.
Тихо живет – хорошо озорует,
Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...
2.
Любишь – не любишь, поймешь – не поймаешь...
Не потому ль, как подкидыш, дрожишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь?

Вспомним сначала, что передаваемая практически всяким высказыванием информация неоднородна: часть ее кодируется в собственном смысле

слова, будучи жестко зафиксированной и неотменимой, а часть ее должна быть восстановлена адресатом с помощью прагматического вывода.

Отсюда следует, что практически каждое высказывание требует от своего адресата когнитивного «сотворчества». При этом, однако, некоторые интерпретационные шаги оказываются стандартными, тривиальными, ибо нужны они практически всюду и выполнить их относительно легко, другие же шаги таковы, что предпринимать их адресату приходится лишь в отдельных, частных случаях или/и их выполнение явно затруднено какими-то особыми обстоятельствами.

К тривиальным процедурам относится, при обычных условиях, установление референции для тех выражений, которые должны ею обладать, разрешение многозначности и вычисление подразумеваемых высказыванием импликатур, среди прочего – определение, в какие дискурсивные связи оно вступает с другими фрагментами текста; см. особенно работы по теории релевантности, в первую очередь [Sperber, Wilson 1995]; о прояснении дискурсивных связей см. [Asher, Lascarides 2003].

Процедурой не вполне тривиальной является осмысление метафор, особенно индивидуально-авторских – хотя бы уже потому, что прямые значения употребленных в метафорическом высказывании слов, как правило, плохо друг с другом сообразуются и их взаимосогласование должен осуществить сам адресат (не так важно сейчас, каким способом: то ли строя на базе исходного лексического значения новый окказиональный концепт, то ли извлекая из своей памяти некий концепт, уже в ней наличный и связанный с исходным, но во многих случаях априори менее доступный; см. подробнее [Wilson, Carston 2006]).

Другая не вполне тривиальная процедура – поиск контрастов там, где на них в тексте нет ясного указания, но их присутствие логично предполагать. Особенно это касается поэзии, которая, как известно, в сходном ищет различия, однако далеко не всегда эти различия напрямую маркирует.

Еще с одной нетривиальной интерпретационной задачей читатель сталкивается в тех случаях, когда между фрагментами текста как будто должна существовать логическая связь, но последний не дает прозрачных индиций насчет ее характера и нужно самостоятельно ее восстановить.

Теперь проанализируем, какие же нетривиальные требования к читательскому «интерпретационному сотворчеству» предъявляют отдельные части мандельштамовского текста.

Посмотрим на первые две строки. Очевидно, они в высокой степени иносказательные, и чтобы их осмыслить, наше изначальное представление о сердце, о воровстве, в частности, о воровстве *прямо из чьих-то рук* и о самой воруемой тиши необходимо существенным образом модифицировать: среди прочего, сердце должно стать для нас агентивным действователем, вдобавок отважным, коль скоро оно ворует *прямо из рук*; воровство

надо понимать скорее как умение воспользоваться тишью, ею насладиться и т. п., а не как противозаконный отъем; тишь, – вероятно, как метафору (или метонимию?) гармонии, вдохновения и проч.

Вдобавок к этому, в конвенциональной картине мира воровство осуждается, с другой же стороны, сердце, особенно в поэзии, выступает обычно как средоточие мудрости и доброты, – а значит, при интерпретации названных строк должен быть преодолен еще и этот аксиологический конфликт. Для нас не столь важно, как же именно преодоление осуществится; наиболее естественными способами кажутся либо просто игнорирование, «зачеркивание» вообще-то свойственной представлению о воровстве отрицательной коннотации, либо переосмысление его в некую лихость, безоглядность, обладающие уже коннотациями скорее положительными, – но существенно то, что обретение гармонии тут невозможно без дополнительных когнитивных усилий и что соответствующая процедура, будучи необходимой лишь в редких, скорее даже единичных случаях, далеко не тривиальна.

Третьей строке тоже, по-видимому, присущ метафоризм, так как при буквальном их понимании предикаты *жить* и *озоровать* едва ли могут сочетаться с *сердцем* как своим субъектом, а следовательно, и здесь на читателя вновь возлагается труд по взаимосогласованию соответствующих смыслов.

Сверх этого, в третьей строке связь между *тихо живет* и *хорошо озорует* допустимо понимать как причинно-следственную (тогда должен предполагаться стереотип вроде «тихой жизни обычно сопутствует озорство»), а допустимо – как связь по контрасту. Несомненно, преимущество принадлежит второй интерпретации, но, так или иначе, соответствующий выбор все же не предрешен и, значит, оставлен на усмотрение читателя.

В четвертой строке тоже есть контраст, на этот раз уже твердо запрограммированный – между контрадикторными фрагментами *Любишь* и *[Н]е любишь*, так что в данном плане когнитивная ответственность читателя снижается, зато резко возрастает она в другом. Строка эта в целом весьма темна, поскольку непонятно, идет ли речь о гадании на любовь, или подразумевается тут нечто вроде ‘не имеет значения, любишь или не любишь’, или еще нечто иное и, главное, каким образом сказанное тут связано с предыдущей строкой или предыдущими строками. Иначе говоря, читателю в данном плане не дается никаких подсказок и предоставляется огромная, впрочем, скорее весьма дискомфортная свобода интерпретаций.

То же самое, очевидным образом, относится и к похожей по смыслу и по структуре пятой строке.

В шестой и седьмой строках вновь легко усмотреть контраст между называемым в третьем лице сердцем и тем, к кому автор прямо обращает свою речь как к второму лицу (поскольку скорее всего это и есть сам автор, то надо, видимо, говорить о противопоставлении сердца как средоточия чувств – либо *лучших* чувств – каким-то иным аспектам авторского бытия).

Разумеется, контраст этот по своей обязательности ближе к контрасту, который мы видели в третьей строке, но не в строках 4 и 5, ибо он, сколь ни естественна такая интерпретация, все же не задан с той жесткостью, с какой задают контраст присутствующие в четвертой и пятой строках контрадикторные фрагменты вида *P – не P* (*Любишь – не любишь*), а потому и ответственность читателя за его обнаружение достаточно велика.

Сверх этого, так же, как третья строка, шестая–седьмая содержат метафору *сердце пирует*, и на читателя точно так же возлагается труд, связанный с взаимосогласованием соответствующих фрагментов смысла.

Наконец, в восьмой строке нет контраста, но, ввиду ее метафоричности, есть потребность подобного же взаимосогласования.

Наши наблюдения над тем, какие же нетривиальные когнитивные обязательства возлагает на читателя мандельштамовский текст, можно подытожить следующим образом.

Строки 1–2. Задача читателя – согласовать смыслы отдельных слов ради общей метафорической интерпретации.

Строка 3. Задача читателя – согласовать смыслы слов ради метафорической интерпретации, а также обнаружить контраст.

Строка 4. Задача читателя – найти практически ничем не подсказываемую логическую связь этой строки с предыдущей строкой или предыдущими строками.

Строка 5. Та же задача.

Строки 6–7. Читатель должен согласовать смыслы слов ради метафорической интерпретации, а также обнаружить контраст.

Строка 8. Читатель должен согласовать смыслы отдельных слов ради общей метафорической интерпретации.

Отсюда видно, что в плане осуществляемых читателем нетривиальных интерпретационных задач стихотворение обнаруживает близкую к идеальной композиционную симметрию: сперва такой задачей становится метафорическое осмысление, потом метафорическое осмысление и обнаружение контраста, потом восстановление трудноугадываемых логических связей, а затем – все то же самое в обратном порядке.

Таким образом, на интересующем нас уровне смысловой структуры стихотворение обладает кольцевой композицией, и та его последняя строка, где кольцо замыкается, предсказуемым образом становится – наряду с предпоследней или, быть может, также третьей от конца строкой – частью фокуса.

6.4.3. Обостренный контраст между фигурой и фоном как признак фокуса

Как хорошо известно, мысля какую-либо ситуацию, мы стремимся разделить ее на в том или ином плане более устойчивый фон и менее устойчивую, зато

более важную для нас и привлекающую главное наше внимание фигуру; см., среди огромной литературы, например, [Ирисханова 2014].

Понятно, что если в фокусе лирического текста авторское сознание становится более сосредоточенным, то здесь должна обнаружить себя и тенденция к более отчетливой выделенности фигур, к их более резкому контрастированию с фоном.

К сожалению, точно измерить, в какой степени та или иная фигура «несоответственна» своему фону, в какой степени от него отособлена, в общем случае необычайно трудно, и здесь требуются такие фундаментальные исследования, которые, насколько мы знаем, пока не проводились.

Тем не менее есть отдельные случаи, когда наличие очень яркого контраста между фоном и фигурой практически не подлежит сомнению, и соответствующие примеры говорят в пользу высказанного предположения.

Допустим, перед нами бытийная конструкция, призванная сообщать о наличии/отсутствии соответствующих сущностей в определенной области мира. Без сомнения, ощутимо странным окажется здесь вариант, при котором в этой области вообще *ничего нет*; например, предложения *В саду ничего нет*; *Я посмотрел на улицу – там ничего нет* при буквальном осмыслении звучат достаточно неловко (иное дело, что, услышав нечто подобное, мы стараемся найти «спасительную» реинтерпретацию и тут же вводим мысленные оговорки в духе ‘в саду есть деревья, земля и трава, но речь не о них’, ‘на улице есть дома и асфальт, но их мы в расчет не принимаем’).

Иными словами, между упоминанием о соответствующей области мира и тем обстоятельством, что в ней ничего нет, имеется хорошо ощутимое *несоответствие*.

Поскольку в интересующих нас конструкциях релевантная область мира выступает как фон, а фигурой является экзистенциальный субъект, надо сделать вывод, что в предложениях вида *Где-то ничего нет* как раз и наблюдается заведомая особенно резкая отделенность фигуры от фона.

Поэтому если верна наша гипотеза о тенденции к усилению контраста между фигурой и фоном именно на первом плане лирического дискурса, то экзистенциальные конструкции с *ничего* должны чаще появляться в фокусе – так, как это происходит в следующих примерах (интересующие нас конструкции выделены – ГЗ):

Г. В. Иванов

1.
Все чаще эти объявленья:
Однополчане и семья
Вновь выражают сожаленья...
«Сегодня ты, а завтра я!»

2.
Мы вымираем по порядку –
Кто поутру, кто вечерком –
И на кладбищенскую грядку
Ложимся, ровненько, рядком.
3.
Невероятно до смешного:
Был целый мир – и нет его...

Вдруг – ни похода ледяного,
Ни капитана Иванова,
Ну абсолютно ничего!

М. И. Цветаева

1.
Посвящаю эти строки
Тем, кто мне устроит гроб.
Приоткроют мой высокий,
Ненавистный лоб.
2.
Измененная без нужды,
С венчиком на лбу,
Собственному сердцу чуждой
Буду я в гробу.
3.
Не увидят на лице:
«Все мне слышно! Все мне видно!
Мне в гробу еще обидно
Быть как все».
4.
В платье белоснежном – с детства
Нелюбимый цвет! –
Лягу – с кем-то по соседству? –
До скончанья лет.
5.
Слушайте! – Я не приемлю!
Это – западня!
Не меня опустят в землю,
Не меня.
6.
Знаю! – Все сгорит дотла!
И не приютит могила
Ничего, что я любила,
Чем жила.

Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ)

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

Комментарий. Как видно из двух последних примеров, к экзистенциальным относим не только конструкции с наиболее «чистым» по своему бытийному значению глаголом *быть* (который может принимать также нулевую форму), но и конструкции с полнозначным глаголом, если их прагматическое назначение состоит в том, чтобы указать на наличие или отсутствие соответствующего предмета в соответствующем месте. В частности, у М. И. Цветаевой *И не приютит могила Ничего, что я любила, Чем жила* значит ‘в могиле этого не будет’, а у Ф. Пессоа *И ничего не видишь там* значит ‘там ничего нет’.

В обследованном нами представительном корпусе из приблизительно 2000 стихотворений конструкции описанного типа в общей сложности встретились 13 раз, причем 4 находились в фокусе и 9 – в эмпирических фрагментах текста. Казалось бы, раз вне фокуса их оказалось в два с лишним раза больше, то полученные результаты противоречат обсуждаемой здесь гипотезе.

Тем не менее это не так. Средняя длина стихотворения в корпусе составляет 15,9 строки, а средняя длина фокусного фрагмента – 2,3 строки (фокус, как правило, двустрочен; в некоторых достаточно редких случаях он занимает и 3, и даже 4 строки, зато иногда сводится лишь к одной-полутора строкам). Иными словами, в среднем фокус примерно в 6,9 раз короче эмпирической части, а значит, вероятность, что содержащий экзистенциальную конструкцию с *ничего* фрагмент текста будет фокусным, оказывается почти в три с небольшим раза *выше*, нежели вероятность его эмпирического статуса (4:9=0,44; 0,44*6,9=3,036).

Как видим, в действительности распределение экзистенциальных конструкций вида *Где-то ничего нет* между эмпирической и фокусной частями лирических текстов полностью подтверждает гипотезу, что обостренный контраст между фигурой и фоном является характерной чертой фокуса.

Проверить эту гипотезу можно и иначе – посмотрев на то, как в лирических текстах употребляется частица *только*.

В наиболее типичном случае конструкция *Только X P* значит, что в релевантном множестве M (множестве сопоставимых с X-ом сущностей; обычно это множество лишь «угадывается», но иногда на него может быть указано и прямо – как, например, в предложении *Из всех учеников только Ваня сдал экзамен*) нет сущности, отличной от X-а и при этом обладающей атрибутом P; см. подробнее [Богуславский 1985].

Очевидно, X соотносится с иными подобными сущностями как фигура с фоном, а вместе с тем отличается от этого фона по признаку наличия/отсутствия атрибута P, то есть отличается, так сказать, «контрадикторно», вступая с фоном в самый резкий из вообразимых типов контраста.

Поэтому есть причины ожидать, что описанная разновидность частицы *только* будет чаще выступать в фокусе лирического стихотворения – так, как выступает она в следующих примерах (соответствующую конструкцию выделяем – ГЗ):

Ф. И. Тютчев

Умом – Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.

А. А. Фет

1.
Только встречу улыбку твою
Или взгляд уловлю твой отрадный, –
Не тебе песнь любви я пою,
А твоей красоте ненаглядной.
2.
Про певца по зарям говорят,
Будто розу влюбленною трелью
Восхвалять неумолчно он рад
Над душистой ее колыбелью.
3.
Но безмолвствует, пышно чиста,
Молодая владычица сада:
Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

А. А. Фет
Смерть

1.
«Я жить хочу! – кричит он, дерзновенный.
Пускай обман! О, дайте мне обман!»
И в мыслях нет, что это лед мгновенный,
А там, под ним – бездонный океан.
2.
Бежать? Куда? Где правда, где ошибка?
Опора где, чтоб руки к ней простерть?
Что ни расцвет живой, что ни улыбка, –
Уже под ними торжествует смерть.
3.
Слепцы напрасно ищут, где дорога,
Доверясь чувств слепым поводырям;
Но если жизнь – базар крикливый Бога,
То *только смерть – его бессмертный храм.*

О. Э. Мандельштам

1.
За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.
2.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей –
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей,
3.
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, –
4.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

При анализе нашего корпуса интересующая нас конструкция встретилась 48 раз в фокусе лирических стихотворений и 212 раз в эмпирических фрагментах. Вторая цифра в 4,4 раза больше первой, однако, учитывая, что

фокус в среднем короче в 6,9 раза, вероятность, что конструкция с *только* будет принадлежать фокусу, оказывается в 1,57 раза *выше*, чем вероятность ее эмпирического статуса (6,9:4,4=1,57), – так что и ее присутствие тоже следует считать достаточно характерной приметой первого плана в лирическом дискурсе.

Представленные факты дают хотя и предварительное, но вполне осязаемое подтверждение и гипотезе об обостренном контрасте между фигурой и фоном как типичном признаке фокуса, и гипотезе более общей – о том, что в фокусе повышается активность авторского сознания.

Разумеется, отношения между фигурой и фоном в разных частях лирического дискурса очень интересно и нужно изучить, привлекая более представительный и разнообразный материал, но эту тему мы оставляем будущим исследователям.

6.4.4. Каузальные связи и активность авторского сознания. Конструкции с причинно-следственным значением как примета фокуса

6.4.4.1. Гипотеза

Наконец, обратимся еще к одному совершенно неочевидному, а вместе с тем весьма распространенному способу, каким проявляется в лирике активность авторского сознания и маркируется фокус.

Начнем с того, что всякая ситуация имеет колоссальное, если даже не бесконечное множество причин. Частично эти причины тривиальны и обычно не привлекают к себе внимания (скажем, у ситуации *Иван ударил Петра* есть тривиальные причины ‘Иван существует’, ‘Петр существует’, ‘Иван способен кого-то ударить’ и проч.), однако и нетривиальных, прагматически интересных причин в каждом случае тоже может оказаться немало. Например, на вопрос, почему Иван ударил Петра, даже обладающие одинаковыми знаниями о случившемся говорящие вполне могут ответить по-разному: один скажет *Потому, что Иван зол*, другой – *Потому, что Петр обидел Ивана*, третий – *Потому, что Ивана за его склонность к рукоприкладству еще ни разу не наказали*, четвертый – *Потому, что сегодня на улице нет милиции*, и т. д., и т. д.

Таким образом, даже в обыденной речи установление причинно-следственных связей оказывается далеко не тривиальным, креативным актом[47].

[47] Кстати, у этой медали есть и любопытная оборотная сторона. Допуская немалый произвол в установлении каузальных связей, язык нередко и, наоборот, *запрещает* говорить о таковых там, где они, с чисто логической точки зрения, несомненно

Особенно красноречиво данная нам в этой области свобода подтверждается следующим обстоятельством.

Известно, что союзы причинной семантики могут сообщать о каузальной связи в узком, «концептуальном» смысле слова, то есть связи, влияющей на истинностное значение соответствующего высказывания, и могут выполнять так называемую процедуральную функцию, на истинностное значение уже не влияя, но давая адресату некоторую метатекстовую инструкцию, как ему понимать сообщаемое; см., например, [Bardzokas 2014].

Такого типа контраст можно проиллюстрировать предложениями *Иван опоздал потому, что был гололед* и *Иван опоздал, поскольку был гололед*. В первом случае причинную связь допустимо отрицать: *Иван опоздал не потому, что был гололед, а потому, что не ходили автобусы*, – во втором же случае такая попытка чревата аномалией, ср. **Иван опоздал, не поскольку был гололед, а поскольку не ходили автобусы*.

Союзы причинной семантики можно разделить на в данном отношении нейтральные, способные выступать в обоих типах конструкций (таков в русском языке союз *потому что*) и «процедурально» ориентированные; таковы русские союзы *поскольку*, *так как*, *ибо*.

Очевидно, что конструкциям с «процедуральной» причинностью свойственно необычайное разнообразие (отсюда, конечно, и разнообразие соответствующих союзов), а значит, необычайно свободно здесь трактуется само понятие каузации. Ср. хотя бы такие примеры (отчасти адаптированные из [Bardzokas 2014]): *Я извинился перед ним за свой дурной поступок – потому что (поскольку, так как, ибо) я поступил плохо* (в обычном, допускающем истинностную оценку смысле это предложение значило бы ‘мой дурной

налицо. Например, причина и следствие не могут слишком сильно различаться по уровню их категоризации, по, так сказать, масштабу их концептуального представления; см. [Sequeiros 1995]. Поэтому неодинаково приемлемы следующие три текста – при том, что «фактическое содержание» их как будто бы идентично или, во всяком случае, весьма подобно: *Больному прописана валериана. Он нервозен*; *?Больному прописана валериана. У него повышена проводимость нервных волокон*; *??Больному прописана валериана. Скорость импульсов, проходящих по его нервным волокнам, превысила норму* (вопросительные знаки квалифицируют приемлемость не первого предложения самого по себе, но всего текста в целом).

Разумеется, правило «в близко связанных друг с другом частях текста уровень категоризации не может слишком сильно отличаться» имеет достаточно общий характер и область его действия не ограничивается текстами или фрагментами текстов, где речь идет о причинно-следственных отношениях (ср. хотя бы неловкость в таком сочинительном ряду: *?У больного повышенная проводимость нервных волокон и сильное переутомление*; с другой стороны, в похожем ряду, но уже с сопоставимым уровнем категоризации у обоих членов неловкости нет: *Больной возбужден и сильно переутомлен*). Однако, так или иначе, и на выразимость каузальных связей этим принципом тоже наложены серьезные ограничения.

поступок был причиной того, что я извинился’ – и никак бы не согласовалось с общепринятыми стереотипами; на самом деле имеется в виду, что дурным поступком была обусловлена *потребность* в извинениях: хотя прямо о ней не говорится, но указание на то, что́ же ее вызвало, призвано помочь адресату в самостоятельном доосмыслении сообщаемого); *Нам досталось плохое место – потому что (поскольку, так как, ибо) лучшее место было напротив дирижера* (связь ‘лучшее место было напротив дирижера, *поэтому* нам досталось плохое место’ выглядит абсурдно; в действительности тут сообщается о том, *почему говорящий оценивает* свое место как плохое); *Иван вернулся – потому что (поскольку, так как, ибо) я его видел* (в прямом смысле второе стать причиной первого не может; здесь названа лишь причина, почему говорящий *знает* о возвращении Ивана); *Начальник понизил Ивана в должности, потому что (поскольку, так как, ибо) был в хорошем настроении* (сам по себе смысл ‘хорошее настроение начальника было причиной того, что он понизил Ивана в должности’ практически абсурден, но предложение приемлемо в «расширенном» смысле ‘хорошее настроение начальника было причиной того, что он просто понизил Ивана в должности, *а не уволил*’; ср. разбор подобных примеров в [Bardzokas 2014]).

Как свидетельствует уже эта весьма скромная, по сравнению с приводимой в [Bardzokas 2014], подборка примеров, при установлении «процедурально-каузальных» связей предоставленная говорящим творческая свобода значительно превосходит даже и ту немалую свободу, какой они пользуются, усматривая или, наоборот, не усматривая между ситуациями причинно-следственные связи обычного, «истинностного» типа.

Есть и другое обстоятельство принципиальной важности.

Посмотрим на пару примеров: *Уже поздно, так что поезд уже должен быть на перроне*; *Уже поздно, так что поезда на перроне быть не должно* (то есть поезд, вероятно, уже отправился дальше). Поскольку следствия, о которых сообщается в каждом из двух предложений, взаимоисключающи, постольку оказывается, что и называющий причину фрагмент *Уже поздно* имеет в двух конструкциях отнюдь не одинаковое значение (оставляем в стороне вопрос, какими конкретными механизмами это различие создается). Обратным образом дело обстоит в паре примеров *Уже поздно, так что Мария наверняка тут*; *Еще рано, так что Мария наверняка тут*. Здесь формально тождественна часть, указывающая на следствие, однако тождество это, вновь-таки, обманчивое, ибо в первой фразе фрагмент *Мария наверняка тут* значит, что Мария *уже вернулась* в данное место (скорее всего, домой), а во второй – что еще данное место *не покинула*.

Таким образом, в конструкциях вида *A, так что B*; *A, и потому B* и т. п. пропозиции A и B не просто связываются соответствующим предикатом (как это обычно предполагается в логических и лингвистических работах,

посвященных каузальным отношениям), но в действительности и смысл пропозиции А, и смысл пропозиции В принципиально зависит от смысла *другой* пропозиции, то есть, строго говоря, созидается (до-созидается) в самом акте их связывания, а следовательно, определяется свободной авторской волей в куда более высокой степени, нежели это видно при поверхностном взгляде на вещи; см. подробнее работы М. Карель, например [Carel 1994].

Если, однако, до сих пор речь шла о каузальных связях в обыденной речи, то в лирике автор при их установлении становится еще на порядок или даже на много порядков свободнее – ибо язык лирики принципиально тропеичен и в общем случае каждый троп здесь создает свой собственный «иносказательный мир» (в конце концов, развернутые метафоры и сравнения, чьи отдельные части концептуально друг с другом согласованы, в целом встречаются не так уж часто), а поскольку между такими мирами в общем случае нет никакой взаимно-однозначной проективности, то какие бы то ни было отношения между ними оказываются куда менее определенны, чем отношения между отдельными «фрагментами» одного и того же мира, – в результате чего субъективная составляющая при формировании каузальных связей не может не усиливаться еще серьезнее.

Учитывая столь широко открытое перед лирическим *я* пространство возможностей, надо предположить, что они будут использоваться при композиционной организации лирического текста.

Как показал наш анализ, это действительно так и осуществлять их можно двояко, более бесхитростным, прямолинейным способом – и способом чрезвычайно изысканным.

Первый состоит просто в том, что в фокусе с более высокой вероятностью появляются союзы причинной семантики.

Обследовав корпус из приблизительно 2000 лирических текстов, мы выяснили, сколько раз в их фокусе и сколько раз вне фокуса встречаются союзы *если*, *потому что* (с вариантом *потому, что*), *раз* и *ибо*. Союз *если* учитывался нами только в тех случаях, когда он указывал на причинно-следственную связь, и не учитывался, когда имел дезидеративное (как в строке *О, если бы фонтаны замолчали!*) или иное значение, не связанное напрямую с идеей каузации.

Стихотворений, содержащих какой-либо из названных союзов, в корпусе обнаружено 140. При этом примеров, где соответствующее сложное предложение целиком находилось в эмпирическом фрагменте текста, оказалось 93, а примеров, где все предложение или хотя бы одна его часть пришлись на фокус, – 47[48]. Во всех тех случаях, когда в фокус попадала лишь одна

[48] Более детально, для *если* нашлось, соответственно, 70 и 39 примеров; для *потому что* (*потому, что*) – 8 и 4 примера; для *раз* 5 и 3 примера; для *ибо* 10 и 1 пример. (Такая

часть конструкции с причинно-следственным значением, фокус находился в конце стихотворения, так что сама каузальная связь ясно оформлялась и начинала существовать именно в фокусе, поэтому подобные случаи учитывались точно так же, как те, в которых соответствующая конструкция принадлежит фокусу безраздельно.

Приведем ради наглядности три иллюстрации, ограничиваясь только примерами, где интересующая нас конструкция по крайней мере частично относится к фокусу.

Конструкция с союзом *если* занимает последние две строки и является несомненным фокусом в стихотворении А. А. Фета «Смерть»:

1.
«Я жить хочу! – кричит он, дерзновенный.
Пускай обман! О, дайте мне обман!»
И в мыслях нет, что это лед мгновенный,
А там, под ним – бездонный океан.
2.
Бежать? Куда? Где правда, где ошибка?
Опора где, чтоб руки к ней простерть?
Что ни расцвет живой, что ни улыбка, –
Уже под ними торжествует смерть.
3.
Слепцы напрасно ищут, где дорога,
Доверясь чувств слепым поводырям;
Но если жизнь – базар крикливый Бога,
То только смерть – его бессмертный храм.

Такая же конструкция с *если* занимает всю последнюю и одновременно фокусную строфу в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
Отравлен хлеб и воздух выпит.
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать!
2.
Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.

особенная редкость *ибо* в фокусе объяснима скорее всего тем, что этот союз подразумевает некую «надмирность», «богополученность» соответствующего знания, его связь с высшими и едва ли поверяемыми рационально истинами, а фокус лирического текста нормально строится все-таки как вполне предсказуемый вывод из эмпирической части.)

3.
Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня, – событий
Рассеивается туман;
4.
И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец!

В другом стихотворении О. Э. Мандельштама фокусом становятся две заключительные строки, начинающиеся с *потому что*:

1.
За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей –
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.
2.
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей –
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей,
3.
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе, –
4.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Если, как мы уже сказали выше, конструкция причинно-следственной семантики вне фокуса была обнаружена 93 раза, а в фокусе – 47 раз, то, казалось бы, наша гипотеза о большем обилии таких конструкций именно на первом плане лирического дискурса должна потерпеть фиаско. Тем не менее это лишь обман зрения, ибо здесь в игру вступает уже знакомое нам и радикально меняющее всю картину обстоятельство.

Как мы помним, средняя длина стихотворения в нашем корпусе составила 15,9 строки, а средняя длина фокуса – 2,3 строки. Поэтому распределяйся интересующие нас союзы между эмпирической и фокусной частями стихотворений *случайным* образом, соответствующее соотношение должно

быть 6,9:1 в пользу эмпирических фрагментов. Поскольку же, однако, оно составляет менее чем 2:1 (93:47=1,98), получается, что наличие причинно-следственной связи куда более характерно для фокуса: если в стихотворении вообще есть выраженная одним из учтенных нами союзов причинно-следственная связь, то вероятность ее присутствия в фокусе в три с половиной раза выше, чем в каком-то эмпирическом фрагменте (6,9:1,98=3,48).

Как мы уже говорили выше, помимо этого достаточно прямолинейного способа, каким каузальность ощутимее обнаруживает свое присутствие именно в фокусе, а не в эмпирической части лирического стихотворения, имеется способ и куда более тонкий. Его смысл нам откроется, если обратить внимание не на объективное число причинно-следственных связей, а на то, какие из них оказываются более важными с точки зрения автора: можно думать, что *если автор с помощью тех или иных специальных приемов представляет данную каузальную связь как особенно заметную и значительную, то произойдет это скорее в фокусе*.

Хотя, вообще говоря, способов «повысить в ранге» определенные причинно-следственные отношения наверняка существует немало, главное внимание мы обратим на одно очень широко используемое средство. Очевидно, каузальная связь тем нагляднее «явлена» нашему когнитивному аппарату, чем она теснее, чем прочнее в нашем сознании зависимость между причиной и следствием. Такое упрочение регулярно происходит там, где причина и следствие асимметричны по своему коммуникативному рангу.

Допустим, наличие ситуации-следствия утверждается прямо или же следствием из определенных предпосылок становится задаваемый говорящим вопрос, а ситуация-причина получает статус пресуппозиции – как, например, в предложении *Раз ты не сделал задание, ставлю тебе двойку*, где не-выполненность задания предполагается наперед. Если ситуация-причина презумптивна, то сообщение о ней уже не может быть коммуникативной целью данного речевого акта: причина лишается своей прагматической самостоятельности и упоминается по сути лишь ради того, чтобы сказать об иной ситуации, следствии, а этим подчеркивается их тесная связь в авторском сознании – притом подчеркивается почти всецело по *свободному выбору* автора, ибо ничто в принципе не мешает представить причину и в ассертивном статусе (вдобавок соответствующая перестройка текста, как правило, отнюдь не радикальна и не требует существенных дополнительных затрат)[49].

[49] Свою роль тут играет и еще одно обстоятельство. Известно, что самый прототипический класс глаголов в языке – это переходные глаголы, обозначающие деятельность субъекта-агенса и некоторое изменение в пациентивном объекте, к которому эта деятельность приводит; см. особенно [Croft 1991; 1994]. Иными словами, семантика таких глаголов устроена по следующему образцу: *Маша сварила суп* ≈ ‘(а) Маша по своей воле

Обследованный материал самым недвусмысленным образом подтвердил нашу гипотезу. Наиболее последовательной проверке мы подвергли конструкции с союзом *если*. Выбрав из нашего корпуса общим объемом около 2000 стихотворений 100 примеров, где он встретился, мы обнаружили, во-первых, что асимметричный в описанном смысле его вариант (когда причина презумптивна) встречается в фокусе стихотворений 22 раза, а вне фокуса всего лишь 11 раз – что прямо указывает на предположенную выше взаимосвязь между коммуникативной структурой причинно-следственных конструкций и композицией лирического текста.

Примеры, где идея каузальности выражена не союзом *если*, а иным средством, подробному статистическому анализу не подвергались, но и здесь тоже асимметричные причинно-следственные отношения, то есть отношения, где о существовании ситуации-причины известно наперед, тоже явно преобладали в фокусе.

Еще одно, по-видимому, достаточно продуктивное средство повысить каузальную связь в когнитивном ранге, привлечь к ней особое внимание – это просто резко нарушить те или иные основополагающие правила, которым она вообще-то должна подчиняться, вплоть до ее полной деструкции.

совершала определенные действия, имеющие целью создание супа; (б) в результате этих действий суп в некоторый момент начал существовать'; *Петя покрасил машину* ≈ '(а) Петя по своей воле совершал определенные действия, имеющие целью изменить цвет машины; (б) в результате этих действий цвет машины изменился'. Очевидно, компонент (а) указывает тут на причину, а компонент (б) – на следствие. Очевидно также, что сема (б) ассертивна, сема же (а) хоть и не является полноценной пресуппозицией (в частности, она далеко не всегда сохраняется при отрицании), но занимает в коммуникативной структуре подобных глаголов явно подчиненное место.

Если же такие глаголы наиболее прототипичны и наиболее многочисленны, то получается, что объединение «высокорангового» в коммуникативном плане следствия с выполняющей коммуникативно второстепенную роль причиной следует одному из наших важнейших «мыслительных шаблонов».

Вместе с тем, коль скоро «шаблон» этот реализуется прежде всего в семантике отдельного слова, а отдельное слово нормально возникает лишь тогда, когда данное явление многократно повторяется в нашем опыте (или, по крайней мере, трактуется нами как многократно воспроизводимое), тут между причиной и следствием подразумевается *особенно* тесная, особенно естественная, как бы немедленная связь. Понятно, что пускай и не вполне очевидная, но безусловно существующая аналогия между асимметричными в оговоренном смысле причинно-следственными связями в семантике наиболее прототипических глаголов и теми асимметричными причинно-следственными связями, которые выстраивает лирический текст, должна последние в нашем восприятии еще и *дополнительно* укреплять. (Среди прочего, в пользу этой аналогии свидетельствует то, что некоторые языки по крайней мере в отдельных случаях используют одно и то же морфологическое средство как показатель описанного рода «внутриглагольной» каузации и как показатель так называемого истинного каузатива, в котором идея каузальности получает столь же или почти столь же ясное поверхностное выражение, сколь ясно оно в интересующих нас фрагментах из поэтической речи; ср. [Shibatani, Pardeshi 2002].)

Соответствующие примеры тоже нам встретились в материале и будут приведены в п. 6.4.4.8.

Нужно понимать, что сформулированная выше гипотеза о «форсированности» каузальных связей как типичной примете фокуса имеет достаточно общий характер и касается по сути не только их «утеснения» и их депрототипизации либо деструкции, но и иных, не рассматриваемых нами случаев, когда повышается их когнитивный ранг, – случаев, к которым мы надеемся обратиться в другом месте.

Пока же приведем ряд проанализированных нами примеров.

6.4.4.2. Пример 1

В заключительной и одновременно фокусной строфе пастернаковского «Свидания» главную коммуникативную роль, – по крайней мере, по всем внешним признакам – играет вопрос *Но кто мы и откуда[?]*, а о причине, побуждающей его задать (*[О]т всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет*), говорится так, будто она уже известна загодя и нужно ее только *напомнить*.

При этом, хотя причинные отношения можно усмотреть и в иных фрагментах текста (скажем, между тем, что выпал снег, и желанием пройтись в строках 1–3), нигде больше, кроме финала, причина не предполагается известной наперед, так что фокус тут маркирован именно *комбинацией* каузальных связей и ее презумптивного статуса.

1.
Засыпет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.
2.
Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,
Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.
3.
Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.
4.
Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,
И каплями росинки
Сверкают в волосах.

5.
И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.
6.
Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.
7.
Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
8.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.
9.
И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.
10.
Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

6.4.4.3. Пример 2

Аналогично построено и стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Тревогой невнятной и краткой
Провеяло гущу дерев:
Провеяло словно словно украдкой –
И словно сперва замерев…
2.
Безмолвие чутко следящей,
Душе для покоя нужны
Мелодии чуточку слаще
Иль горше такой тишины.

3.
Душа в бытии оскуделом,
Не слыша созвучную с ней,
Считала бы добрым уделом
Недобрый, который честней:
4.
И в роще, где пыточной хваткой
И ветер, и звуки взяты,
Недвижное веет украдкой,
Порой обрывая листы.
5.
Помнится, по кронам древесным
Опять ветерок пролетел,
Но листья паденьем отвесным
Кладут заблужденью предел.
6.
О, к мертвой земле тихомолком
Слетающий лиственный прах,
Шуршащий непряденым шелком
В несбыточных чьих-то руках,
7.
Какой чернокнижной догадкой
Ты вызнал про тысячу бед,
Что слышно, как рядом украдкой
Повеяло то, чего нет?

Здесь в фокусном финале (и снова – *только* в нем, но нигде больше!) тоже присутствует вопрос и его правомерность тоже обосновывается причиной, которая, по сути, уже известна из предтекта и, следовательно, обладает презумптивным статусом.

6.4.4.4. Пример 3

Похожим образом дело обстоит во второй и одновременно фокусной строфе и еще в одном стихотворении Ф. Пессоа (перевод снова наш – ГЗ):

1.
Я сам – глубокая пучина,
Где тусклый путеводный свет –
Прозрение, что есть причина
Тому, чему причины нет.
2.
Я так же разумом несмелым
Из небыли врастаю в быль,
Как ветру делается телом
От ветра взбившаяся пыль.

С одной стороны, вторая часть присутствующей тут развернутой сравнительной конструкции, *Как ветру делается телом От ветра взбившаяся пыль*, подобно всякому «сравнивающему» в сравнениях, в определенном смысле должна восприниматься как нечто уже знакомое, нечто такое, что служит когнитивной опорой в нашем стремлении лучше понять сравниваемое. (Безусловно, эта вторая часть парадоксальна и даже по-своему ошеломительна, но такой эффект как раз оттого и силен, что по своей первичной, «исконной» роли она все-таки призвана отнести нас к чему-то *заранее известному*.)

С другой стороны, стремясь, по хорошо известному прагматическому закону, усмотреть в обсуждаемой строфе как можно более богатое содержание, в частности, как можно более разнообразные смысловые связи между ее частями (см. об этом подробно [Asher, Lascarides 2003]), заключительные две строки мы прочтем не только как сравнительную конструкцию, но еще и как *пояснение*, указание на *причину* того, о чем сообщается в двух предшествующих.

Если так и если принять во внимание, что интуитивно вся вторая строфа здесь является фокусной, то перед нами еще один случай, когда фокус маркирован присутствием причинно-следственных связей, притом причина обнаруживает несомненные черты презумптивности.

6.4.4.5. Примеры 4–5

Известно, что деепричастный оборот изначально тяготеет и к презумптивности, к тому, чтобы обозначать нечто менее неожиданное, нежели та главная конструкция, которой он подчинен, и к тому, чтобы вступать с последней именно в причинно-следственную связь, – как, например, в предложениях *Проснувшись, Иван оделся и пошел на работу*; *Заканчивая работу, нужно выключить компьютер*.

По нашим предварительным подсчетам, деепричастные обороты, относящие к уже введенной в текст либо легко угадываемой из предтекста ситуации и указывающие на причину, в фокусных фрагментах стихотворений могут быть обнаружены в несколько раз чаще, чем во фрагментах нефокусных.

Вот стихотворение Г. В. Иванова, где единственное деепричастие *прочитав* появляется в фокусных заключительных строках, причем на его пресуппозитивность есть недвусмысленное указание в третьей от конца строке (в норме когда мы получаем письмо, мы его прочитываем) и ситуация ‘прочтение письма’ вступает с дальнейшим ‘с облегчением жгу письмо на голубом предвесеннем снегу’ не только в собственно нарративную («раньше одно, потом другое»), но и в причинно-следственную связь:

1.
Белая лошадь бредет без упряжки.
Белая лошадь, куда ты бредешь?
Солнце сияет. Платки и рубашки
Треплет в саду предвесенняя дрожь.
2.
Я, что когда-то с Россией простился
(Ночью навстречу полярной заре),
Не оглянулся, не перекрестился
И не заметил, как вдруг очутился
В этой глухой европейской дыре.
3.
Хоть поскучать бы... Но я не скучаю.
Жизнь потерял, а покой берегу.
Письма от мертвых друзей получаю
И, прочитав, с облегчением жгу
На голубом предвесеннем снегу.

Другим примером этого же рода может быть стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Словно тучи в поднебесье,
Через душу мчатся сны.
И не там я, и не здесь я –
Хоть и мною рождены.
2.
Так бывает, что виденью,
Промелькнувшему вдали,
Суждено прохладной тенью
Распластаться у земли.
3.
Символ? Греза? Чьею лаской
Я себя – к себе верну?
Стал я собственною маской,
Глядя в горя глубину.

Последняя строка, формирующая вместе с предпоследней фокус этого стихотворения, представляет собой единственный во всем тексте деепричастный оборот с причинным значением. Учитывая же общий горестно-пессимистический колорит, свойственный стихам Ф. Пессоа, смысл этой последней строки очень легко прочитывается как вовсе не новый, но данный заранее, презумптивный.

6.4.4.6. Пример 6

Тот же композиционный прием, когда фокус маркируется появлением каузальных связей с презумптивной причиной, может принимать и более сложные формы. Так, например, происходит в стихотворении Б. Лесьмяна «Запоздалое признание» (перевод наш – ГЗ):

1.
Я люблю твоей радостью поднятый гам
И твоими глазами увиденный взгорок;
Мне так дорог твой смех, что не ведаю сам,
Как же раньше он был не знаком и не дорог.
2.
Заскрипит в половицах, застонет в саду –
Мне шаги твои чудятся в скрипе и стоне,
И бросаюсь к тебе, и тебя не найду,
И мерещатся мне то уста, то ладони.
3.
Набухает слезами небесная высь –
И взывает к тебе, и дозваться не в силе...
Ты сюда не вернись, никогда не вернись –
Но молись обо всех, кто тебя не любили!

Фокусом тут становится последняя строка, и в ней есть причинная связь ‘за не любивших тебя надо молиться именно потому, что они тебя не любили’, причем само существование не любивших адресата людей совершенно очевидно наперед. Интерпретируя утверждение вроде *Не было никого, кто ее не любил*, мы почти всегда идем на определенную условность и заранее мысленно сужаем множество тех, кто вообще принимается во внимание. Вместе с тем ничто не мешает при желании расширить данное множество таким образом, что *не любившие* туда непременно попадут. (Надо заметить, что на игре между нашим стремлением в подобных случаях заранее ограничить релевантное множество и принципиальной возможностью произвольно его расширять как раз и строится смысл заключительной строфы, но соответствующий анализ увел бы нас далеко от главной темы.)

Каузальные связи есть и в иных фрагментах текста, и во второй, и в первой строфе, но все равно третья в данном плане остается особенной.

Для строк 3–8 характерно то, что либо о присутствующих тут ситуациях-причинах говорится в ассертивном модусе (ср. хотя бы *Мне так дорог твой смех, что не ведаю сам, Как же раньше он был не знаком и не дорог*), либо, если даже эти ситуации предполагаются известными наперед, то вовсе не с такой уверенностью, как в финальной строке. В частности, хотя мы знаем, что вообще-то половицы скрипят и что вообще-то в непогоду из сада слышны звуки, которые можно уподобить стону, само наличие

половиц и сада в релевантном «авторском мире» пусть и достаточно вероятно, но все же далеко не необходимо, так что «степень презумптивности» у причины тут значительно ниже, чем в последней строфе.

Несколько более сильную конкуренцию финалу может составить начало стихотворения, ибо чувство радости, по общепринятым представлениям, хотя бы иногда испытывает каждый нормальный человек и ее презумптивный статус тут практически гарантирован. Однако, как мы уже много раз говорили, фокус почти никогда не может открывать собой лирический текст, так что подобного рода дискурсивное выделение освобождено от привычной для него функциональной нагрузки и его допустимо использовать в каких-то иных целях.

Как видим, фокус в «Запоздалом признании» маркирован уже не тем, что в нем появляется *единственная* на весь текст презумптивная ситуация-причина, но более привилегированным статусом этой ситуации – ее *более вероятной* презумптивностью, по сравнению с причинами, появляющимися в строках 3–8.

6.4.4.7. Пример 7

Аналогичное композиционное устройство обнаруживается и в стихотворении М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Причинно-следственные связи можно усмотреть в разных местах текста, например, между тем, что дни автора подобны слизням, и тем, что автор превратился в *строк поденную швею* (причем направленность этих связей может быть двоякая: допустимо и первое считать причиной второго, и наоборот), или между необходимостью поденно работать и отсутствием заинтересованности в собственной жизни (и тут тоже как первое может быть причиной для второго, так и второе – для первого). Однако только заключительная строка каждой строфы обладает тем свойством, что причина прямо маркируется – с помощью союза *раз* – как нечто заведомо известное.

Само то, что обсуждаемая здесь фокусная черта присуща в стихотворении не только заключительной, восьмой, но и четвертой строке, не должно особенно удивлять, поскольку и в иных планах четвертая строка тоже обладает яркими приметами фокуса – о чем мы уже не раз писали выше. С другой стороны, как мы тоже писали в иной связи, у восьмой строки по части дискурсивной выделенности есть перед четвертой и немалое преимущество; см. 4.8.

Думаем, подобным образом дело обстоит и на уровне рассматриваемых тут каузальных связей. Хотя союз *раз* уже сам по себе сигнализирует заведомую известность соответствующей причины, по своим изначальным, «имманентным» свойствам причина ‘моя жизнь не твоя’ и причина ‘мое тело не твое’ ощутимо различаются. Заранее предполагать, что наше тело не принадлежит иному человеку, мы склонны даже в гораздо большей степени, чем принять, что постороннему человеку не принадлежит наша жизнь. Допустимо сказать: *Моя жизнь – это твоя жизнь*; *Моя жизнь принадлежит тебе*; *Распоряжайся моей жизнью, как хочешь*, – но странно *?Мое тело – это твое тело*; *?Мое тело принадлежит тебе*; *??Распоряжайся моим телом, как хочешь*.

Таким образом, причина в финале стихотворения *еще скорее, еще очевиднее презумптивна* – что, конечно, должно дополнительно подчеркивать подчиненный характер этой ситуации в тексте и ее тесную связь с ситуацией-следствием и, таким образом, дискурсивно выделять восьмую, самую фокусную в тексте строку даже по сравнению с четвертой.

6.4.4.8. Примеры 8–9

Если, как мы убедились (и могли бы дополнительно убедиться, обратившись к еще более обширному материалу, представить который здесь просто технически невозможно), причинно-следственные связи играют столь важную роль в фокусе стихотворения, то разумно предположить, что его типичной приметой будет не только сама их теснота, но и всякого рода резкие, «вопиющие» отклонения от наших устоявшихся представлений о причинности.

Достаточно частой в фокусе лирического текста является, по-видимому, «причина, которой нет» – причина, присутствия которой мы, по логике вещей, могли бы ожидать, но которая на самом деле оказывается несуществующей.

Так, например, устроен фокус в стихотворении Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Главным содержательным итогом являются тут две заключительные строки, причем последняя не только детализирует предпоследнюю (объясняя, так сказать, «содержание» сна), но и должна как будто бы указывать на причину, почему же сон *страшный*, – однако в действительности сообщает, что причина парадоксальным образом *отсутствует*.

Подобного рода фокус и в стихотворении «Не дано» М. де Са-Карнейро (перевод наш – ГЗ): сперва, в предпоследней строке, причиной *трепета* как будто бы становится *обладанье*, а затем, уже в самой последней, оно, так сказать, «денонсируется».

1.
Я оглянусь. И вещи, и мечта,
И все вокруг – присуще посторонним;
И только мне тоска моя чужда
И чуждо все, что ластится к ладоням.
2.
Мне чудился рубиновый экстаз
И пламень, изрыгаемый из пасти.
Их испытать желал хотя бы раз,
Но где они, рубиновые страсти?
3.
Себя ищу... Себя теряю сам...
И вековечной формой не застыну:
Я слишком грешен, чтоб катиться в тину,
И слишком чист, чтоб рваться к небесам.
4.
Желаю дружбы. Но друзей не вижу,
Как ничего, что назову своим.
Меня тоска затягивает в жижу,
И ни один порыв не утолим.
5.
Скопец душой, минуты изживаю.
Мне этот мир – чужбина из чужбин,
Когда всевластный надо мною сплин
Я все равно своим не называю.
6.
О как томлюсь, о как желаю той,
Которую сопровождает глаз мой...
О как хочу упиться наготой,
И нежностью, и бесконечной спазмой...
7.
Но даже если грудью припаду
К ее груди, не тронутой доселе, –

Распластанную поперек постели,
Я и тогда ее не обрету.
8.
И не дано забыться утоленно,
И эта мука не располонит,
Пока я сам не золото ланит,
Пока я сам не трепетное лоно.
9.
Изнеможенный, падаю на дно;
Но и в победе – эти же страданья:
Дарован только трепет обладанья,
Само же обладанье – не дано.

Заметим напоследок, что хотя мы ограничились лишь двумя примерами такой парадоксальной, как будто и присутствующей, и одновременно «несбывшейся» каузальности в фокусе, они, судя по всему, вообще-то весьма распространены и действующие тут закономерности достойны самого вдумчивого осмысления.

6.4.5. Каузальные связи и активность авторского сознания. «Неканоническая каузальность» в морфосинтаксической структуре и композиция лирического текста

6.4.5.1. Гипотеза

Открытая в предыдущем пункте тема имеет интересное продолжение.

Помимо рассмотренной ситуации, когда каузальные связи устанавливаются между отдельными, относительно независимыми друг от друга причиной и следствием, то есть и причина, и следствие выражена(о) либо легко может быть выражена(о) самостоятельной пропозицией, существует и иной вариант: в колоссальном количестве случаев связи эти возникают *внутри* пропозиции.

Как известно, самым прототипическим является переходный глагол, обозначающий ситуацию, в которой агентивный субъект каузирует определенные изменения в объекте; см., например, [Dowty 1991; Croft 1991; 1994]. Иногда эта каузальная цепь удлиняется за счет дополнительного средства или инструмента: субъект наиболее прямым образом воздействует на них, а они уже, в свою очередь, тем или иным образом изменяют объект. Другими словами, главным в значении подобного глагола оказывается представление об однонаправленной причинно-следственной цепи, глаголы же, чья семантика такую цепь не предполагает (например, стативы, вроде *лежать*, *спать*, *болеть*), от прототипа отстоят достаточно далеко.

Среди глаголов, имплицирующих описанный «каузальный сценарий», особое место принадлежит так называемым ментальным предикатам, которые обозначают то или иное внутреннее состояние экспериенцера (обычно человека), вызванное определенным внешним явлением-стимулом; ср. *бояться (чего-то)*, *пугать (кого-то)*, *радоваться (чему-то)*, *радовать (кого-то)* и т. п. Необычно здесь то, что причинные связи по крайней мере потенциально двунаправленны: с одной стороны, стимул каузирует те или иные чувства (мысли, когнитивные установки) экспериенцера, с другой же стороны, и сам экспериенцер, будучи живым существом, в определенном смысле *выбирает* соответствующее чувство и т. д., испытывает его по своей воле и направляет его на соответствующий объект, что можно считать разновидностью воздействия на последний; см. особенно [Croft 1993].

Таким образом, значение глагола – и, даже шире, предикатного выражения вообще, будь это глагол или, допустим, сочетание связочного глагола с именем или с адвербиалом, – нельзя понять, не представляя себе, какая же структура каузальных отношений этому глаголу или предикатному выражению соответствует.

Разумеется, одну и ту же внеязыковую ситуацию мы в общем случае можем описывать с помощью глаголов разного типа. Например, при определенных легко выполнимых условиях будут кореферентны текст *Иван вошел в комнату и разбудил Петра* и текст *Иван вошел в комнату. Петр проснулся*; в первом тексте используется каузатив *разбудить*, во втором ни глагол *войти*, ни глагол *проснуться* на каузальные отношения (кроме разве что совершенно тривиальной связи между намерением Ивана войти и самим этим поступком) не указывают.

Вместе с тем, если, как показано В. Крофтом, глаголы с одной каузальной структурой являются несомненным центром своего частеречного класса (это глаголы транзитивные, обозначающие агентивное действие, при котором объект претерпевает изменения), глаголы с другой структурой (глаголы ментального действия) уже менее прототипичны, а глаголы с третьей (не предполагающие вообще никаких причинно-следственных связей) отчетливо маргинальны, то понятно, что, описывая ту или иную ситуацию, априори мы будем отдавать предпочтение глаголам первого типа, а глаголы второго и третьего будем использовать лишь по необходимости – необходимости, которая может диктоваться как самой природой этой ситуации (скажем, отсутствием в ней важных для нас каузальных связей или, напротив, несколько необычным наличием связей двунаправленных), так и текущими потребностями и намерениями говорящего.

Здесь хорошо видно, что в общем случае для всякой ситуации языком предусмотрено некое наиболее естественное, «дефолтное» представление о структуре ее каузальных связей.

И вместе с тем несомненно, что в художественном тексте, особенно в тексте поэтическом, априори предполагаемые в данных обстоятельствах причинно-следственные отношения могут деформироваться, могут тропеически переосмысляться. Например, вообще-то транзитивная ситуация, где есть отдельные друг от друга субъект и объект и где второй подвергается воздействию со стороны первого, может переосмысляться таким образом, что субъект и объект концептуально сливаются, а соответствующая каузальная цепь исчезает; нормальная для данной ситуации направленность каузальной связи может изменяться на противоположную; нормальная для данной ситуации двунаправленная каузальная связь может реинтерпретироваться в однонаправленную; ситуация, где изначально мы вообще не склонны усматривать причинные связи, – представляться как транзитивная, такая, в которой соответствующее положение вещей кем-то или чем-то *каузировано* (примеры будут даны чуть позднее).

Поскольку же, как мы убедились выше, при установлении причинно-следственных отношений особенно ощутима активность авторского сознания, то логично предположить, что для фокуса в лирическом стихотворении названные трансформации будут характерны более, нежели для эмпирических фрагментов.

Наш анализ показал, что это действительно так. Хотя в целом деформации каузальной структуры не слишком частотны и «типовым» способом маркировать фокус быть не могут, все же в 30 стихотворениях, где они были встречены, 16 случаев пришлось на фокус и 20 случаев – на эмпирические части текста. Поскольку фокус в нашем корпусе в среднем в 6,9 раза короче последних, получается, что вероятность интересующей нас трансформации в фокусе в пять с половиной раза выше (16:20=0,8; 0,8*6,9=5,52).

Замечание 1. Стоит добавить, что из 20 трансформаций, найденных в эмпирических частях текста, 5 имели место в самом его начале – в том фрагменте, который, как мы уже не раз говорили, фокусом быть почти заведомо не способен и потому может «позволить себе» сходную с фокусной маркировку в каких-то иных, посторонних нашему основному предмету целях. Если же не учитывать подобные «инициальные» трансформации, то преимущество фокуса в обсуждаемом плане окажется еще существеннее: 16 случаев «деформированной» каузальной структуры в фокусе придутся всего на 15 таких случаев в эмпирических фрагментах, то есть вероятность обсуждаемых деформаций в фокусе будет выше уже более, чем *всемеро* (16:15=1,07; 1,07*6,9=7,36).

Замечание 2. Интересно, что основная часть стихотворений, где «деканонизированная» в оговоренном смысле каузальная структура маркирует собой фокус, принадлежит О. Э. Мандельштаму. Число их настолько выше, чем у большинства других поэтов (в частности, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. А. Блока, Б. Л. Пастернака,

М. И. Цветаевой, Г. В. Иванова), что разумно было бы считать этот композиционный прием важной отличительной особенностью мандельштамовской поэтики[50]. Впрочем, немало соответствующих примеров обнаружено также и у А. А. Тарковского: очень интересное, весьма нетривиальное основание для сближения его с О. Э. Мандельштамом.

6.4.5.2. Пример 1

Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама «Я вернулся в мой город...»:

1.
Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.
2.
Ты вернулся сюда – так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,
3.
Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.
4.
Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.
5.
Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.
6.
Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
7.
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Интересующая нас деформация немаркированной каузальной структуры совершается тут дважды, один раз в эмпирической части текста, другой раз в фокусе.

Первый случай представлен в двустишии 2. Речь тут, по сути, идет о том, что автор смотрит на фонари и что вид их рождает у него определенные впечатления. Перед нами типичная «ментальная» ситуация с двоякими причинно-следственными связями – идущими и от стимула к экспериенцеру,

[50] Разумеется, сказанное прекрасно согласуется с той общей тенденцией к диффузности, часто двунаправленности логических связей, которая давно замечена исследователями у О. Э. Мандельштама; ср., к примеру, многочисленные разборы в [Левин 1998].

и в обратном направлении. Однако в тексте О. Э. Мандельштама дело (метафорически) представлено так, будто бы исходной точкой в каузальной цепи является только сам автор, определенным образом воздействующий – или, точнее, долженствующий воздействовать – на фонари.

Что касается второй деформации, то ее мы находим в последнем двустишии.

Известно, что глагол *шевелить* употребляется и с винительным, и с творительным падежом объекта (*шевелить* ***что*** и *шевелить* ***чем***), причем творительный падеж хорош, как правило, лишь там, где речь идет о частях тела субъекта, а винительный – когда объект отчуждаем от субъекта, обладает, так сказать, самостоятельным существованием. Поэтому, например, правильно сказать *Он шевелит занавеску*, но практически нельзя *??Он шевелит занавеской*; правильно *Он шевелит пальцем (рукой, ногой, ушами)*, но странно *??Он шевелит палец (руку, ногу, уши)* – разве что имеются в виду *чужие* палец, рука и т. д.[51]

Поэтому *кандалы*, вопреки нашим стереотипам, представлены у О. Э. Мандельштама так, будто они являются для автора чем-то в норме неотторжимым, наравне с частями тела.

Между тем, как давно известно морфосинтаксистам (см., например, [Hopper, Thompson 1980; Dowty 1991; Croft 1991; 1994]), ситуация, в которой объект подвергается воздействию субъекта, при прочих равных условиях тем ближе к прототипу, чем очевиднее эти субъект и объект друг от друга *отличны*, чем более друг от друга независимы в своем существовании. Дело в том, что именно недвусмысленная противопоставленность субъекта и объекта позволяет ясно установить, где же в соответствующей каузальной цепи (связанная с активностью субъекта) начальная точка и где – точка конечная (связанная, разумеется, с объектом).

Поэтому там, где объект является частью субъекта (частью тела, его мыслью, чувством и т. п.), каузальные отношения становятся куда менее отчетливыми, нежели в случае подлинно независимого объекта. Поэтому и в мандельштамовской финальной и безусловно относящейся к фокусу строке *Шевеля кандалами цепочек дверных* причинно-следственные связи по крайней мере отчасти деформированы по сравнению с тем, чего следовало бы априори ожидать.

[51] В разговорной речи творительный падеж маргинально используется еще и тогда, когда речь идет об инструменте либо средстве, ср. *Ну, делай выкройку, шевели ножницами*; *Ну, плыви же, шевели ластами*, – но для рассматриваемого текста эта возможность, конечно, исключена.

6.4.5.3. Пример 2

Достаточно похожим в обсуждаемом плане устройством обладает и другое стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь.
Тихо живет – хорошо озорует,
Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...
2.
Любишь – не любишь, поймешь – не поймаешь...
Не потому ль, как подкидыш, дрожишь,
Что пополуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь?

В открывающих текст строчках речь идет, самым ближайшим образом, о том, что автор (и – метонимически – его сердце) радуется тишине, упивается тишиной, то есть тишина выступает не только в роли объекта, на который направлено внимание, но и как стимул, каузатор испытываемых экпериенцером чувств.

Между тем на уровне того, что прямо говорится во фразе *После полуночи сердце ворует Прямо из рук запрещенную тишь*, от этой обоюдности каузальных связей не остается и следа, но отношения между субъектом восприятия и *тишиной* строятся так, как это характерно для наиболее канонической транзитивной конструкции: субъект по своей воле воздействует на объект.

Вторая деформация каузальных отношений происходит в заключительной и несомненно относящейся к фокусу строке *Взяв на прикус серебристую мышь*.

Вообще говоря, конструкция *X взял (на прикус) Y* – типично транзитивная: X агентивен, действует по своей воле и в результате его действий хорошо отличимый, «отдельный» от него Y претерпевает определенные изменения: как минимум, становится иным его положение в пространстве относительно X-а.

Однако в мандельштамовской строке дело обстоит несколько по-другому. Независимо от того, будем ли мы в упоминаемой тут *мыши* видеть восточную метафору времени, будем ли интерпретировать *мышь* в контексте греческой мифологии, в связи с культом Аполлона и муз, обнаружим ли тут интертекстуальное соотношение с пушкинским *Жизни мышья беготня* (все названные версии бытуют в существующих комментариях к «После полуночи сердце ворует...») или предпочтем какое-то иное истолкование, – независимо от этого, обсуждаемая строка остается столь непрозрачной по смыслу, что при первом – и, скорее всего, не только первом – чтении

оборот *взять на прикус серебристую мышь* должен восприниматься как фразеологизированный, как своего рода тесное сращение глагола (точнее, глагольного выражения *взять на прикус*) с его объектом.

Если же так, то объект этот в значительной степени утрачивает свое самостоятельное существование, в значительной степени делается концептуально зависимым от соответствующего действия. В результате и причинно-следственная цепь, которая связывает субъект с объектом при обычном употреблении глагола *взять (на прикус)*, тут, по сути дела, упраздняется – и происходит это, повторим, именно в фокусе стихотворения.

6.4.5.4. Пример 3

Две деформации каузальной структуры обнаруживаются также в стихотворении О. Э. Мандельштама «Холодок щекочет темя...» – только на этот раз обе они имеют место в эмпирических фрагментах.

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.
3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

В строках 3–4 речь наиболее непосредственным образом идет о том, что с ходом времени автор изменяется. Разумеется, при «стандартном» восприятии таких ситуаций мы вовсе не предполагаем, будто время является в них полноценным каузатором, – однако именно так оно представлено в мандельштамовском тексте.

Далее, глагол *перемогать* ‘пересиливать, побеждать’ в возвратных конструкциях наподобие *Ее познабливало, и видно было, что она перемогалась*

(А. П. Чехов) крайне редок, и это не случайно. Вообще-то пересиливающий и пересиливаемый должны быть *разными* сущностями, и этим в нормальном случае обеспечивается та противопоставленность, легкая различимость субъекта и объекта, которая помогает нашему когнитивному аппарату яснее видеть соответствующую каузальную связь – но которая как раз резко ослабляется во второй строфе мандельштамовского стихотворения. Иными словами, глагольный оборот *перемогать себя* относится к обычному *перемогать* приблизительно так же, как возвратный глагол *помыться* – к переходному *помыть*: в первом случае каузальная связь между определенным волитивным действием субъекта и его переходом в состояние большей, чем ранее, чистоты, тоже, конечно, есть, но по только что объясненным причинам представление о ней не может сохранить всю отчетливость, свойственную транзитивному варианту.

6.4.5.5. Пример 4

Вот еще одно стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то – четырех задыханий
Прийдет выпрямительный вздох.
2.
И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок –
Не знавшее люльки дитя.

Вторую и одновременно фокусную строфу хотя и не обязательно, но вполне допустимо понять в том смысле, что *дуги парусных гонок* и упомянутые сразу же после них *зеленые формы* суть одно и то же, что две эти номинации просто кореферентны. Между тем в синтактико-семантическом плане вторая представлена как прямой объект, создаваемый данным действием и являющийся финальной точкой в соответствующей каузальной цепи, а первая – как средство, то есть сущность, занимающая в этой цепи заведомо промежуточное место.

Разумеется, подобное совпадение средства и цели не может быть ничем иным, как серьезной *деформацией* нормальной для транзитивных предложений каузальной структуры.

6.4.5.6. Пример 5

Подобным образом устроено и другое мандельштамовское восьмистишие:

1.
И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.
2.
Быть может, прежде губ уже родился шопот,
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

Если в обычном случае тот или иной опыт как бы *приходит* к человеку, источник опыта от человека не зависит и воздействует на него приблизительно так же, как воздействует стимул в случае ментальных глаголов, то в финале – и одновременно фокусе – этого стихотворения опыт оказывается выбран или «создан» по собственной воле субъекта, – то есть направленность устанавливаемых тут каузальных связей противоположна той, какая могла бы априори ожидаться.

6.4.5.7. Пример 6

Приведем примеры из другого поэта – А. А. Тарковского. Вот стихотворение «Фотография»:

1.
В сердце дунет ветер тонкий,
И летишь, летишь стремглав,
А любовь на фотопленке
Душу держит за рукав,
2.
У забвения, как птица,
По зерну крадет – и что ж?
Не пускает распылиться,
Хоть и умер, а живешь –
3.
Не вовсю, а в сотой доле,
Под сурдинку и во сне,
Словно бродишь где-то в поле
В запредельной стороне.

4.
Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет.

Особенность финала и фокуса здесь такова, что если вообще-то объектив предназначен в определенном смысле *подвергаться* воздействию внешней среды, *воспринимать* из нее впечатления, то в данном случае он становится как бы активным началом, которое уже само воздействует на мир.

6.4.5.8. Пример 7

Еще одно стихотворение А. А. Тарковского, «Лазурный луч»:

Тогда я запер на замок двери своего дома и ушел вместе с другими.
Г. Уэллс

1.
Сам не знаю, что со мною:
И последыш и пророк,
Что ни сбудется с землею
Вижу вдоль и поперек.
2.
Кто у мачехи-Европы
Молока не воровал?
Мотоциклы, как циклопы,
Заглотали перевал,
3.
Шелестящие машины
Держат путь на океан,
И горячий дух резины
Дышит в пеших горожан.
4.
Слесаря, портные, прачки
По шоссе, как муравьи,
Катят каторжные тачки,
Волокут узлы свои.
5.
Потеряла мать ребенка,
Воздух ловит рыбьим ртом,
А из рук торчит пеленка
И бутылка с молоком.

6.
Паралитик на коляске
Боком валится в кювет,
Бельма вылезли из маски,
Никому и дела нет.
7.
Спотыкается священник
И бормочет:
– Умер Бог, –
Голубки бумажных денег
Вылетают из-под ног.
8.
К пристаням нельзя пробиться,
И Европа пред собой
Смотрит, как самоубийца,
Не мигая, на прибой.
9.
В океане по колена,
Белый и большой, как бык,
У причала роет пену,
Накренясь, «трансатлантик».
10.
А еще одно мгновенье –
И от Страшного суда,
Как надежда на спасенье
Он отвалит навсегда.
11.
По сто раз на дню, как брата,
Распинали вы меня,
Нет вам к прошлому возврата,
Вам подземка не броня.
12.
– Ууу-ла! Ууу-ла! –
марсиане
Воют на краю Земли,
И лазурный луч в тумане
Их треножники зажгли.

В эмпирических строках *Мотоциклы, как циклопы Заглотали перевал* речь идет о событии, объективный смысл которого в том, что мотоциклы перевал *преодолели*. Тут, разумеется, перевал не подвергается никакому воздействию и нет направленной к нему от *мотоциклов* каузальной цепи. С другой стороны, у А. А. Тарковского это одоление метафорически переосмысляется в ситуацию транзитивного типа.

Другую деформацию каузальной структуры находим в последней, фокусной строфе. Говорится тут, по сути, о том, что треножники начали светиться

в тумане лазурным светом, и какой-либо каузальной цепи здесь нет. Однако употребленный в тексте глагол *зажгли* представляет случившееся как две отдельные ситуации, соединенные каузальной связью: нечто произошло с треножниками и поэтому в тумане начал гореть лазурный луч.

6.4.5.9. Пример 8

Наконец, посмотрим на стихотворение А. А. Тарковского «Из окна»:

1.
Еще мои руки не связаны,
Глаза не взглянули в последний,
Последние рифмы не сказаны,
Не пахнет венками в передней.
2.
Наверчены звездные линии
На северном полюсе мира,
И прямоугольная, синяя
В окно мое вдвинута лира.
3.
А ниже – бульвары и здания
В кристальном скрипичном напеве,
Как будущее, как сказание,
Как Будда у матери в чреве.

В эмпирической строке 8, *В окно мое вдвинута лира*, используется страдательная конструкция, предполагающая наличие постороннего субъекта-каузатора. Однако, с другой стороны, данное действие по своей природе может исходить только от *самой* лиры, а посторонний каузатор тут практически немыслим (именно поэтому медий *вдвинулась лира* выглядел бы более привычно, чем пассив) – так что соответствующая причинно-следственная цепь, по сути дела, просто «навязана» ситуации искусственным и даже почти вопиющим образом.

6.4.5.10. Пример 9

Посмотрим на стихотворение Ф. Пессоа «Нововерец» в нашем переводе (оригинал в интересующем нас плане заметно отличен от русского текста, но здесь обсуждаться не будет):

1.
Не смыкай покорно вежды –
Ибо нет на свете снов.
Ты лишь тень твоей одежды,
Ты всегда пребудешь нов.

2.
То ли смерть укрыта в ночи –
То ли гибнет самый мрак!
Кто дошел до средоточий,
Не сбавляй трусливо шаг.
3.
Встретишь ангельские лики –
Отберут уютный плащ,
И пойдешь бедней калики,
И невидим, и незрящ.
4.
А у дальних раздорожий
Благодетель-серафим
Обдерет что было кожи,
Чтобы стал – собой самим.
5.
А потом в глубоком гроте
Ты увидишь Божий храм –
И разденешься от плоти,
Уподобившись богам.
6.
Ныне тень твоей одежды
Не тебе закроет свет,
И не ты смыскаешь вежды –
Ибо смерти больше нет.

В заключительных строках, одновременно являющихся фокусом, происходит своеобразная «подмена каузатора»: если в обычном случае человек смыкает вежды сам, то здесь появляется некто посторонний, делающий это за него, – отчего, разумеется, возникающая каузальная цепь оказывается сугубо неканонической.

6.4.5.11. Пример 10

Напоследок еще один изысканный пример, тоже из Ф. Пессоа (и тоже в нашем переводе – ГЗ):

1.
Послышалась, гаснущий день провожая,
Далекая песня в соседней таверне...
Звенит в ней тоска не моя, а чужая –
И в этой нездешности только безмерней.
2.
Играет гитара. Струна задрожала
Дрожаньем бездомным, дрожаньем бродячим...

И чувствую муку, не чувствуя жала,
И чувствую слезы, не ставшие плачем.
3.
И слезы мои будоражат былое:
Все то, что ушло, – не мое и не чье-то,
Но то, что рассыпалось трухлой золою,
Но то, к чему попросту нет поворота.
4.
Все то, что бессонно в вечерней дремоте,
Чего не утишит ночная остуда –
Чтоб нам уподобиться жалобной ноте:
Страдать низачем, приходя ниоткуда.

До сих пор мы сталкивались со случаями, когда при описании определенной ситуации нарушалась *заранее* ожидаемая от нее структура каузальных связей. Может, однако, случиться и так, что эту ожидаемую, но не реализованную структуру данный текст предустанавливает сам.

Если не с религиозной, этической и философской, то по крайней мере с чисто лингвистической точки зрения, совершенно неверно, что когда мы страдаем, страдание должно иметь какую-то цель. Тем не менее именно это предполагается – и одновременно указывается на неосуществленность цели – в заключительной (и снова принадлежащей фокусу) строке этого стихотворения, *Страдать низачем, приходя ниоткуда*.

6.4.6. Метатекст как примета фокуса

Тогда, когда автор текста переходит на метатекстовый уровень речестроительства и дает какую-то оценку иного высказывания (например, оценку его истинности), в каких-либо планах комментирует принятый в нем способ изъяснения и т. д., это очевидным образом требует качественно более серьезных, нежели обычно, когнитивных усилий. Поэтому не приходится удивляться, что подобные метатекстовые фрагменты лирического текста, как правило, принадлежат его фокусу: в обследованных на этот предмет 100 стихотворениях они лишь один раз появились вне его, а в фокусе – целых четыре раза[52]. Поскольку же, как мы помним, фокус в среднем короче эмпирических фрагментов в 6,9 раза, то получается, что реальная,

[52] Вообще-то, как хорошо известно, метатекстовый компонент часто присутствует и внутри предложения, на правах некоторой дополнительной информации; в частности, такова функция вводных слов и конструкций, ряда частиц и по крайней мере некоторых союзов; см. [Вежбицка 1978; Wajszczuk 2005]. Эти случаи при анализе материала в расчет не принимались (судя по всему, в распределении «внутренних» метатекстовых элементов между фокусом и эмпирической частью стихотворения ощутимой разницы нет).

так сказать, «живоощущаемая» частотность их в нем присутствия больше ни много ни мало в 27–28 раз.

Первый подобный случай представлен стихотворением М. И. Цветаевой «Ты, меня любивший фальшью...», где как фокус воспринимаются последние две или, возможно, две с половиной строки, причем последняя строка уже не продолжает сквозную для обеих строф тему «адресат и его чувства к автору», но, переходя в совершенно иную когнитивную плоскость, дает тому, что сказано в предпоследней строке, истинностную оценку и сообщает о ее формальных особенностях, то есть выполняет сугубо метатекстовую роль:

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!
2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Сходным образом устроено и стихотворение Г. В. Иванова «Где прошлогодний снег, скажите мне?». Фокусом тут интуитивно являются две заключительные строки, в которых, среди прочего, в порядке метатекстового комментария оценивается осмысленность знаменитого вийоновского стиха.

Где прошлогодний снег, скажите мне?.
Нетаявший, почти альпийский снег,
Невинной жертвой отданный весне,
Апрелем обращенный в плеск и бег,
В дыханье одуванчиков и роз,
Взволнованного мира светлый вал,
В поэзию... В бессмысленный вопрос,
Что ей Виллон когда-то задавал.

Вот другой пример из Г. В. Иванова, где две последние и фокусные строки еще более откровенно заявляют о своей метатекстовой природе:

1.
Что-то сбудется, что-то не сбудется.
Перемелется все, позабудется...
2.
Но останется эта вот, рыжая,
У заборной калитки трава.

3.
...Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова –
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва.

6.4.7. О «нетиповых» приметах высокой активности авторского сознания

Нужно отдать себе отчет в том, что не всюду высокая активность авторского сознания проявляется в особенностях текста, которые могут быть исчислены наперед, проявляется, так сказать, типовым образом.

В отдельных стихотворениях имеются неповторимые, индивидуальные для данного текста приметы, указывающие на рост этой активности, и чем она выше, тем, судя по всему, вновь-таки вероятнее, что соответствующий фрагмент станет фокусом.

Лаконичный и предельно выразительный пример находим в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.
2.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья.
3.
Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

Заявленная в первом двустишии тема «зеркальности» развивается позже во втором и третьем, но развивается не совсем одинаково.

Та борьба со злом, о какой идет речь во втором двустишии, с логической необходимостью предполагает наличие самого этого зла и наличие борющихся, причем среди последних прагматически наиболее привилегированное место занимает, разумеется, сам автор: совершенно ясно, что речь идет о *его* борьбе и о *его* поражении.

Поэтому если в строке 1 второго двустишия автор сосредоточивает внимание главным образом на зле как таковом, а в строке 2 – на самом себе и своей неспособности зло победить, то обе части этой «зеркальной расстановки» оказываются уже известными загодя, «выводимыми» из нашего общего представления о ситуации ‘борьба со злом’.

В третьем двустишии, повторим, тоже есть элемент зеркальной отраженности, и заключается он в том, что действие ‘музыка сожгла жизнь

автора’ противостоит последействию ‘от жизни остался пепел’: здесь перед нами по сути одна и та же ситуация, но увиденная с противоположных точек зрения, ибо в первом случае в центре внимания оказывается агенс (музыка), а во втором – пациенс (испепеленная жизнь). Вместе с тем, хотя прототипически при горении образуется пепел, так происходит отнюдь не всегда, а потому названное последействие не является *обязательным* «зеркальным отражением» соответствующего действия и если оно тут все же названо, то участие авторской воли тут радикально большее, нежели это было во втором двустишии: обстоятельство, которое прозрачно коррелирует с фокусным статусом именно двоестишия третьего. (Разумеется, бóльшая свобода авторского сознания в этом двоестишии связана также и с его метафорическим – в то время как второе в целом не метафорично – характером, но это уже особая тема.)

Еще один пример подобного «одноразового», практически не подлежащего подражанию (по крайней мере, подражанию без риска впасть в поэтическую вторичность) средства находим в финале пушкинского «Я вас любил...»:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Поскольку изначальная и основная функция сравнения состоит в том, чтобы дать адресату более ясное понятие о предмете, сравнивать что бы то ни было мы стремимся с чем-то уже хорошо известным.

Разумеется, возможны, особенно в поэзии, случаи аккомодации, когда «источник» (или – сравнивающее) в сравнении на самом деле знаком нам хуже, чем «мишень» (сравниваемое), а истинной целью сравнения является сообщение нового именно об источнике. Однако, так или иначе, даже в таких сравнениях-«перевертышах» и источник, и мишень практически всегда обладают самостоятельным существованием. У А. С. Пушкина же то, с чем он сопоставляет искренность и нежность своей любви, имеет ирреальную, дезидеративную модальность и просто вымышлено, *создано* тут автором по собственному произволу: демонстративный и ломающий норму «акт креативности», который, наверное, не случайно как раз и совпадает с фокусом стихотворения.

6.4.8. Заключение

Итак, мы убедились, что одной из примет фокуса, дискурсивного первого плана в лирическом стихотворении способна стать особенно высокая активность авторского сознания, которая, насколько позволяют судить проанализированные примеры, обнаруживает себя через кольцевую композицию текста (ибо соответствующие его части, ввиду их предельной физической взаимоотобщенности, особенно трудно друг с другом когнитивно связать), через метатекстовый характер соответствующего фрагмента, через обилие причинно-следственных связей и особую их тесноту, через их нетривиальность, а иногда также и другими, менее типичными способами.

Без сомнения, в действительности признаки высокой активности авторского сознания куда более многообразны, чем это представлено выше, и их идентификация и исследование их связи с композицией лирического текста по-прежнему остаются насущной темой.

6.5. Целостность авторского сознания как признак фокуса*

6.5.1. Гипотеза

Хорошо известно, что наша речь по природе глубоко полифонична, что текст, вопреки видимостям, созидается, как правило, не одним, а двумя или многими в принципе существенно разнородными сознаниями; см. в первую очередь основополагающие работы М. М. Бахтина, например [Бахтин 1972].

В частности, как прекрасно показано У. Чейфом [Chafe 1994], сразу по крайней мере два сознания присутствуют в нарративе: это сознание отражающее (*representing consciousness*) и сознание отражаемое (*represented consciousness*), то есть сознание пребывающего «здесь и сейчас» рассказчика и сознание того, кто мысленно наблюдал соответствующие события, возможно, был их участником (конечно же, это сознание бывает и просто «отщепленным» от авторского сознания в узком смысле слова).

Особенно наглядно эта двойственность проявляет себя в так называемой свободной косвенной речи (*free indirect speech*) – приеме, когда автор в точности (или *как бы* в точности) воспроизводит речь либо внутреннюю речь персонажа, но первое лицо заменяет третьим, а за точку отсчета берет момент *своей* речи – так что высказывание, изначально

---

* Текст настоящего раздела частично основывается на статье: Зельдович Г. М. Целостность авторского сознания как признак главного дискурсивного плана в лирическом стихотворении // Linguistica Copernicana. 2018. N 15. С. 323–353.

сделанное в настоящем времени, переводится в грамматическое прошедшее; см., например, [Cohn 1978: 493–514], а также вновь [Chafe 1994]. Разумеется, формальным сближением представляющего и представляемого сознаний тут лишь подчеркивается та их принципиальная оппозитивность, которая характерна практически для всякого нарратива (возможное исключение – лишь наррация, целиком построенная в настоящем историческом, но она предельно редка).

Что касается лирической поэзии, то в общем случае ей тоже присущ полифонизм. Чтобы не ходить далеко за сложными и требующими тонкого анализа примерами, вспомним хотя бы знаменитый «Разговор между душой и телом Вийона» или «Золото и булат» А. С. Пушкина.

Тем не менее у дела есть и другая сторона. Лирика – едва ли не самый *эгоцентрический* из речевых жанров, жанр, предполагающий прежде всего сосредоточенность автора на себе самом – на своих переживаниях и мыслях. Поскольку же главные жанровые свойства лирики, по логике вещей, наиболее наглядно должны проявиться именно в фокусе стихотворений, постольку следует ожидать, что здесь будет особенно ярка тенденция к *избеганию* полифонии.

К сожалению, чтобы обстоятельно проверить эту гипотезу, потребовалось бы отдельное обширное исследование, однако мы располагаем фактами, дающими ей пусть пока и частичное, но исключительно весомое подтверждение[53].

Начнем издалека.

Как хорошо известно и как мы уже имели случай говорить в п. 5.5, при построении текста часто бывает так, что некоторая информация сначала утверждается прямо, выступает в ассертивном статусе, а затем повторно появляется как предполагаемая наперед, то есть пресуппозитивная. Ср., например, такие тексты: *Иван курил, а потом бросил* (во второй части предложения смысл ‘Иван курил’ из ассертивного становится пресуппозицией); *Маша была в отъезде, но уже вернулась* (подобную «эволюцию» претерпевает смысл ‘Маша была в отъезде’); *Завтра будет жара. Это хорошо* (наступление жары сначала прямо декларируется, затем

[53] Возможно, ее подтверждением является и то уже известное нам из Главы 4 обстоятельство, что в фокусе авторское сознание стремится *дистанцироваться* от сознания читательского – тем самым тоже как бы оберегая свою целостность и нераздельность. Вместе с тем, как мы писали в той же главе, объяснить эту тенденцию можно и проще, изначально более тонким, многоплановым когнитивным устройством фокуса, которое делает совпадение авторской и читательской точек зрения менее вероятным. Поэтому, если бы мы хотели показать, что подобное дистанцирование диктуется также стремлением авторского сознания к «самостоянию», вопрос потребовал бы более серьезного анализа, к которому мы не готовы.

становится предметом оценки и темой предложения, то есть, по сути, – пресуппозицией)[54].

При всей своей естественности и частотности в реальных текстах практически всякого жанра, подобная дискурсивная конфигурация далеко не так бесхитростна, как это может показаться.

Допустим, автор делает некоторое утверждение, сообщает определенную информацию, придавая ей ассертивный статус (*Иван курил*; *Маша была в отъезде*; *Завтра будет жара* и т. п.). Каковы могут быть прагматические цели такого высказывания?

Чаще всего автор таким образом хочет *воздействовать на адресата* – хочет, чтобы последний принял информацию к сведению в качестве истинной и чтобы соответствующее знание стало для автора и адресата *общим*, – сам же автор в таком случае почти всегда обладает этим знанием заранее, а не открывает его в момент речи.

Намного реже высказывание подобного типа имеет «плеонастическую» цель, делается, чтобы напомнить о чем-то уже известном адресату и/или уже известную адресату информацию повысить в ранге, ее, так сказать, эмфатизировать. Здесь, разумеется, соответствующее знание также непременно имеется у автора наперед.

Наконец, бывает и так, что, утверждая нечто, автор *сам себе* говорит о ситуации, которая только что возникла, или о ситуации, которая возникла раньше, но не вышла до сих пор на первый план авторского сознания, – то есть в обоих случаях делает свое утверждение ради того, чтобы *себе самому* прояснить положение дел, обрести знание, которым он прежде не обладал.

В целом для нашей речи последний вариант хотя и допустим, но скорее маргинален, однако в лирике все обстоит иначе: здесь автор говорит прежде всего о себе и *для себя*. Поэтому здесь он будет не столько утверждать уже знакомые ему истины, сколько *открывать* их по мере того, как развертывается поэтический текст[55].

С другой стороны, если та или иная информация предстает в презумптивном статусе, это практически всегда означает, что она для говорящего

---

[54] Поскольку тематические элементы предложения обычно в том или ином смысле предполагаются наперед (так дело обстоит в только что приведенном примере или, скажем, во фразе *Иван пришел вчера*, где при наиболее естественном интонировании принимается за данное, что Иван пришел, обсуждается же только время прихода), постольку о них мы в дальнейшем тоже будем говорить как о пресуппозициях – с небольшой долей условности, которая окупится ощутимым удобством изложения.

[55] Разумеется, сказанное верно лишь с той оговоркой, что открытие это не обязательно является открытием в общепринятом смысле слова, действительно совершаемым в процессе создания текста, но может оказаться «как будто» открытием, художественным *воспроизведением* открытия, то есть носить, в конечном счете, миметический характер. Впрочем, это обстоятельство и достаточно очевидно, и, главное, не слишком существенно для наших рассуждений.

старая, знакома ему наперед, – кроме, разве что, ситуаций, когда он *делает вид*, будто она ему уже знакома, но это встречается в нашей речи лишь как исключение.

Из сказанного видно, что там, где в лирическом тексте нечто сперва утверждается, а затем пресуппонируется, авторское сознание практически с неизбежностью *теряет свою целостность*[56].

Поэтому если верно, что в фокусе лирического стихотворения тенденция к внутреннему единству авторского сознания выражена более ощутимо, то здесь повторение уже утверждавшегося раньше смысла в пресуппозитивном статусе будет достаточно последовательно избегаться.

Проведенный нами анализ ста примеров показал, что это действительно так[57].

Избежать дискурсивной конфигурации, при которой один и тот же смысл выступает сперва в ассертивном, а затем в пресуппозитивном статусе, можно двумя способами.

Первый из них совершенно прямолинеен и состоит в том, что соответствующий смысл где-то в тексте утверждается, но больше последний к нему обращаться не будет – и просто не возникнет потребности сделать его пресуппозицией.

Другой способ куда изысканнее.

Известно, что некоторые смыслы, ввиду их тривиальности или относительной тривиальности, нам легче предполагать наперед и сразу вводить в текст как пресуппозицию, а для некоторых иных, менее тривиальных, это не очень естественно или даже граничит с абсурдом. Скажем, легко принять наперед, что у говорящего есть дети, жена, сестра и т. п., что у говорящего есть кошка или собака, но трудно – что у него есть, допустим, крокодил. Поэтому, предварительно не введя соответствующий референт с помощью специальных «ассертивных» средств (из которых наиболее прототипическим

---

[56] Ср. [Ducrot 1984], где исследователь пишет о пресуппозициях как важнейшем источнике языковой полифонии. В частности, когда в одном и том же предложении автор нечто пресуппонирует и нечто утверждает, то, поскольку презумпция в норме уже знакома адресату, здесь авторское сознание «солидарно» с сознанием последнего и в какой-то степени теряет самостоятельность, делаясь как бы надличностным, зато в ассерции обычно вновь обретает свой суверенитет, свое «когнитивное верховенство».

[57] Кстати, о правоте высказанной гипотезы свидетельствует и один уже известный нам факт. Из Главы 3 мы помним, что фокус часто маркируется представлением ранее уже введенного в лирический текст референта как нового. В большинстве случаев это значит, что о соответствующем референте сначала было сообщено в бытийном или близком к бытийному (так называемом презентационном) предложении, то есть наличие этого референта утверждалось, а в фокусе наличие его, по идее, должно уже предполагаться – но как раз от такой пресуппозиции автор демонстративно отказывается, по сути – *отказывается нарушить целостность своего сознания*.

является, конечно, бытийная конструкция), допустимо сказать *Моя дочка вышла замуж*; *Моя жена приболела*; *Моя собака любит пирожные*, но практически немыслимо – ??*Мой крокодил приболел*. Аналогичным образом, поскольку благоприятное развитие событий воспринимается языком как норма, а неблагоприятное – как ее нарушение, постольку естественно звучат фразы *Отопление включено неделю назад*; *Телега починена вчера*; *Магазин открыт час назад*, но странно – предложения ?*Отопление отключено неделю назад*; ??*Телега сломана вчера*; ?*Магазин закрыт час назад*. Во всех этих случаях о главном событии сообщается в теме, то есть в пресуппозиции предложения, а рема уточняет лишь, когда именно оно произошло; для «нормальных», благоприятных событий такая коммуникативная структура вполне закономерна, а для неблагоприятных по меньшей мере экзотична. (Эти примеры анализируются в [Падучева 2004: 500], но в иной связи и иным образом.)

Другими словами, чем та или иная информация неожиданнее, чем серьезнее она идет вразрез с нашими стереотипами, тем более ощутима потребность в том, чтобы первый раз она была представлена как ассерция, а не как пресуппозиция.

Поэтому с нарочитым уклонением автора от интересующей нас дискурсивной стратегии (одно и то же сперва утверждается, затем предполагается) мы встретимся там, где некоторый откровенно неожиданный, «разительный» смысл сразу окажется введен в текст на правах презумпции.

Помимо этого достаточно частого приема, встречаются и другие, более экзотические и малопродуктивные либо и вовсе «одноразовые», осуществимые лишь в пределах единственного текста – но тоже позволяющие демонстративно *не сделать* пресуппозицией некий ранее утверждавшийся смысл. Предложить какую-либо их классификацию мы не готовы (и вообще не уверены, что она возможна), но две иллюстрации будут ниже приведены, см. пп. 6.5.16–17.

Обследованные нами примеры были разделены на пять типов:

Тип 1. В лирическом стихотворении один и тот же смысл сперва ассертивен, а затем становится пресуппозицией, причем происходит это в эмпирической части текста.

Тип 2. В лирическом стихотворении один и тот же смысл сперва ассертивен, а затем становится пресуппозицией, причем происходит это в фокусе.

Тип 3. Смысл, который, вообще говоря, ввиду своей явной нетривиальности либо по иным причинам, должен был бы впервые появиться в тексте стихотворения как ассерция, в действительности сразу выступает в пресуппозитивной роли, причем происходит это в эмпирической части текста.

Тип 4. Смысл, который, вообще говоря, ввиду своей явной нетривиальности либо по иным причинам, должен был бы впервые появиться в тексте

стихотворения как ассерция, в действительности сразу выступает в пресуппозитивной роли, причем происходит это в фокусе.

Тип 5. Примеры, где вообще не совершается никакой переход от утверждения одного и того же смысла к его пресуппонированию и где нет описанной выше «фигуры избегания», при которой автор демонстративным образом отказывается вводить один и тот же смысл сначала в качестве прямо утверждаемого, а затем в качестве пресуппозиции.

Примеры последнего типа безразличны для верификации нашей гипотезы, зато преобладание примеров первого типа над примерами второго и примеров четвертого типа над примерами третьего давало бы ей хорошее подтверждение.

Забегая вперед, скажем, что в абсолютном измерении действительно и примеров типа 1 оказалось больше, чем примеров типа 2, и примеры типа 4 обнаружили численное превосходство над примерами типа 3. Вместе с тем, если учитывать существенную среднестатистическую краткость фокуса по сравнению с эмпирическими фрагментами, то в первом случае преимущество становится иллюзорным и гипотеза наша здесь поддержки не получает. С другой стороны, во втором случае преимущество подтверждающих ее примеров столь огромно, что ее все-таки надо признать безусловно верной.

Однако раньше, чем представить и обсудить результаты наших подсчетов, полезно сделать два пояснения и привести ряд иллюстраций.

Пояснение 1. Нетрудно догадаться, что в одном и том же стихотворении и переход от утверждения какого-то смысла к его пресуппонированию, и описанная «фигура избегания» могут встретиться и по нескольку раз, как в эмпирических фрагментах, так и в фокусе. Поэтому в принципе то же самое стихотворение способно относиться сразу к двум, трем и даже четырем из перечисленных выше типов. Разумеется, при статистическом анализе каждый подобный текст учитывался многократно – дважды, трижды либо, в редких случаях, и четырежды.

Пояснение 2. Поскольку открывающий стихотворение фрагмент практически никогда не бывает фокусом и появление у него тех или иных фокусных примет почти заведомо служит некоторым посторонним целям, постольку при анализе материала ни описанный выше переход, ни описанная «фигура избегания» не учитывались, если они присутствовали в самом начале текста. С таким случаем мы встречаемся, например, в известном цветаевском стихотворении, где смысл ‘вы (кем-то) больны’, вообще говоря, достаточно нетривиален, чтобы при его первом появлении в тексте более уместным было прямо его утверждать, однако у М. И. Цветаевой он с самого начала подчинен фактивному предикату *нравиться* и выступает как нечто предполагаемое наперед: *Мне нравится, что вы больны не мной...* (Впрочем, в дальнейших частях текста подобное же «избегание» встречается еще много раз, и эти случаи в нашем анализе, конечно, учитывались; см. ниже,

п. 6.5.8.) Аналогичным образом, поскольку возвращение человека с собственных похорон – событие, по самой малой мере, очень экзотическое, соответствующая информация, вообще говоря, должна была бы вводиться в текст на правах ассерции, однако, вопреки правилам, она пресуппозитивна в строфе А. А. Тарковского:

Друзья, правдолюбцы, хозяева
Продутых смертями времен,
Что вам прочитала Цветаева,
Придя со своих похорон?

С другой стороны, вся эта конструкция открывает собой текст и потому при подсчетах нами была проигнорирована.

6.5.2. Пример 1: Тип 1

Посмотрим на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.
2.
Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

В третьей строке *утверждается*, что автор сказал выделенное кавычками слово, в строке же 4 знание о произнесенном уже презумптивно, а предметом ассерции становится его неожиданность, непредвиденность – даже для самого автора.

Очевидно, переход этот совершается тут вне фокуса, каковым является вторая строфа или, возможно, ее часть, но ни в коем случае не строфа первая.

6.5.3. Пример 2: Тип 1

Вот стихотворение О. Э. Мандельштама «Лютеранин»:

1.
Я на прогулке похороны встретил
Близ протестантской кирки, в воскресенье,
Рассеянный прохожий, я заметил
Тех прихожан суровое волненье.

2.
Чужая речь не достигала слуха,
И только упряжь тонкая сияла,
Да мостовая праздничная глухо
Ленивые подковы отражала.
3.
А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забилась, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка.
4.
Тянулись иностранцы лентой черной,
И шли пешком заплаканные дамы,
Румянец под вуалью, и упорно
Над ними кучер правил вдаль, упрямый.
5.
Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили,
Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.
6.
И думал я: витийствовать не надо –
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

Если в первой строке наличие похорон в соответствующем фрагменте мира *утверждается*, то в строке 18 (*Тебя легко и просто хоронили*) эта идея уже пресуппозитивная, уступив «ассертивное» место сообщению о том, как же именно происходили похороны, – причем вполне очевидным образом ни первый, ни второй фрагмент текста не относятся к фокусу.

6.5.4. Пример 3: Тип 1

А вот стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Здесь в лесах даже розы цветут,
Даже пальмы растут – вот умора!
Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.
2.
Может быть, просто климат не тот –
Мало сосен, березок, болотца...
Ну, а может быть, он не растет,
Потому что ему не растется

3.
С той поры, с той далекой поры –
...Чахлый ельник, Балтийское море,
Тишина, пустота, комары,
Чья-то кровь на кривом мухоморе...

Если в строках 3–4 отсутствие мухомора *утверждается* (точнее, утверждается его отсутствие в перцептивном поле автора, но подразумевается безусловно и отсутствие в соответствующем фрагменте реального мира), то в строках 7–8 оно уже пресуппозитивно – ассерцией же является представление о причине (...*он не растет* ***Потому, что ему не растется***...). Разумеется, и третья–четвертая, и седьмая–восьмая строки по содержанию не фокусные, а эмпирические.

6.5.5. Пример 4: Тип 1

Подобная дискурсивная конфигурация есть и в стихотворении М. И. Цветаевой:

«Я стол накрыл на шестерых...»[58]

1.
Все повторяю первый стих
И все переправляю слово:
– «Я стол накрыл на шестерых»...
Ты одного забыл – седьмого.
2.
Невесело вам вшестером.
На лицах – дождевые струи...
Как мог ты за таким столом
Седьмого позабыть – седьмую...
3.
Невесело твоим гостям,
Бездействует графин хрустальный.
Печально – им, печален – сам,
Непозванная – всех печальней.
4.
Невесело и несветло.
Ах! не едите и не пьете.
– Как мог ты позабыть число?
Как мог ты ошибиться в счете?

[58] Первая строка стихотворения А. А. Тарковского.

5.
Как мог, как смел ты не понять,
Что шестеро (два брата, третий –
Ты сам – с женой, отец и мать)
Есть семеро – раз я на свете!
6.
Ты стол накрыл на шестерых,
Но шестерыми мир не вымер.
Чем пугалом среди живых –
Быть призраком хочу – с твоими,
7.
(Своими)...
Робкая как вор,
О – *ни души* не задевая! –
За непоставленный прибор
Сажусь незваная, седьмая.
8.
Раз! – опрокинула стакан!
И все, что жаждало пролиться, –
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –
Со скатерти – на половицы.
9.
И – гроба нет! Разлуки – нет!
Стол расколдован, дом разбужен.
Как смерть – на свадебный обед,
Я – жизнь, пришедшая на ужин.
9.
...Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг – и все же укоряю:
– Ты, стол накрывший на шесть – *душ*,
Меня не посадивший – с краю.

Если в строке 4 то, что адресат *забыл седьмого*, утверждается, то в строках 7–8 это уже пресуппозиция, причем никакой из этих фрагментов не относится к фокусу[59].

[59] Правда, в конце стихотворения, в его несомненном фокусе пресуппозитивный смысл ‘ты меня не посадил за стол’ повторяется снова, но раз он *уже был* в тексте пресуппозитивным, о соответствующей *перемене* в авторском сознании тут нельзя говорить и видеть в этих стихах образчик Типа 2 было бы ошибкой.

Аналогичен в данном плане и следующий пример из Исса Кобаяси.

6.5.6. Пример 5: Тип 1

Наконец, сходным образом дело обстоит в знаменитом стихотворении Исса Кобаяси (перевод В. Н. Марковой):

Печальный мир!
Даже когда расцветают вишни...
Даже тогда...

Если в первой строке мысль о безрадостности мира прямо утверждается, то во второй она предполагается наперед (и даже не получает эксплицитного выражения), притом ни та, ни другая строка еще не являются фокусом: им станет лишь третья, где статус интересующего нас смысла тоже пресуппозитивный и *не изменяется* по сравнению со второй строкой.

6.5.7. Пример 6: Тип 2

Второй тип примеров, где один и тот же смысл выступает сперва как ассерция, а затем становится пресуппозитивным, причем происходит это уже не в эмпирической части текста, а в его фокусе, в нашем материале почти не обнаружен. Приведем в качестве иллюстрации стихотворение Б. Лесьмяна «Запоздалое признание» (перевод наш – ГЗ):

1.
Я люблю твоей радостью поднятый гам
И твоими глазами увиденный взгорок;
Мне так дорог твой смех, что не ведаю сам,
Как же раньше он был не знаком и не дорог.
2.
Заскрипит в половицах, застонет в саду –
Мне шаги твои чудятся в скрипе и стоне,
И бросаюсь к тебе, и тебя не найду,
И мерещатся мне то уста, то ладони.
3.
Набухает слезами небесная высь –
И взывает к тебе, и дозваться не в силе...
Ты сюда не вернись, никогда не вернись –
Но молись обо всех, кто тебя не любили!

В строке 10, по сути, *утверждается*, что адресата на земле нет (в силу очевидного тут силлогизма «если кого-то нельзя дозваться, то он в соответствующем фрагменте мира отсутствует»), зато в строке 11, когда говорится *Ты сюда не вернись...*, этот смысл становится пресуппозицией. Между тем

одиннадцатая строка, вместе с двенадцатой и последней, как раз и формирует фокус этого стихотворения.

6.5.8. Пример 7: Тип 3

Обратимся теперь к случаю, когда некоторый смысл настолько неожидан, нетривиален, что, по логике вещей, в первый раз должен вводиться в текст на правах ассерции, однако в действительности этого не происходит и он сразу представляется как презумптивный, причем данное явление имеет место в эмпирической части текста.

Первой иллюстрацией послужит стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Мне нравится, что Вы больны не мной,
Мне нравится, что я больна не Вами,
Что никогда тяжелый шар земной
Не уплывет под нашими ногами.
Мне нравится, что можно быть смешной –
Распущенной – и не играть словами,
И не краснеть удушливой волной,
Слегка соприкоснувшись рукавами.
2.
Мне нравится еще, что Вы при мне
Спокойно обнимаете другую,
Не прочите мне в адовом огне
Гореть за то, что я не Вас целую.
Что имя нежное мое, мой нежный, не
Упоминаете ни днем, ни ночью – всуе...
Что никогда в церковной тишине
Не пропоют над нами: аллилуйя!
3.
Спасибо Вам и сердцем и рукой
За то, что Вы меня – не зная сами! –
Так любите: за мой ночной покой,
За редкость встреч закатными часами,
За наши не-гулянья под луной,
За солнце, не у нас над головами,
За то, что Вы больны – увы! – не мной,
За то, что я больна – увы! – не Вами!

Смыслы ‘я больна не Вами’, ‘никогда тяжелый шар земной не уплывет под нашими ногами’, ‘можно быть смешной’, ‘можно быть распущенной’ и многие другие достаточно нетривиальны, и то, что уже при первом введении их в текст они подчинены фактивному предикату *мне нравится, что...* либо тоже фактивному *спасибо вам за то, что...*, то есть сразу наделены

презумптивным статусом, воспринимается не как нечто естественное и «саморазумеющееся», но как яркий художественный прием.

Пояснение 1. Отсутствие смысла ‘Вы больны не мной’ в только что приведенном (частичном) перечне смыслов не случайно: как мы объясняли выше, особенности фрагмента, непосредственно открывающего стихотворение, безразличны для нашего анализа, ибо такой фрагмент почти заведомо не способен быть фокусом и может «позволить себе» того или иного рода фокусную маркировку в иных целях.

Пояснение 2. Существенно, что, поскольку в фокусных предпоследней и последней строках присутствуют пресуппозитивные смыслы ‘Вы больны не мной’ и ‘я больна не Вами’, которые уже появились на правах пресуппозиции в начале стихотворения, постольку здесь, в фокусе, соответствующего приема нет, так что «избегание ассертивности» при введении в текст новых и нетривиальных смыслов целиком локализуется в его эмпирической части.

6.5.9. Пример 8: Тип 3

В разной – иногда в очень высокой – степени необычны ситуации, когда кто-то кого-то любит *фальшью истины*, *правдой лжи*, так сильно, что *дальше некуда*, и любит *дольше времени*. Поэтому соответствующие фрагменты цветаевского стихотворения при своем появлении в тексте как будто должны были бы оказаться ассерциями. Однако в действительности все они выступают в роли нерестриктивного определения к тематическому местоимению *ты* и с большой вероятностью должны прочитываться тоже как тематические, сообщающие нечто такое, о чем адресату заранее известно (даже если он и старается психически дистанцироваться от этого знания).

Знаменательно, что присутствует такой прием только в первых пяти с половиной эмпирических по содержанию строках. (Так же, как в предыдущем случае, начальный фрагмент, первые две строки, следует сбросить со счетов, но третья–пятая и половина шестой делают этот пример несомненным представителем третьего типа.)

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!
2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

6.5.10. Пример 9: Тип 4

Наибольшим числом примеров представлен в нашем материале случай, когда описанное «избегание ассертивности» имеет место в фокусе стихотворения.

Так, в частности, дело обстоит в «Silentium» О. Э. Мандельштама:

1.
Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
2.
Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В мутно-лазоревом сосуде.
3.
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!
4.
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Мысль о том, что музыка «ушла» из слова, с одной стороны, достаточно нетривиальна, чтобы быть высказанной как ассерция, с другой же стороны, нигде в тексте она прямо не высказывается, но появляется лишь как презумпция в строке *И, слово, в музыку вернись* – то есть в строке, которая составляет часть фокусной четвертой строфы.

6.5.11. Пример 10: Тип 4

Аналогичную картину находим в другом мандельштамовском стихотворении:

1.
На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг –
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.
2.
А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме; ну так что ж!

Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь;
3.
И храма маленькое тело
Одушевленнее стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат!

Смысл ‘гигант беспомощно прижат к земле целой скалой’, в силу своей сугубой неочевидности, при своем первом появлении должен был бы стать ассерцией, но тут он явно презумптивен – причем выступает в финале и фокусе.

6.5.12. Пример 11: Тип 4

Из-за своей внутренней противоречивости, «оксюморонности» необычайно странен и потому, вообще говоря, являлся бы очень сильным претендентом на ассертивный статус смысл ‘скальд когда-то уже сложил/слагал чужую песню’ – однако в стихотворении О. Э. Мандельштама смысл этот пресуппозитивен – и вновь такая «деассертивизация» имеет место в фокусе, в предпоследней строке:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

6.5.13. Пример 12: Тип 4

Подобную фигуру находим и в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья.
2.
Я верю не в непобедимость зла,
А только в неизбежность пораженья.
3.
Не в музыку, что жизнь мою сожгла,
А в пепел, что остался от сожженья.

Предполагать по умолчанию, будто музыка сожгла чью-то жизнь, вообще говоря, настолько странно, что соответствующий смысл при первом своем появлении в тексте должен прямо декларироваться, а не быть пресуппозицией. Однако в третьем и одновременно фокусном двустишии он впервые вводится в текст именно на правах презумпции: по тем или иным не требующим сейчас обсуждения причинам, конструкция *[Я верю н]е в музыку, что жизнь мою сожгла* прочитывается тут как принимающая существование такой музыки за данность – данность, не разрушаемую даже заявленным здесь же авторским неверием в эту музыку, но вступающую с ним в некое диалектически-парадоксальное, а вместе с тем допускаемое поэтическим текстом и глубоко осмысленное соотношение[60].

6.5.14. Пример 13: Тип 4

Вот еще одно стихотворение Г. В. Иванова:

1.
Ничего не вернуть. И зачем возвращать?
Разучились любить, разучились прощать,
Забывать никогда не научимся...

[60] Добавим, что хотя второе двустишие во многом параллельно третьему, в частности, выступающей в третьем *музыке* тут по своей структурной роли соответствует *непобедимость зла*, – несмотря на это последняя уже отнюдь не пресуппозитивна: отсутствие веры в нее совместимо и с положением, когда зло действительно непобедимо (по крайней мере, с точки зрения автора), и с положением, когда это не так. Едва ли при этом случайно, что такое лишенное обсуждаемой пресуппозиции второе двустишие как раз *не относится* к фокусу: весьма вероятно, здесь перед нами своего рода «отрицательная манифестация» все той же тенденции к появлению нетривиальных в описанном выше смысле пресуппозиций именно в фокусных, а не эмпирических фрагментах.

2.
Спит спокойно и сладко чужая страна,
Море ровно шумит. Наступает весна
В этом мире, в котором мы мучимся.

То, что кто-то или все люди вообще в этом мире мучаются, вообще-то достаточно далеко от очевидности – но становится тут пресуппозицией в финальном и фокусном предложении.

6.5.15. Пример 14: Тип 4

Посмотрим на стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь – уж рвешься прочь!
Я лоб уронила в руки,
И думаю, глядя в ночь:
2.
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть –
Как сами себе верны.

Ситуация, когда кто-то вероломен, сама по себе не вполне обычна, поскольку отклоняется от определенного принимаемого нами по умолчанию позитивного сценария событий (ведь известно, что позитивные сценарии – это та норма, с которой мы сопоставляем реальный ход вещей), а дополнительное нарушение стереотипа происходит здесь также потому, что автор признается в своем *собственном* вероломстве; однако, очевидным образом, еще большую необычность несет в себе парадокс ‘кто-то вероломен и оттого верен самому себе’ – а именно он тут находится в фокусе и выступает как нечто заранее известное, как пресуппозиция – ибо весь соответствующий смысл подчинен фактивному предикату *[никто] не понял, как...*

6.5.16. Пример 15: Тип 4

В своем стремлении уклониться от того, чтобы одну и ту же нетривиальную информацию сначала прямо утверждать и только потом уже представить в виде пресуппозиции, поэтический текст может прибегать и к иным, более редким приемам, вплоть до приемов скорее окказиональных, используемых лишь в одном или относительно немногочисленных стихотворениях.

Так устроено, например, следующее стихотворение Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Вообще говоря, после строки *...Леноре снится страшный сон...*, где наличие сна утверждается, логично ждать пояснения, каково же содержание этого сна (допустим, *Ей снится, что она мертва* и т. п.), – и здесь представление о самом его наличии должно стать уже пресуппозитивным. Однако стихотворение Г. В. Иванова от подобной эволюции демонстративно уклоняется: в заключительной и несомненно фокусной строке названная как будто уже состоявшаяся ассерция попросту денонсирована – так что развертывание текста по принципу «данная информация сперва декларируется, а позднее преставляется как пресуппозиция» становится тут *в принципе невозможным*.

6.5.17. Пример 16: Тип 4

В некоторых стихотворениях сама инерция текста заставляет ожидать от его фокуса, что здесь какой-то прежде утверждавшийся смысл станет презумптивным, – и на этом фоне реальное отсутствие такой презумпции обретает особую «ощутительность» и воспринимается как значимое, как своего рода минус-прием.

Таково переложение Ап. Григорьева из Г. Гейне:

1.
Они меня истерзали
И сделали смерти бледней, –
Одни – своею любовью,
Другие – враждою своей.
2.
Они мне мой хлеб отравили,
Давали мне яду с водой, –
Одни – своею любовью,
Другие – своею враждой.
3.
Но та, от которой всех больше
Душа и доселе больна,
Мне зла никогда не желала,
И меня не любила она!

В первой строфе смысл ‘они меня истерзали и сделали смерти бледней’ сначала ассертивен (первая–вторая строки), а затем превращается в презумпцию (третья–четвертая строки, объясняющие, *каким же образом* окружающие причинили автору зло).

Точно такую же метаморфозу претерпевает во второй строфе и смысл ‘они мне мой хлеб отравили, давали мне яду с водой’, сперва утверждаемый, а затем делающийся пресуппозицией при ответе на вопрос, какими обстоятельствами это было обусловлено.

Однако в третьей, фокусной строфе подобной конфигурации нет: то, что возлюбленная автора уязвила его душу, сразу представляется в пресуппозитивном статусе. И хотя, абстрактно рассуждая, мотив неразделенной любви столь распространен в лирике, что соответствующий смысл как будто допустимо предполагать наперед и с самого начала сделать пресуппозицией, на фоне той инерции, какая создана первой и второй строфами, это все равно не может не восприниматься как демонстративное *избегание* интересующей нас дискурсивной «фигуры» – то есть, в конечном счете, как подчеркнутое стремление авторского сознания к целостности, не-полифоничности.

6.5.18. Результаты, выводы, перспективы

Как мы уже говорили выше, анализу были подвергнуты 100 лирических стихотворений, и результаты его в целом хорошо подтверждают нашу гипотезу о том, что в фокусе лирического текста авторское сознание тяготеет к целостности гораздо решительнее, чем в эмпирических фрагментах.

Примеров первого типа, то есть тех, где некий смысл сперва утверждается, а затем выступает как пресуппозиция, причем происходит это в эмпирической части текста, обнаружено 7. Примеров второго типа, где пресуппонирование прежде утверждавшегося смысла имеет место в фокусе, нашлось всего 2, то есть в 3,5 раза меньше.

Разумеется, даже если мы признаем отсутствие обсуждаемого перехода приметой фокуса, то примета эта еще очень слаба, ненадежна – как ввиду ее «отрицательного» характера, так и потому, что вообще переход этот встречается в лирике достаточно редко (что, по-видимому, в конечном счете связано со стремлением лирического текста к краткости и избеганию повторов). Более того, как мы уже не раз говорили, по нашим подсчетам, в среднем фокус короче эмпирической части стихотворения в 6,9 раза, а значит, частотность ситуаций, когда пресуппонирование прежде утверждавшегося имеет место в фокусе, на самом деле *вдвое выше*, чем такая частотность для эмпирической части (6,9:3,5=1,97). Поэтому, вопреки кажимости, данные, полученные для примеров первого и второго типов, нашей гипотезе скорее противоречат.

Однако у медали есть и другая сторона.

Смыслы, которые, в силу своей нетривиальности или же иных, более редких обстоятельств (наподобие тех, что описаны выше в пп. 6.5.16–17), при своем первом появлении в тексте должны были бы стать ассерцией, но на самом деле оказываются пресуппозитивными, вне фокуса встретились только 6 раз (Тип 3), зато в фокусе их было ни много ни мало 28 (Тип 4), то есть почти впятеро (точнее – в 4,7 раза) больше. Учитывая же среднестатистическую краткость фокуса, по сравнению с эмпирическими фрагментами, его истинное превосходство в данном плане оказывается более чем тридцатикратным (4,7*6,9=32,4).

Здесь перед нами уже совершенно недвусмысленное и *позитивное* подтверждение нашей гипотезы о том, что сопряженный с раздвоением авторского сознания переход одного и того же смысла из утвердительного статуса в презумптивный в фокусе последовательно избегается, что здесь это сознание с особенной силой тяготеет к *целостности*, – причем подтверждение, которое ввиду только что приведенных статистических данных намного весомее, нежели факты, идущие с данной гипотезой вразрез.

Пояснение. Во избежание недоразумений полезно понимать, что в некоторых случаях приметой фокуса оказывается не особая целостность авторского сознания, но, наоборот, его раздробленность, его «как-бы-исчезновение», при котором авторский голос становится «голосом мира». Подробно об этой диалектике мы будем писать позднее, в п. 6.8, здесь же отметим только, что противоречия в таком положении вещей нет. Коль скоро фокус по своему смыслу обычно очень важен, в нем от авторского сознания требуется особенно высокая активность и сосредоточенность; однако, раз фокус тяготеет к тому, чтобы представлять генерализованную истину, провозглашающий ее субъект должен скорее лишаться своего индивидуального, отдельного бытия. Поэтому не должно удивлять, если на одних уровнях смысловой структуры автор в фокусе тяготеет к существенно большей «самоявленности», чем в эмпирических фрагментах, а на других уровнях – к «самоявленности», напротив, существенно меньшей.

Возвращаясь к нашему основному предмету, надо сказать, что цельность авторского сознания наверняка может себя обнаружить не только так, как это описано выше, но и множеством иных, часто очень интересных способов. В предварительном порядке наметим несколько важных тем, которые здесь открываются.

Тема 1. Если, как мы помним, в нарративе авторское сознание систематически раздваивается между «здесь и сейчас» момента речи и «тогда и там» повествуемых событий [Chafe 1994] и потому авторская точка зрения тут очень подвижна во времени и пространстве, то по ясным причинам

в фокусе лирического стихотворения она, наоборот, должна тем или иным образом *лишаться* подвижности.

Разумеется, именно это происходит в тех нередких случаях, когда фокус носит гномический либо близкий к гномическому характер, провозглашая некую вечную или весьма «долговременную» истину – примеры чему были даны выше, в Главе 2. С другой стороны, как мы уже говорили в своем месте, подобная над- либо долговременность объяснима просто «генерализующей» природой фокуса и потому в пользу обсуждаемого здесь предположения о характерном для фокуса большем тяготении авторского сознания к *целостности* сама по себе еще не свидетельствует.

Вместе с тем вообразимы случаи, когда темпоральная и пространственная мало- или даже неподвижность авторской точки зрения вызывается иными обстоятельствами – и здесь следовало бы поискать дополнительные доказательства нашей гипотезы.

В качестве возможного примера рассмотрим «Греческую кофейню» А. А. Тарковского:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

В первых двух строках представляется если не вечная, то «долговременная» истина и временная позиция автора едва ли свободна. С другой стороны, как мы помним, начало стихотворения почти никогда не может быть фокусом и потому в ряде случаев «позволяет себе» фокусную по природе маркировку без опасности каких-либо недоразумений.

Зато дальше авторская точка зрения обнаруживает исключительную подвижность. В строках 3–4 и 5–8 автор смотрит из будущего в прошлое, в строках 9–10 его позиция скорее всего синхронна с описываемым речевым событием, в строках 11–13 автор как бы из прошлого заглядывает в будущее, в строках 14–16 снова представляет происходящее в ретроспективе.

И только в фокусных предпоследней и последней строках оказывается, что здесь автор пытается (дав подходящее сравнение) лучше понять уже описанные им события, то есть, по сути, произвести их рекатегоризацию, а позиция автора во времени *независимо* от нынешнего авторского выбора, *помимо* него должна быть точно такой же (ретроспективной), какая была выбрана в предшествующих строках, когда манеры героини характеризовались более прямо и непосредственно. Иными словами, здесь автор, подчиняясь собственному уже прежде принятому решению, теряет свободу выбора, а значит, тут заведомо исчезает риск, что авторское сознание «рассыплется» по разным временным планам.

Если бы оказалось, что подобная потеря авторским сознанием своей временной и/или пространственной свободы в фокусе встречается чаще, чем в эмпирических фрагментах, это давало бы серьезную поддержку нашей гипотезе о цельности авторского сознания как примете фокуса[61].

Тема 2. Далее, в связи с вопросом о большей целостности авторского сознания в фокусе можно высказать и еще одну гипотезу.

Очевидно, при прочих равных условиях авторское сознание будет более целостным там, где части одного предложения или два соседних предложения хорошо друг с другом согласованы по своему содержанию, например, если отдельные части сообщаемого вписываются в некоторый достаточно типический «сценарий» («фрейм», «скрипт») и благодаря этому, зная одну часть, нетрудно угадать и другие. Также очевидно, что одним из предельных случаев подобной гармонии является наличие импликативной связи между соответствующими смыслами – как, скажем, в тексте *Маша помыла посуду. Она сделала это очень охотно*, где содержанием второго предложения целиком имплицируется содержание первого.

Поэтому когда между частями фокуса возникает импликативное отношение, то при прочих равных условиях авторское сознание должно оказаться

[61] Здесь, конечно, нельзя обойти стороной и ряд дополнительных трудностей. Если, как мы писали в п. 6.4, в фокусе авторское сознание более активно, то, по логике вещей, оно должно пользоваться здесь и большей свободой, когда выбирает свою позицию во времени и пространстве. Кроме того, судя по всему, для фокуса характерна еще и более тонкая разработка пространственных и временных координат (см. п. 5.11). Таким образом, чтобы решить обсуждаемый вопрос, необходим тщательный анализ возникающих тут внутренних конфликтов и, вероятно, установление относительного веса тех противоборствующих факторов, которые могут быть вовлечены в эту непростую игру.

здесь более целостным, и можно предположить, что это отношение будет встречаться в фокусе чаще, чем в эмпирических фрагментах[62].

Судя по всему, так и есть.

Например, в стихотворении Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ)

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

то обстоятельство, что в бездне ничего не видно (ничего нет), предопределено самой ее природой, соответствующая информация, по сути дела, просто «отщеплена» от нашего концепта бездны – и происходит это именно в фокусе стихотворения.

Отчасти аналогичным образом дело обстоит в финальной и фокусной строфе пастернаковского «Свидания»:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

В вопросе *[К]то мы и откуда[?]* содержится смысл ‘я не знаю, кто мы и откуда’. Однако если известно, что человека нет на свете, то знать, кто он (именно – кто он *в настоящем*, а не кем он был *когда-то*), совершенно невозможно. Таким образом, значительная часть в содержании этого вопроса имплицируется смыслом заключительной строки.

В пятидесяти проанализированных нами стихотворениях подобная импликативность встретилась трижды и во всех случаях – именно в фокусе.

Тема 3. Еще интереснее, по-видимому, то, как между эмпирическими и фокусными фрагментами текста распределяется *отрицание*.

---

[62] В ином месте (п. 6.2.3.3.2) мы уже затрагивали тему импликативных связей и писали, что нередко между фокусом и эмпирическим фрагментом стихотворения возникает взаимная импликация. Сейчас, однако, речь о другом, ибо говорим мы, во-первых, не о взаимной, но об однонаправленной импликации (хотя и взаимная тут в принципе возможна), во-вторых, не об импликации, которая связывает фокус и эмпирический фрагмент, но об импликативной связи, соединяющей *две части фокуса*.

В выборке из 100 стихотворений частица *не* в эмпирических фрагментах встретилась 106 раз, а в фокусных – 38. Если учесть то уже известное нам обстоятельство, что в среднем, по нашим подсчетам, фокус примерно в 6,9 раз короче эмпирических фрагментов, то получается, что в фокусных частях текста вероятность появления *не* примерно *в два с половиной раза выше* (38:106=0,36; 0,36*6,9=2,48).

Как же объяснить этот феномен?

Начнем с того, что чем от большего числа пропозиций автор текста «отмежевывается», чем большее их число исключает из своего мира (точнее говоря – исключает их истинность), тем этот мир «обозримее», как бы «собраннее» – и тем, соответственно, целостнее авторское сознание.

Безусловно, пространство изначально открытых нашему сознанию возможностей сужается не только тогда, когда мы делаем отрицательное высказывание, но и когда делаем высказывание утвердительное, однако тут есть принципиальное различие.

Как хорошо известно, отрицательное высказывание в большинстве случаев сигнализирует, что некто считал или мог считать истинным соответствующее утверждение; достаточно вспомнить хотя бы хрестоматийную фразу *Жена Джона не беременна*, прагматически уместную лишь там, где кто-то предполагал либо имел основания предполагать беременность Джоновой жены.

Что же касается утвердительных высказываний, то им подобный полемизм в общем случае не свойствен: например, говоря *Жена Джона беременна*, вовсе не обязательно и даже в целом не естественно подразумевать, что кто-то придерживается противоположного мнения; показательно, что как только тут появляется полемический оттенок, возникает ощутимая нужда придать главной реме (здесь – слову *беременна*) эмфатическую интонацию, то есть специальным средством просигнализировать о маркированности такого варианта.

Поэтому когда делается отрицательное высказывание и из соответствующего пространства возможностей исключается некая позитивная пропозиция, исключение это не может не быть более ощутимым, чем в случае утвердительных конструкций, – и, таким образом, по своей способности манифестировать целостность авторского сознания отрицательные высказывания имеют качественное преимущество перед утвердительными[63].

Тема 4. Известно, что, говоря об одном и том же предмете или явлении, мы можем категоризировать их на разных уровнях конкретности; см. среди важнейших работ [Rosch 1978; Taylor 2003; Murphy 2002]. Например, грузовик допустимо назвать транспортным средством, машиной, грузовиком,

[63] Весьма похоже на правду, конечно, и то, что, по причине своей большей абстрактности, отвлеченности от наблюдаемых фактов, отрицательные конструкции предполагают и особенно высокую *активность* авторского сознания, которая, как мы помним из п. 6.4, в лирике тоже более характерна для фокуса. К сожалению, входить в дискуссию на этот счет мы не готовы.

белым грузовиком (если он, конечно, белый), белым бензиновым грузовиком (если он действительно работает на бензине), и т. д., и т. д. О столе мы имеем право сказать, что это предмет, предмет мебели, стол, деревянный стол, новый деревянный стол (если это, конечно, соответствует действительности), и т. д., и т. д. Об одних и тех же действиях какого-то человека – что он просто пьет чай, что пьет чай с сахаром, что пьет чай с сахаром и сливками, пьет чай второпях и проч.

Существенно, что, как правило, среди доступных способов категоризации выделяется один базовый, немаркированный, то есть такой, который будет выбран говорящими там, где на выбор не влияют какие-то *особые* факторы. Например, отвечая на вопрос *Что это?*, в отсутствие склоняющего к другому решению контекста мы чаще скажем *Грузовик*, а не *Артефакт*, *Транспортное средство*, *Бензиновый грузовик* и проч.; скажем *Стол*, а не *Предмет мебели* или *Мебель* и не *Дубовый письменный стол* и т. п.; отвечая на вопрос, что обычно делает Иван в пять часов, чаще скажем *Пьет чай*, нежели *Пьет чай с сахаром и сливками* и т. п.

С другой стороны, в более сложных текстах появляется много причин для того, чтобы категоризировать те или иные сущности уже не на базовом уровне. Так, если мы хотим впервые ввести в текст соответствующий референт и подробно его описать, то совершенно нормально предложение *В углу комнаты стоял дубовый письменный стол*; если хотим объяснить кому-то, какой в точности нам нужен автомеханик, то более чем естественно предложение *Мне надо починить бензиновый грузовик*; если хотим объяснить, почему Иван прибавил в весе – предложение *Иван пьет чай с сахаром и сливками*.

Разумеется, в одном и том же тексте один и тот же предмет может получать «разноуровневую» категоризацию; ср. тексты: *В углу комнаты стоял дубовый письменный стол; стол этот был подарен моим дядей*; *Мне надо починить бензиновый грузовик. Грузовик трехосный*; *Иван сейчас пьет чай с сахаром и сливками. Пьет чай потому, что еды никакой не осталось*.

Принципиально здесь, однако, то, что в обычной, непоэтической речи категоризация на разных уровнях возможна, как правило, лишь тогда, когда сначала выбран уровень маркированный, более конкретный, а затем автор возвращается к *каноническому* способу категоризации, который чаще всего формально намного проще и потому служит экономным средством повторно назвать предмет либо ситуацию. Так, в частности, дело обстоит в двух из только что приведенных примеров, попытка же использовать обсуждаемые способы категоризации в обратном порядке чревата по крайней мере легкой неловкостью: *?В углу комнаты стоял стол; этот дубовый письменный стол был подарен моим дядей*; *??Мне надо починить грузовик. Бензиновый грузовик трехосный*. Правда, для текста *Иван сейчас пьет чай с сахаром и сливками. Пьет чай потому, что еды никакой не осталось* подобная инверсия

вполне допустима: *Иван сейчас пьет чай. Пьет чай с сахаром и сливками потому, что еды никакой не осталось*, – однако объясняется это тем, что без уточнения *с сахаром и сливками* во втором предложении разрушатся важные причинные связи (скорее всего именно сахаром и сливками, а не самим чаем Иван пытается возместить отсутствие еды), то есть, в конечном счете, – объясняется серьезной поддержкой контекста, что, конечно, свидетельствует о сугубой маркированности данного случая.

Таким образом, в непоэтической речи мы в пределах одного текста можем категоризировать одну и ту же сущность на разных уровнях, но переходить при этом допустимо, как правило, только от уровня небазового к базовому, причем прагматическим «оправданием» такого перехода служит потребность в удобном, относительно простом по смыслу и относительно кратком средстве повторно сказать об уже известном. (Понятно, что там, где нужна повторная номинация, еще более удобным средством является местоимение или даже синтаксический нуль, но они по разным причинам не всегда уместны; например, неуместны, если референт появился в тексте давно и уже «забыт», частично деактивирован или если употребление местоимения либо нуля грозит референциальным конфликтом.)

Что же касается поэтической речи, то здесь закономерности иные.

Поэтическая речь в принципе не стремится к базовому, «общепринятому» уровню категоризации, но, наоборот, ищет способ увидеть вещи не так, как это конвенционализировалось в языке: увидеть в куда более конкретных подробностях и (один из ее парадоксов) часто одновременно с этим – увидеть в целом, в высокой абстракции от этих подробностей. Поэтому здесь мы встретим колоссальное число случаев, когда об одной и той же сущности говорится неоднократно и концептуализируется она *всякий раз неканонически*.

Посмотрим для примера на стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Шестого чувства крошечный придаток
Иль ящерицы теменной глазок,
Монастыри улиток и створчаток,
Мерцающих ресничек говорок.
2.
Недостижимое, как это близко:
Ни развязать нельзя, ни посмотреть,
Как будто в руку вложена записка –
И на нее немедленно ответь...

Очевидно, что представление о референте каждой из первых четырех строк разработано здесь куда подробнее, чем это предполагалось бы базовым уровнем категоризации. Открывающее же вторую строфу слово

недостижимое, напротив, дает всем этим референтам «всеобъемлющее» короткое наименование, однако оно настолько абстрактно по смыслу, что тоже никак не может считаться тут «базовым» концептом и, если предположить для данной ситуации существование такового, находилось бы на соответствующей шкале по другую сторону от него.

Таким образом, здесь в обоих случаях категоризация происходит на небазовом уровне, но это не приводит ни к какой неловкости.

Вторым примером также будет стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон:
В земной коре юродствуют породы,
И, как руда, из груди рвется стон,
2.
И тянется глухой недоразвиток
Как бы дорогой, согнутою в рог, –
Понять пространства внутренний избыток,
И лепестка, и купола залог.

Для последних двух строк убедительно прочтение, при котором *пространства внутренний избыток* и *лепестка и купола залог* будут названием одной и той же сущности. При этом, однако, первая номинация воспринимается как продукт относительно прямого восприятия, а вторая – как продукт более интенсивной ментальной деятельности, включающей в себя мысленное представление еще не существующих *лепестка и купола*. И в то же время ни та, ни другая категоризации не относятся к базовому уровню – хотя бы уже потому, что созданы здесь впервые и явно не подлежат никакому повторению, кроме разве что цитационного.

Итак, поэтический текст отличается тем, что здесь при повторном обращении к той же сущности выбор новой категоризации служит скорее не удобству и краткости, но иному этой сущности восприятию, иной интерпретации, в конечном счете, *лучшему ее постижению*. Однако в таком случае, когда автор обращается к ней впервые и когда он это делает во второй (третий и т. д.) раз – он обладает *разными сознаниями*, сознанием, которому еще не доступна, и сознанием, которому открылась новая грань описываемой реальности.

Отсюда следует, что если авторское сознание в фокусе лирических произведений стремится быть целостным, то и повторная «разноуровневая» категоризация должна встречаться в нем реже, нежели в эмпирических фрагментах.

Так ли это на самом деле, еще предстоит выяснить.

Тема 5. В своем месте, в Главе 1, мы убедились, что при маркировании фокуса огромную роль играют выстраиваемые в тексте дискурсивные связи:

по их богатству фокус в общем случае далеко превосходит эмпирические фрагменты. У дела, однако, есть и другая сторона.

Допустим, мы услышали или прочитали некоторое предложение. В общем случае по его смыслу нельзя догадаться, в какие дискурсивные связи оно вступит с дальнейшим текстом. Например, за фразой *Я вас любил* может последовать и детализация (ответ на вопрос, как автор любил, в каких обстоятельствах, что именно в соответствующее время чувствовал, делал), и объяснение, почему автор любил (тогда установится пояснительная дискурсивная связь), и рассказ о том, к чему эта любовь привела (причинно-следственная связь), и антитеза вроде *...А Иван вас не любил* (связь по контрасту), и т. д.

С другой стороны, как мы уже видели выше, в п. 5.2, бывают предложения, которые со всей ясностью требуют лишь одной, вполне определенной дискурсивной связи со следующим фрагментом текста. Например, услышав *Она видела сон*, мы ожидаем, что будет рассказано содержание сна; фраза *Он стоял у нашего порога* должна быть, скорее всего, продолжена в нарративном ключе, повествованием о том, что же случилось позднее.

Вполне очевидно, что конструкции, вступающие в подобную «сильную», «предсказующую» дискурсивную связь, по смыслу скреплены друг с другом особенно прочно, в конечном счете формируют одно смысловое целое в куда большей степени, нежели конструкции, «предсказующим» дискурсивным отношением не соединенные. Соответственно, более цельным должно оказаться и создающее их авторское сознание.

Поэтому можно ожидать, что «предсказующая» дискурсивная связь в фокусе лирических стихотворений будет более частотной, чем в эмпирических фрагментах[64].

Судя по всему, так на самом деле и есть.

Посмотрим, к примеру, на лермонтовский «Парус»:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...

[64] **Важное пояснение.** В п. 5.2 говорилось, что фокус может маркироваться слабой предсказуемостью своих дискурсивных связей с предшествующими эмпирическими фрагментами. Никакого противоречия между этим и нашими нынешними рассуждениями нет, так как сейчас нас интересует высокая предсказуемость связей, устанавливаемых уже *внутри* фокуса.

Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Легко видеть, что первое предложение текста, *Белеет парус одинокой В тумане моря голубом*, никаким образом не предопределяет, как он будет дальше развиваться: тут вообразимы в принципе и детализация, и пояснение, и указания на следствие, и контраст, и параллелизм, и проч.

Второе и третье предложения, *Что ищет он в стране далекой?*, *Что кинул он в краю родном?*, по форме вопросительны, а вопрос в нормальном случае требует ответа, то есть – детализации, сообщения о той же ситуации каких-то новых сведений. Дело, однако, в том, что вопросы здесь риторические и они скорее значат, что ни лирическому герою, ни тем, к кому он мог бы с ними обратиться, ответ на них не известен, – а подобного рода сообщением та свобода, какой в плане дискурсивных связей наделено дальнейшее развитие текста, ничуть не ограничивается. Так, последовать с приблизительно равной вероятностью может и вывод в духе ‘присутствие паруса в данном месте лишено смысла’ (тогда возникнет причинно-следственная дискурсивная связь), и предположение о том, почему же парус в данном месте оказался (пояснительная связь), и антитеза, представляющая кого-то, кто не покинул родной край (связь по контрасту), и указание на то, с кем парус сходен в своей неприкаянности (параллелизм), и, конечно же, дополнительная характеристика паруса либо дополнительное описание тех обстоятельств, в которых он пребывает (детализационная связь – она на самом деле и устанавливается со второй строфой).

Читатель может сам убедиться, что такая же непредугадываемость дискурсивных связей свойственна и любому из предложений в строках 5–10, а стало быть, она характеризует всю эмпирическую часть «Паруса».

В фокусе, то есть в строках 11–12, дело обстоит иначе. Если кто-либо по доброй воле просит бури, это столь экзотично, что не может не требовать пояснения, уточнения, почему же так происходит, и, значит, пояснительный (неважно сейчас, что *парадоксально*-пояснительный и *гипотетически*-пояснительный) характер заключительной строки как бы вынужден, предопределен содержанием строки предпоследней.

Нечто подобное находим и в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –

Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Очевидно, что в строках 1–6 нет «предопределенных» в оговоренном смысле дискурсивных связей, зато открывающая фокус строка 7, *...Никому ни о чем не расскажем*, сообщает о чем-то таком, что в данном контексте явно необычно, ненормально, и потому причины данного положения вещей нуждаются в объяснении – которое и дается восьмой, тоже фокусной строкой.

Еще выразительнее этот прием в другом стихотворении Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...

...Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Как мы уже говорили, сообщение типа *X-у снится сон* предполагает, что дальше последует детализация и будет рассказано содержание сна: перед нами вновь предсказуемое дискурсивное отношение, причем обнаруживается оно именно в фокусе, но не в эмпирических частях текста. (Неважно, что реализуется оно тут отчасти парадоксально, что содержание сна оказывается «пустым»: это надо воспринимать как особый, независимый от интересующего нас прием; см. п. 5.5.8.)

Наконец, еще одна иллюстрация, стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
За Паганини длиннопалым
Бегут цыганскою гурьбой –
Кто с чохом – чех, кто с польским балом,
А кто с венгерской чемчурой.
2.
Девчонка, выскочка, гордячка,
Чей звук широк, как Енисей,
Утешь меня игрой своей –
На голове твоей, полячка,
Марины Мнишек холм кудрей,
Смычок твой мнителен, скрипачка.
3.
Утешь меня Шопеном чалым,
Серьезным Брамсом, нет, постой –

Парижем мощно-одичалым,
Мучным и потным карнавалом
Иль брагой Вены молодой –
4.
Вертлявой, в дирижерских фрачках,
В дунайских фейерверках, скачках,
И вальс из гроба в колыбель
Переливающей, как хмель.
5.
Играй же на разрыв аорты,
С кошачьей головой во рту!
Три чорта было, ты – четвертый,
Последний, чудный чорт в цвету!

Нигде, кроме заключительных строк, тут нет предсказуемой дискурсивной связи, зато в предпоследней строке конструкция *Три черта было*, во многом благодаря инверсии и вынесению слова *было* в вообще-то не свойственную ему в таких конструкциях финальную позицию (и, конечно, соответствующим особенностям интонации), как бы заранее требует противопоставления, заранее предсказывает, что входить она будет скорее всего в дискурсивное отношение контраста.

Проанализировав 50 лирических стихотворений, мы обнаружили необычайно интересную картину. Предсказуемые в оговоренном выше смысле дискурсивные связи встретились внутри эмпирической части текста 22 раза, а непредсказуемые 220 раз. Внутри фокуса предсказуемых связей было 14, непредсказуемых 42. Иными словами, в фокусе предсказуемых связей была одна треть, а вне фокуса – всего одна десятая. Если же дополнительно учесть то обстоятельство, что фокус в среднем короче эмпирических фрагментов почти всемеро (в 6,9 раза), реальная частотность интересующих нас типов дискурсивной связи выше в фокусе ни много ни мало в двадцать раз (14:42=0,33; 22:220=0,1; 0,33:0,1=3,3; 3,3*6,9=22,8).

Как видим, в данном плане авторское сознание в фокусе тоже стремится к совершенно особенной цельности, по сути немыслимой для эмпирических фрагментов.

Уже из приведенных беглых заметок ясно, что в фокусе лирических текстов цельность авторского сознания проявляет себя не только через описанное ранее избегание полифонии, но и многообразными иными способами, чье выявление и тщательный анализ могли бы стать увлекательной темой для будущих исследований.

6.6. О расширении авторского сознания и «девальвации опыта» в фокусе лирического текста

6.6.1. Гипотеза

Принципиально важно еще одно обстоятельство.

Когда лирическое стихотворение приходит к своему итогу, этим по крайней мере в общем случае предполагается, что автор поднялся над пережитым или переживаемым опытом и его по-новому осмыслил. Что, однако, означает это осмысление? Разумеется, то, что опыт помещается в более широкий когнитивный контекст, который позволяет осознать и оценить прежде неосознаваемые и не способные получить аксиологическую квалификацию его аспекты. (Здесь, очевидно, дело выглядит приблизительно так же, как с ролью автора в лучших образцах художественной прозы: автор знает о персонаже принципиально больше, нежели тот способен сам о себе знать, и включает его жизнь в более широкую ценностную перспективу, без чего первая не может обрести ни художественную, ни этическую завершенность; см. об этом работы М. М. Бахтина.)

Если же соответствующий опыт в итоговом фрагменте стихотворения становится частью более сложного целого или даже только предпосылкой к постижению определенной истины, значимость его резко умаляется, а приметы этого умаления можно воспринимать одновременно как маркеры фокуса.

В предельном случае подобная «девальвация опыта» заключается в прямом указании на его нереальность. С такого рода явлением мы уже столкнулись выше, в пп. 3.3–4 и 3.6–7, когда выяснилось, что иногда фокус даже не просто референциально оторван от предшествующих ему фрагментов, но в нем недвусмысленно отрицается само существование референта, который был принципиально важен для представляемого в этих фрагментах опыта и без него, по сути, такой опыт вообще не мог состояться.

Вспомним в качестве примера «Свидание» Б. Л. Пастернака, где последняя и фокусная строфа заставляет усомниться в самом существовании главных персонажей стихотворения:

1.
Засыпет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.
2.
Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,

Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.
3.
Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.
4.
Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,
И каплями росинки
Сверкают в волосах.
5.
И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.
6.
Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.
7.
Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
8.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.
9.
И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.
10.
Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

Второй иллюстрацией может быть стихотворение Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ), где в финале оказывается несуществующим то главное, что составляло содержание представленного в целых шести предшествующих строфах опыта:

1.
Тревогой невнятной и краткой
Провеяло гущу дерев:
Провеяло словно словно украдкой –
И словно сперва замерев…
2.
Безмолвие чутко следящей,
Душе для покоя нужны
Мелодии чуточку слаще
Иль горше такой тишины.
3.
Душа в бытии оскуделом,
Не слыша созвучную с ней,
Считала бы добрым уделом
Недобрый, который честней:
4.
И в роще, где пыточной хваткой
И ветер, и звуки взяты,
Недвижное веет украдкой,
Порой обрывая листы.
5.
Помнится, по кронам древесным
Опять ветерок пролетел,
Но листья паденьем отвесным
Кладут заблужденью предел.
6.
О, к мертвой земле тихомолком
Слетающий лиственный прах,
Шуршащий непряденым шелком
В несбыточных чьих-то руках,
7.
Какой чернокнижной догадкой
Ты вызнал про тысячу бед,
Что слышно, как рядом украдкой
Повеяло то, чего нет?

В чем-то схоже с приведенными, но в чем-то и необычно стихотворение Ф. И. Сологуба «Подыши еще немного...». Если третья строфа говорит о надвигающемся небытии автора, это отчасти обесценивает предшествующий опыт и склоняет прочитывать ее как фокус. Однако за ней следует еще четвертая, которая, с одной стороны, лишь перифразирует содержание определенно эмпирической начальной строфы, но с другой стороны – интуитивно все-таки становится продолжением фокуса. Разумеется, подобный как будто бы неожиданный эффект может возникать потому, что четвертая строфа создает вместе с первой композиционное кольцо, а место, где оно замыкается, по своим особым причинам имеет хорошие шансы оказаться

фокусом. Вместе с тем высокий статус четвертой строфы можно объяснить и еще одним обстоятельством: словами о грядущем «ничтожестве» девальвируется не только ранее представленный опыт, но и опыт, представляемый впоследствии, – и, уже изначально денонсированный в качестве опыта, он должен, парадоксальным образом, перейти в комплементарную категорию важного содержательного итога.

1.
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным,
Бедный, слабый воин Бога,
Странно зыблемый, как дым.
2.
Что Творцу твои страданья?
Кратче мига – сотни лет.
Вот – одно воспоминанье,
Вот – и памяти уж нет.
3.
Но как прежде – ярки зори,
И как прежде – ясен свет,
«Плещет море на просторе»,
Лишь тебя на свете нет.
4.
Бедный, слабый воин Бога,
Весь истаявший, как дым,
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным.

Впрочем, надо, понимать, что ситуация, когда фокус отрицает существование важного, обычно ключевого в предшествующем опыте референта, – это частный и, видимо, крайний случай куда более общего явления, ибо интересующая нас «девальвация опыта» реально может совершаться также и множеством иных способов. Подробно описать и исчислить собственно лингвистические рефлексы этого композиционного приема пока не представляется возможным, ввиду их чрезвычайного разнообразия и ярко выраженного тяготения к «суперсегментности». Тем не менее его чрезвычайная продуктивность несомненна, и ниже мы хотим привести ряд примеров.

6.6.2. Пример 1

Прозрачной иллюстрацией может быть следующая танка Готоба-ин (XII–XIII вв., перевод В. С. Сановича), где опыт, описанный начальными строками, предстает как лишенный смысла в свете определенно фокусной финальной строки:

Я жалею людей.
Я презираю людей.
Я отчаялся думать
О печалях этого мира
И в свою печаль погрузился.

6.6.3. Пример 2

Вспомним пушкинское стихотворение «Я вас любил...». Если в эмпирических строках, особенно в строках 5–7, прежние чувства автора трактуются как высокая ценность, то в заключительной строке, в фокусе текста автор по сути декларирует нежелание в будущем их испытывать и потому представление об их ценности во многом разрушает, так что пережитый опыт лишается своего важнейшего аспекта.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

6.6.4. Пример 3

Подобное отвержение прежнего опыта происходит и в принадлежащем Ап. Григорьеву знаменитом переложении из Г. Гейне:

1.
Они меня истерзали
И сделали смерти бледней, –
Одни – своею любовью,
Другие – враждою своей.
2.
Они мне мой хлеб отравили,
Давали мне яду с водой, –
Одни – своею любовью,
Другие – своею враждой.
3.
Но та, от которой всех больше
Душа и доселе больна,
Мне зла никогда не желала,
И меня не любила она!

В третьей, фокусной строфе оказывается, что представленный раньше опыт терзаний вовсе не был главным для автора, что он бледнеет и теряет свою значительность перед лицом иного, уже отрицательного, так сказать, не-бывшего опыта.

6.6.5. Пример 4

С очевидным авторским отречением по крайней мере от части своего опыта мы сталкиваемся в двух финальных и одновременно фокусных строках стихотворения, принадлежащего Г. В. Иванову:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

6.6.6. Пример 5

Отчасти аналогичным образом, в стихотворении А. А. Ахматовой «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» сперва представляется определенный опыт, а затем, в финале и фокусе, указывается на его несущественность, неспособность изменить главное, на чем в действительности эмоционально сосредоточен автор:

Хорошо здесь: и шелест и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

6.6.7. Пример 6

Также сходным образом, в стихотворении Ф. Пессоа «Наедине, наедине...» (перевод наш – ГЗ) в финале и фокусе декларируется, что соответствующего

опыта в действительности нет, ибо он является, по сути, отсутствием какого-либо опыта:

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,
Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

6.6.8. Пример 7

В стихотворении М. И. Цветаевой «Дней сползающие слизни...» в строке 4 и в строке 8, которые, как мы уже говорили раньше, обе обладают признаками фокуса, на буквальном уровне смысла по сути денонсируется весь соответствующий опыт: что бы ни происходило в жизни автора и что бы ни происходило с его телом, это лишается какого-либо значения, если его жизнь и его тело автору не принадлежат:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

6.6.9. Пример 8

Вот еще одно стихотворение М. И. Цветаевой, где прежний опыт объявляется как бы упраздненным и происходит это в относящейся к фокусу седьмой строке:

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!

2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

6.6.10. Пример 9

Прямая декларация о нежелательности соответствующего опыта, о стремлении автора его исключить из своего мира завершает собой текст и становится фокусом в стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся –
Жизняночка и умиранка,
Такая большая – сия!
2.
С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О, флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья – боюсь!

6.6.11. Пример 10

Нечто подобное находим и в другом мандельштамовском стихотворении:

1.
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденьи и в силе –
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле...
2.
И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.
3.
И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...
4.
Я тяжкую память твою берегу,
Дичок, медвежонок, Миньона,
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

Сразу бросается в глаза, что тот «опыт памяти», который был сквозной темой текста, недвусмысленно умаляется в двух заключительных строках, интуитивно воспринимаемых тут как фокус.

Труднее заметить, сколь тщательно этот композиционный ход подготовлен предшествующим движением текста, сколь неоднороден сам названный «опыт памяти» и неслучаен порядок его развертывания.

Почти все, что автор говорит в строфах 1–3, суть попытки укоренить адресата в бытии, но попытки, всякий раз приносящие лишь половинчатую удачу. Вторая строка, *Она в отчужденьи и в силе*, стремится утвердить существование умершей, наделяя ее атрибутами, которые вообще-то свойственны живым, однако существование это, по прямому смыслу сказанного, отчужденное – отчужденное, в частности и скорее всего даже в первую очередь, от автора и авторского мира. Далее, в строфе 2 между миром героини и миром автора как будто бы устанавливается вполне определенное родство и «общение», но героиня вступает в него лишь одним и скорее символическим своим аспектом (ведь именно к важнейшим символам в мандельштамовской поэтике принадлежит *ласточка*). Наконец, в строфе 3 автор даже для того, чтобы наделить героиню реальностью уже не в ее нынешнем посмертии, а в куда более «надежном» прошедшем, представляет ее все равно не в полноте ее существования, но только как часть иного, словно бы более «осязаемого», «прочносущного» целого – ее рода, итальянской и русской культуры.

Немаловажно и то, что в первой–второй строках и именной группе *мертвая женщина*, и местоимению *она* должна быть приписана скорее обобщенная – универсальная либо генерическая – референция и только позднее, в строках *Ее чужелюбая власть привела К насильственной жаркой могиле...*, становится ясным, что имеется в виду женщина вполне конкретная. Поэтому хотя по существу строка *Она в отчужденьи и в силе* относится именно к этой конкретной женщине, в определенном несколько более строгом смысле речь тут идет все-таки о каждой умершей возлюбленной или, по крайней мере, о каждой «прототипической» умершей возлюбленной, не об отдельном человеке, а о некотором *законе*.

Общий знаменатель этих предпринятых автором попыток удержать героиню в своем мире таков, что в одном случае она, будучи наделена бытием, отчуждена от автора (вероятно, и в психологическом, и в физическом плане), а вдобавок это референциально «не совсем та» женщина, которая, по логике вещей, одна только для автора и важна; в другом случае она отчуждена, как бы отщеплена от себя самой, ограничив свою явленность автору *ласточками бровей*; в третьем случае она присутствует даже в прошлом не как самодостаточная «монада», но как участник большего и способного к независимому от нее существованию единства. Иными словами, вопреки изощренным потугам автора, героиня в мире его памяти по-настоящему, «всецелостно» здесь нигде не присутствует.

Четвертая строфа резко отличается от трех первых. В ее начальных двух строках прямо заявлен такой модус авторского отношения к героине – модус вспоминания, – в котором она становится безраздельной, неотчуждаемой принадлежностью авторского мира, а стремление «обосновать» ее самостоятельное бытие и предшествующий опыт такого «обоснования» делаются во многом бессмысленными.

Иными словами, при переходе от первой–третьей строф к четвертой «опыт памяти» подвергается своеобразной заведомой редукции, ограничению, исключающему попытки силой памяти «воссоздать бытие» – и на этом фоне две заключительные и фокусные строки, которые умаляют этот опыт еще более прямым образом, оказываются не только неожиданными, слабее связанными с предшествующим текстом, нежели связан с предтекстом какой-либо из более ранних фрагментов стихотворения, но одновременно, в некотором менее явном плане, оказываются предтекстом хорошо подготовлены и находят в нем свое глубокое «обоснование».

Разумеется, подобная подготовленность лишний раз свидетельствует о том, сколь важна композиционно происходящая тут «девальвация» опыта и сколь неслучайно она совпадает именно с фокусом стихотворения.

6.6.12. Пример 11

Тот же прием, только в менее заметной форме организует и композицию мандельштамовской «Ласточки»:

1.
Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.
2.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.
3.
И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
4.
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья –
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!

5.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
6.
Все не о том прозрачная твердит,
Все – ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

Хотя диалектическая взаимопроникнутость-взаиморазделенность земного и потустороннего является сквозной темой этого текста, направление авторского взгляда в его эмпирической части, первых пяти строфах – начале шестой строфы, и в его фокусе, заключительных двух строках, далеко не одинаково. В эмпирической части местом, из которой автор смотрит на вещи, является земной мир, в фокусе – мир нездешний. В частности, ни одно подлежащее в эмпирической части не называет сущность, которую мы бы априори связали с потусторонним (ср. *я*, *слепая ласточка*, *ночная песнь*, *птицы*, *бессмертник*, *гривы*, *челнок*, *слово*, *шатер*, *храм* и т. д.; даже *бесплотная мысль* бесплотна уже в нашем, посюстороннем мире и как аллюзия к инобытию сама по себе, без дальнейшего *в чертог теней вернется*, отнюдь бы не воспринималась), – и только в фокусе такое подлежащее, *стигийского воспоминанье звона*, действительно появляется. Поскольку именно подлежащее прототипически является тем «ориентационным пунктом», где начинается наша мысль, получается, что в эмпирических фрагментах и в фокусе ее направление противоположно. Еще существеннее, однако, то, что если в первых иномирное открывалось автору лишь отдельными своими проблесками, отдельными – воспользуемся элиотовским словом – «шепотками», то в финале оно становится едва ли не более реальным, более «вещным», чем земное, а потому в значительной степени обесценивает и прежний опыт соответствующих авторских догадок и наитий: своего рода авторское «отречение от опыта», которое весьма логично трактовать как одно из указаний на дискурсивно первоплановую роль заключительного фрагмента.

6.6.13. Пример 12

С необычайной тонкостью обсуждаемый композиционный принцип осуществлен еще в одном стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,

И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.
3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

Начнем с того, что предикат *признаться (что P)* фактивный: и в утвердительном предложении вида *X признался, что P*, и в отрицательном вида *X не признался, что P*, и в модализованных вариантах наподобие *Нельзя признаться, что P* истинность P пресуппозитивна, предполагается наперед. Тем более должна оказаться презумптивной соответствующая истина в конструкции *И нельзя признаться вдруг...*, где даже и сам глагол *признаться* скорее всего тематичен, а главной ремой является слово *вдруг*.

С другой стороны, у О. Э. Мандельштама, вопреки правилам, предложение *И меня срезает время...* не присоединяется к фрагменту *И нельзя признаться вдруг* с помощью союза *что*, но просто с ним сополагается, так что остается неясным, имеем ли мы тут дело с эллипсисом названного союза или с простым паратаксисом. Интерпретатору текста трудно решить, предполагается ли смысл ‘меня срезает время’ наперед как презумпция или утверждается – или же автор тут вообще не совершает полноценную локуцию (возникающую лишь там, где он хочет сообщить адресату нечто определенное и принимает ответственность за свои слова[65]), но лишь как бы примеривается к данной мысли, только представляет ее отвлеченное от реальности *содержание*, в то же время не решаясь ее ни пресуппонировать, ни утверждать.

Как видим, в строках 2–4 когнитивная позиция автора очень шаткая. В некотором вообще-то экзотическом, но скорее всего приемлемом для

[65] Подробнее об этой ответственности см., например, [Bogusławski 2004]. Упрощенно говоря, существо ее в том, что, утверждая или пресуппонируя какое-то P, говорящий принимает обязательство по крайней мере вести себя так, как если бы он считал P истинным.

поэзии смысле он одновременно и предполагает наперед, что ‘его срезает время’, и утверждает это, и не решается ни на одно, ни на другое. Иными словами, автор перестает в полной мере быть субъектом речи, в полной мере нести за нее ответственность, и здесь то авторское «умаление» и «обветшание», какому наиболее прямым образом посвящен этот текст, бросает дополнительную проекцию на саму его структуру.

Присмотримся теперь к заключительной строфе. И ее первая–вторая строки (*Видно, даром не проходит Шевеленье этих губ*), и строки третья–четвертая (*И вершина колобродит, Обреченная на сруб*) пытаются дать объяснение описанному раньше положению вещей, то есть, прежде всего, – указать его причину[66].

Важно, что говорить о причинах некоторой ситуации мы имеем право лишь в том случае, если нами признано ее реальное или хотя бы вероятное существование.

Более того, признано оно должно быть не молчаливо, не в качестве презумпции, но мы обязаны его прямо продекларировать.

Например, предложение *Джон бросил курить* содержит пресуппозицию ‘Джон раньше курил’ и ассерцию ‘Джон сейчас не курит’, то есть обозначает сразу две ситуации, но при нормальных условиях (когда нет сильного, эмфатического ударения на *бросил* и отсутствует соответствующая поддержка контекста) допустимо обсуждать только причины *второй*. Так, относительно смысла ‘сейчас Джон не курит из-за неприятностей со здоровьем’ правилен текст *Джон бросил курить. У него отказало здоровье*, а относительно смысла ‘вероятно, сейчас Джон не курит и это объясняется неприятностями со здоровьем’ правилен текст *Вероятно, Джон бросил курить. У него отказало здоровье*, но смысл ‘Джон раньше курил потому, что был безответствен’ текстом наподобие *??Джон бросил курить. Он был безответственным человеком* передать нельзя.

В значении фразы *Иван осуждает Петра за его отказ от работы* есть презумптивный компонент ‘Петр оказался от работы’ и ассертивный ‘Иван считает это плохим и высказал такое свое мнение (или как-то иначе о нем просигнализировал)’. При этом, чтобы выразить смыслы ‘то, что Иван считает поступок Петра плохим и сказал об этом или как-то иначе это показал, объясняется строгими правилами Ивана’ и ‘то, что Иван наверняка считает поступок Петра плохим и сказал об этом или как-то иначе это показал, объясняется строгими правилами Ивана’, хорошо подходят, соответственно,

[66] В первой–второй строках причина эта предполагаемая, гипотетическая (ср. вводное слово *видно*), зато в третьей–четвертой она может быть и по-прежнему гипотетической, и реальной, твердо установленной, причем намного естественнее второе прочтение. Выбор интерпретации зависит от того, относится ли эвидентивно-модальный показатель *видно* к строкам 3–4; в большинстве изданий стихотворения в конце строки 2 стоит запятая, сигнализирующая, что не относится.

тексты *Иван осуждает Петра за отказ от работы. У Ивана по этой части строгие правила* и *Иван наверняка осуждает Петра за отказ от работы. У Ивана по этой части строгие правила*, но относительно смысла ‘Петр отказался работать из-за головной боли’ тексты вроде *??Иван осуждает Петра за отказ от работы. У Петра болела голова*; *??Иван наверняка осуждает Петра за отказ от работы. У Петра болела голова* откровенно аномальны.

Поэтому когда у О. Э. Мандельштама в четвертой строфе называются причины, почему автора *срезает время*, сказанное *не может* относиться к тому презумптивному знанию об этой ситуации, которое имплицируется уже смыслом самого фактивного предиката *нельзя признаться*, и *не может* относиться к тому чисто умозрительному представлению о ней, какое возникает, если фразу *[М]еня срезает время* произнести, так сказать, *suppositio materialis*, без намерения представить ситуацию как действительно имеющую место, – но должно относиться к *утверждению* о том, что данная ситуация имеет место.

Иными словами, строфа 4, чтобы оказаться удовлетворительно осмысленной, заставляет нас понять строку 3, *И меня срезает время*, как полноценное делаемое автором *утверждение*, так что благодаря строфе 4 автор тут возвращается в свою каноническую ипостась, ипостась полноценного, несущего недвусмысленную ответственность за сказанное речевого субъекта. Разумеется, на сколь бы малозаметном, суггестивном уровне дискурсивной структуры это возвращение ни происходило, оно в какой-то степени денонсирует и девальвирует «опыт самоутраты», «опыт упадка», представленный в конце первой строфы и во второй–третьей строфах, – и очень показательно, что именно возвращающая автору его когнитивное «самостояние» четвертая строфа и является фокусом этого стихотворения.

6.6.14. Пример 13

Наконец, при очень пристальном анализе описанная «девальвация» прежнего опыта обнаруживается в «Греческой кофейне» А. А. Тарковского:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.

3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.
4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Каждая из первых трех строф строится таким образом, словно автор, дав более широкую картину, затем пытается сузить поле своего зрения. В первой строфе интерес к морю сменяется интересом к хозяину кофейни; во второй рыбаки переходят от действий, направленных на посторонние объекты (сети, поплавки), к действиям, сосредоточенным в личной сфере рыбаков (улыбка, натягивание пиджака); в третьей строфе сначала хозяин кофейни обращает свои слова к рыбакам, находящимся снаружи, а затем авторское внимание сосредоточивается на том, что происходило внутри.

Иными словами, в определенном своем плане представленный в строфах 1–3 опыт связан с сужением когнитивного поля, с отвлечением от более обширной картины в пользу ее *части*.

Казалось бы, подобная же тенденция сохраняется и в фокусной четвертой строфе: сперва тут внимание переносится с кофейни в целом на такой ее атрибут, как разносчица чашек, потом главным для автора становится один только речевой аспект ее поведения.

Тем не менее это не совсем так.

Во-первых, когда мы сужаем поле нашего физического или ментального зрения, практически всегда это делается ради того, чтобы интересующая нас картина обрела *определенность*. Между тем, если в строках 2–3 четвертой строфы оказывается, что даже в столь тесном понятийном пространстве, какое задано представлением о Зоиной речи, есть место для внутреннего конфликта – конфликта между нежностью и злостью, то тем более возможность подобного конфликта в пределах обозначенной пространственной/когнитивной области должна допускаться и во всех предшествующих случаях – ввиду чего соответствующий опыт по крайней мере частично обесценивается.

Во-вторых, финальное уподобление Зоиной речи *морю кружевному*, уподобление наиболее конкретного и частного тому, что в этом тексте требовало, наоборот, максимальной широты взгляда, равносильно авторскому отказу от стремления к его пристальности, а значит, в определенной мере тоже «девальвации» соответствующего опыта.

6.6.15. Пример 14

Описанная выше закономерность может проявляться и особым, косвенным образом, – так сказать, от противного.

Если, как мы видели, обесценивание определенного пережитого или переживаемого автором опыта более вероятно в фокусе стихотворения, то в тех случаях, когда автор, наоборот, проявляет особую, специально выраженную заботу о том, чтобы опыт все же не был обесценен, забота эта должна оказаться уместной скорее именно в фокусе – и, следовательно, в общем случае тоже должна восприниматься как характерная примета последнего.

Одним из многочисленных примеров могло бы стать знаменитое стихотворение А. Т. Твардовского «Я знаю, никакой моей вины...». В качестве примера менее очевидного приведем танка Оэ-но Тисато (IX–X вв.; перевод В. С. Сановича):

Гляжу на луну,
И смутных тысяча тысяч
В душе печалей.
Пусть не ко мне одному
Осень явилась, и все же...

6.6.16. Пример 15

Отметим еще, что иногда в лирическом тексте само уже первоначальное представление авторского опыта может быть сопряжено с его частичным обесцениванием. Так, например, в следующем стихотворении японского поэта Гон-Тюнагон Садаери (IX–X вв., перевод В. С. Сановича) в первых трех строчках говорится не столько о том положительном опыте, каким является наблюдение за туманом, сколько об исчезновении последнего и, соответственно, об опыта прекращении.

На раннем рассвете
Туман над рекою Удзи
Рвется, рвется на клочья,
И вдоль отмелей, отмелей светлых
Колья вершей всплывают чредою.

Разумеется, признать строки 1–3 или строки 2–3 фокусом было бы тут странно. Тем не менее вряд ли случайно то, что они *непосредственно предшествуют* фокусу, которым становятся четвертая и пятая строки.

Как мы говорили выше, маркировка фокуса через девальвацию определенного опыта возможна благодаря тому, что автор сначала этот пережитый либо переживаемый им опыт осмысливает, а затем приходит к открытию

какой-то значительной истины – и именно в этот момент опыт становится уже маловажным. Поэтому то немедленное обесценивание опыта, какое имеет место в рассматриваемой танка, само по себе приметой фокуса быть не должно.

С другой стороны, обесценивание подобного рода столь нечасто в лирическом тексте и вместе с тем столь схоже с выше рассмотренной стратегией маркировки фокуса, что вполне могло бы тоже играть свою композиционную роль. Поэтому с большой осторожностью решаемся предположить, что если уже при первом упоминании о каком-то опыте он оказывается в том либо ином смысле неполноценен, так сказать, девальвирован, то соответствующий фрагмент хоть и остается эмпирическим, но за ним скорее всего должен непосредственно последовать фокус стихотворения – так, как это и происходит в данном случае.

Впрочем, даже окажись данный способ композиционной «разметки» хоть сколько-нибудь распространенным, относить его надо было бы к совершенно особой категории, которую мы назвали парадоксальным маркированием фокуса и которую подробно будем рассматривать в другом месте, в п. 6.12.

6.6.17. Заключительные замечания

Итак, поскольку в фокусе лирического стихотворения автор должен по-новому осмыслить соответствующий опыт, а осмысление такого рода предполагает обычно включение опыта в более широкий контекст, постольку можно ожидать, что в фокусе собственная значимость опыта в целом будет умаляться – ради внимания к тем или иным обстоятельствам более высокого порядка.

Наш материал подтверждает эту гипотезу. Среди 200 проанализированных лирических текстов ту или иную «девальвацию опыта» мы нашли в семнадцати, и лишь два раза она не приходилась на фокус.

6.7. «Детелеологизация» авторского сознания как характерная черта фокуса

В свое время М. М. Бахтин писал о том, что когда человек в своих действиях движим определенной целью, цель эта в том или ином смысле сужает его кругозор и обедняет восприятие мира: в частности, встречаемые им и люди, и предметы воспринимаются лишь как способные помочь или, наоборот, воспрепятствовать ее достижению – но отнюдь не в своей целостности и не в богатых, подлинно разнообразных взаимодействиях и взаимосоотнесениях друг с другом и с соответствующим субъектом [Бахтин 1986].

М. М. Бахтин имел в виду скорее внешние цели, но и к целям внутренним его рассуждения тоже в полной мере приложимы. Когда человек стремится достичь определенного внутреннего состояния либо, напротив, освободиться от каких-то мыслей, чувств и установок, релевантная для него часть мира неизбежно редуцируется.

Интересно и знаменательно, кстати, то, что эта закономерность имеет и очень конкретное собственно лингвистическое проявление. Если, строя текст, мы сообщили, что у персонажа есть та или иная цель (например, попасть в определенное место), то наиболее вероятным содержанием последующих фрагментов будет либо сообщение, что цель достигнута и описание того, как же именно это произошло, каковы последствия ее достижения, либо, наоборот, сообщение о неспособности персонажа ее достичь, то есть в любом случае в дальнейшем наиболее вероятны сосредоточенность автора на цели и том, что с ней связано, и – по крайней мере относительное – пренебрежение ко всему остальному; см., например, [Bower, Morrow 1990][67].

Поскольку, однако, как мы говорили выше, фокус в лирических стихотворениях вообще-то отмечен расширением авторского сознания по сравнению с эмпирической частью, постольку можно ожидать, что в фокусе должен чаще происходить *отказ* автора от той или иной прежде заявленной или прежде подразумевавшейся цели: последняя либо потеряет свою ценность, либо окажется определенно недостижимой, в результате чего тоже, по сути, целью перестанет быть.

Так, например, построена танка Исикава Такубоку (перевод В. Н. Марковой):

Не знаю отчего,
Я так мечтал
На поезде поехать.
Вот – с поезда сошел,
И некуда идти.

[67] У названной тенденции есть и еще более «приземленный» морфосинтаксический аспект. Среди возможных для именной группы в предложении семантических ролей практически всеми авторами тоже выделяется «цель»: соответствующая именная группа называет место или живое существо, в направлении которых кто-то или что-то перемещается (таков, например, *Париж* во фразе *Мы едем в Париж*; таков *Иван* во фразе *Я дал Ивану книгу* (в подобных последнему случаях обычно говорят о роли бенефицианта, но его можно трактовать как разновидность названной «цели»)). Очевидно, с одной стороны, в морфосинтаксисе понятие цели отнюдь не совпадает с тем общеязыковым представлением о ней, которое имелось в виду выше, но в то же время между этими концептами есть и несомненное важное сходство. Поэтому весьма любопытно, что если в текст введена именная группа, играющая семантическую роль цели, то далее она трактуется как исключительно высокодоступный референт и чаще, нежели иные референты, кроме разве что субъекта, повторно называется самыми простыми средствами – местоимением или даже синтаксическим нулем, а следовательно, по сути дела обнаруживает свою изначальную предрасположенность к повторным упоминаниям; см., в частности, [Rosa, Arnold 2017].

Обычно путешествие на поезде имеет смысл, если, приехав в определенное место, человек что-то там делает (пускай это будет даже простая прогулка по городу, посещение музея и т. п.), в данном же случае невозможность какого-либо хоть относительно значимого, осмысленного действия обесценивает и саму первоначальную цель поехать на поезде – причем подобная «детелеологизация» происходит здесь именно в финале и фокусе.

С аналогичным явлением мы встречаемся и в стихотворении Г. В. Иванова:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Абстрактно рассуждая, когда кто-то отправляется в далекое плавание, он, как правило, хочет впоследствии вернуться домой и рассказать об увиденном, испытанном и т. д., однако здесь автор заявляет, что такого намерения у отплывающих нет, причем делает это в двух заключительных строках, формирующих фокус[68].

Вот еще одно стихотворение Г. В. Иванова со сходным композиционным устройством:

1.
Ветер тише, дождик глуше,
И на все один ответ:
Корабли увидят сушу,
Мертвые увидят свет.

[68] Выше, в п. 6.6.5, это же стихотворение послужило иллюстрацией тому, как в фокусе автор может частично отказаться от полученного им ранее опыта, отчасти этот опыт девальвировать. Надо понимать, что отказ от опыта и отказ от определенной цели далеко не одно и то же. Допустимо отрицать ценность опыта, пережитого случайно или даже под принуждением, то есть не по своей воле и не в результате собственного целеполагания. С другой стороны, у человека бывает немало «маниловских» планов, которые он даже и не начинает осуществлять и потому не переживает никакого связанного с их исполнением опыта, – так что и отказ от них в этих обстоятельствах вовсе не лишен смысла.

2.
Ежедневной жизни муку
Я и так едва терплю.
За ритмическую скуку,
Дождик, я тебя люблю.
3.
Барабанит, барабанит,
Барабанит, – ну и пусть.
А когда совсем устанет,
И моя устанет грусть.
4.
В самом деле – что я трушу:
Хуже страха вещи нет.
Ну и потеряю душу,
Ну и не увижу свет.

Примечательная особенность двух заключительных и вместе с тем фокусных строк состоит в том, что автор тут и косвенно обозначает свою цель (*не потерять душу*, *увидеть свет*), и тут же с пренебрежением от нее отказывается.

Аналогичным образом, отказом от как будто бы вполне очевидной, наперед предсказуемой цели получить *малую кроху* (конечно, в метафорическом смысле выражения) отмечен финал и фокус в стихах Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
На улице – бессвязный гул,
А я – ненадобный прохожий.
И всяк предмет в себя вольнул,
И всякий звук оделся кожей.
2.
Я существую, словно пляж,
Куда на миг взбегает море.
А истина одна и та ж:
Что будет смерть, и будет вскоре.
3.
И будет гул, когда умру.
Не клянчит самой малой крохи
Мой ум, затерянный в миру,
Что твой цветок в чертополохе.

Существуют стихи, где описанный прием осуществляется иначе: «детелеологизация» происходит не только в фокусе, но и в эмпирической части текста, однако в фокусе носит более выразительный и/или более радикальный характер.

Обратимся еще к одному стихотворению Г. В. Иванова:

1.
Восточные поэты пели
Хвалу цветам и именам,
Догадываясь еле-еле
О том, что недоступно нам.
2.
Но эта смутная догадка
Полу-мечта, полу-хвала,
Вся разукрашенная сладко,
Тем ядовитее была.
3.
Сияла ночь Омар-Хаяму,
Свистел персидский соловей,
И розы заплетали яму,
Могильных полную червей.
4.
Быть может, высшая надменность:
То развлекаться, то скучать,
Сквозь пальцы видеть современность,
О самом главном – промолчать.

Из строфы 4 следует, что цель поэтов вообще и, вероятно, автора в частности – получить доступ к недоступному.

Однако строфы 2–3 легко допускают прочтение в том смысле, что, не обретая такого доступа, старые поэты пошли *еще дальше*, нежели стремление к названной цели позволило бы пойти, то есть в том смысле, что она оказалась отнюдь не столь «путеводительной», сколь представлялась поначалу, а четвертая, фокусная строфа формулирует этот вывод уже с полной ясностью: отказ от данной цели тут прямо объявляется еще более трудным и *содержательным*, чем стремление к ней, так что в конечном счете цель эта обесценивается – и обесценивается наиболее непосредственным, внятным образом именно в фокусе.

Наконец, еще один во многом сходный пример, тоже из Г. В. Иванова:

1.
Ничего не вернуть. И зачем возвращать?
Разучились любить, разучились прощать,
Забывать никогда не научимся...
2.
Спит спокойно и сладко чужая страна,
Море ровно шумит. Наступает весна
В этом мире, в котором мы мучимся.

Уже в первом, всецело эмпирическом трехстишии автор отказывается от цели *научиться забывать*, объявляя ее недостижимой. Однако другого рода отказ от нее происходит и в конце текста, в его фокусе. Прямым следствием из неумения забывать становятся мучения, о которых говорит последняя строка. Это, по смыслу всего ранее сказанного, должно быть исключительно важным – и тем выразительнее, что упоминается о мучениях не в главном предложении, но в определительном придаточном, так, будто бы роль этого упоминания служебная (ибо требуется наделить атрибутом *мир*) и собственная их важность невелика, а следовательно, неспособность забывать не чревата слишком значительными последствиями и потому забвение не является такой насущной целью, какой могло представляться поначалу.

Очевидно, что, признавая несущественность цели, мы девальвируем ее в некотором более сильном, «бесповоротном» смысле, нежели говоря о ее трудно- либо недостижимости, и поэтому, хотя в ивановском стихотворении девальвация эта происходит дважды, и в эмпирическом, и в фокусном фрагменте, фокус все-таки тут маркирован ее *особенной решительностью*.

Обратимся к полученным статистическим данным.

Проанализировав 50 лирических стихотворений, мы выяснили, что в их эмпирической части прямой отказ автора от своей цели либо признание, что она недостижима, имели место 9 раз: 4 раза собственно отказ, 5 раз – признание неосуществимости. В фокусе нечто подобное встретилось 16 раз: соответственно, 9 раз и 7 раз. Таким образом, общее число обсуждаемых «резиньяций» в фокусных фрагментах было почти вдвое выше, чем во фрагментах эмпирических. Если же дополнительно учесть, что средняя длина фокуса, по нашим подсчетам, в 6,9 раза меньше, нежели длина эмпирических фрагментов, то истинная вероятность авторского «отступничества» от своих целей в фокусе превосходит такую вероятность для эмпирических фрагментов более чем *двенадцатикратно* (16:9=1,78; 1,78*6,9=12,28).

Приняв также во внимание, сколь вообще частотен «отказ от целей» в лирических текстах (25 случаев на 50 стихотворений), нельзя не сделать вывод, что он является в них яркой и весьма типичной особенностью фокуса.

6.8. «Умаленность авторского бытия» в фокусе лирических стихотворений

Выше мы говорили, что в фокусе лирического текста предполагаются существенно большие, нежели в эмпирической части, и активность авторского сознания, и его целостность. Но вместе с тем лирический жанр устроен столь диалектически-парадоксально, что создает и противоположную тенденцию. Если фокус в прототипическом случае – это постижение достаточно

общей, неидиосинкратической истины, то в определенном смысле ее глашатаем должен становиться не отдельный конкретный субъект, а, так сказать, мир в целом, она должна скорее оказаться надперсональной, и, значит, есть причины для того, чтобы в фокусе в том или ином смысле *ослаблялось* авторское присутствие и чтобы автор отчасти уступал свой голос иному – скорее всего не определенному или даже принципиально неопределимому, «генерализованному» – субъекту.

Иными словами, ситуация не так проста, как это могло бы показаться из наших предыдущих рассуждений. Судя по всему, авторское сознание способно обнаруживать высокую активность и целостность в каких-то одних планах, но низкую – в каких-то других, причем как повышение его активности и целостности, так и ее понижение может быть *отклонением* от некой усредненной, «стандартной» величины, характерной для эмпирических фрагментов, и благодаря этому служить важным сигналом фокуса.

Наиболее внятно, наиболее недвусмысленно обозначить свое присутствие автор может следующими способами: во-первых, прямо говоря о себе самом, в частности, упоминая свои неотчуждаемые атрибуты, такие, как его жизнь, его голос и проч., либо заняв во времени и/или пространстве позицию, которая заведомо не может быть занята другими людьми, либо заняв подобную позицию в межперсональном пространстве (обычно – через обращение на *ты* или *вы* к своим адресатам); во-вторых, даже если индиций подобного рода нет, присутствие автора очень наглядно там, где он представляет опыт (впечатлений, чувств и т. д.), заведомо доступный только ему, в его субъективном восприятии и/или интроспекции; частным случаем тут являются авторские оценки, такие, как, например, оценка *милый* в обороте *художник милый* у О. Э. Мандельштама.

Может показаться, будто об авторском присутствии свидетельствуют также оригинальные, не стертые метафоры, сравнения и иные риторические фигуры, однако на самом деле их статус в интересующем нас отношении двойственный. Разумеется, часто их создателем является именно авторское сознание, но в принципе они могут исходить и из сознания чужого, в том числе и предельно «генерализованного», так сказать, всеобщего и никому в отдельности не принадлежащего, то есть быть «голосом мира». При любой своей оригинальности, подобные фигуры речи, как правило, еще и претендуют на *убедительность*, своего рода объективность, в конце концов предполагая, что сказать так, как говорит автор, могли бы и многие другие, могло бы, фигурально выражаясь, «само бытие». Поэтому фигуры эти сами по себе, безотносительно к иным особенностям контекста не могут считаться ни знаком авторского присутствия, ни знаком авторского самоустранения.

Если автор не обнаруживает себя ни одним из двух названных выше способов (то есть, во-первых, не говорит о себе прямо и не обозначает свою позицию во времени, пространстве и интерперсональном пространстве, во-вторых, не обращается к тому или иному заведомо только для автора доступному опыту), то с высокой вероятностью соответствующий фрагмент текста он строит, занимая внеличностную точку зрения и делая свое слово «гласом мира».

Учитывая сказанное выше, логично предположить, что такой «глас мира» будет чаще слышен именно в фокусе стихотворения, и наш материал подтверждает эту гипотезу.

Раньше, чем обратиться к полученным статистическим данным, приведем три выразительных примера. Первым будет мандельштамовское стихотворение:

1.
Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.
2.
Жизнь себя перемогает,
Понемногу тает звук,
Все чего-то не хватает,
Что-то вспомнить недосуг.
3.
А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь.
4.
Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

В строке 1 речь несомненно идет о собственном темени автора, в строке 2 – о его собственном предполагаемом признании, в строке 3 автор прямо себя называет, а в строке 4, используя слово *твой*, обозначает свое место в персональном пространстве. Во второй строфе речь идет о жизни автора, звуке его голоса (вероятно, метафорическом), об испытываемой автором нехватке, в частности, нехватке времени. В третьей строфе, снова-таки, все сосредоточено на авторе – его прошлом и его *крови*.

Однако заключительная и вместе с тем фокусная строфа устроена иначе.

Во-первых, начинающий ее эвидентивный маркер *видно* показывает, что сообщаемое в ее первых двух строках – по крайней мере отчасти результат *логического вывода*, а не прямого восприятия[69], так что здесь автор уже как бы отстраняется от своей собственной жизни и занимает позицию, которую достаточно легко или, во всяком случае, куда легче, нежели это было бы в предыдущих строфах, способен занять уже не только он сам, но и иной, в принципе произвольный субъект.

Во-вторых, если в начальных строках четвертой строфы автор скорее все-таки косвенно упоминает о себе (ибо *эти губы* скорее его собственные – хотя не исключено, конечно, и обобщенное понимание, в смысле ‘губы всякого поэта’ либо ‘губы прототипического поэта’), то строки 3–4, *И вершина колобродит, Обреченная на сруб*, содержат уже сугубо генерализованную истину, которая относится к автору лишь опосредованным образом и постижение которой посторонним субъектам в принципе доступно не хуже, чем автору, – так что его голос сливается тут с «голосом мира».

Другой пример – также из О. Э. Мандельштама:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

[69] Например, если кто-то слышит у дверей шаги, похожие на шаги Ивана, имеет место пускай и не вполне уверенное, но непосредственное восприятие, и потому сказать в такой ситуации ?*Видно, Иван пришел* странновато (правильно – *Кажется, Иван пришел*). Употребить вводное слово *видно* можно, если предположение делается на основании более косвенных данных, допустим, потому, что говорящий видит в доме какие-то вещи Ивана и знает, что, уходя, Иван их не оставляет.

Все, о чем сообщается в строках 1–10, сосредоточено вокруг автора, зато строки 11–16 становятся декларацией общих истин, которые с авторской фигурой напрямую не связаны и могли бы провозглашаться в принципе произвольным субъектом, – причем строки 13–16 несомненно представляют собой фокус этого текста.

Аналогичным образом построено и стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!
2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

В строках 1–7 лирический герой являет себя в своей конкретно-человеческой ипостаси, как некто, кто любит и был любим. С другой стороны, прими мы на веру, признай мы истиной делаемую в седьмой строке декларацию *Ты меня не любишь больше* (а это, разумеется, логично, ввиду принципиальной солидарности читателя с автором лирического текста, его готовности смотреть на вещи с той же точки зрения, что и автор, – кроме случаев, когда есть вполне определенные обстоятельства, препятствующие подобному когнитивному приобщению), последняя строка, *Истина в пяти словах*, окажется по содержанию столь надличностной, что, строго рассуждая, авторство ее уже нельзя однозначно приписать только данному лирическому *я*. Между тем эта строка, вместе со строкой предпоследней и, вероятно, второй половиной шестой строки, как раз и формирует фокус этого стихотворения.

Нами были проанализированы 50 лирических текстов, где содержалось 430 простых предложений (учитывались и самостоятельные простые предложения, и такие предложения в составе сложного). Для каждого предложения определялось, есть ли в нем описанные выше знаки авторского присутствия.

Выяснилось, что в фокусе лирических текстов в 65 предложениях такие знаки имелись, а в 55 предложениях их не было; в эмпирических фрагментах они были в 230 предложениях, не было их в 80 предложениях.

Таким образом, оговоренные знаки авторского присутствия оказались в фокусе почти в два с половиной раза более редкими (230:80=2,87; 65:55=1,18; 2,87:1,18=2,44), что подтверждает нашу гипотезу о тенденции

к самоустранению автора из лирического текста в его наиболее важных фрагментах.

В пользу этой гипотезы свидетельствуют и подсчеты несколько иного рода.

Логично принять, что автор заявляет о себе наиболее внятно там, где называет себя подлежащим или же подлежащим становится некий важный и неотчуждаемый атрибут автора: скажем, его *голос*, *губы*, его *жизнь*, его *дни* и т. п.[70]

Если гипотеза наша верна, то автор и его неотчуждаемые атрибуты должны называться подлежащим чаще в эмпирических частях стихотворения и реже – в его фокусе.

Действительно, согласно нашим подсчетам, сделанным на материале 33 лирических текстов, где содержалось 369 простых предложений, в эмпирических фрагментах автор или его атрибуты назывались подлежащим в 114 случаях, не назывались в 187 случаях (то есть либо об авторе сообщало прямое дополнение, косвенное дополнение или сирконстант, либо автор вообще не упоминался); в фокусе автор или его атрибуты назывались подлежащим в 16 случаях, не назывались в 52 случаях. Другими словами, в эмпирических фрагментах число случаев, когда автор или его атрибут не назван подлежащим, больше числа случаев, когда назван, лишь в 1,64 раза (187:114=1,64), а в фокусных это превосходство более чем троекратное (52:16=3,25).

Таким образом, и при этом способе подсчета со всей определенностью обнаруживается, что стремление автора отойти в тень – весьма характерная примета фокуса.

Наконец, есть и еще один путь частичного авторского самоустранения из текста.

В наиболее простом, немаркированном случае когда лирический герой говорит о себе, он смотрит на себя как бы изнутри, прежде всего как на

---

[70] Подлежащим разумно также считать дативный субъект в безличных конструкциях, как, например, в строке *Мне давно пора домой* у Г. В. Иванова или в строфе А. А. Тарковского:

Почему захотелось мне снова,
Как в далекие детские годы,
Ради шутки не тратить ни слова,
Сочинять величавые оды...

Известно, что подобный субъект в дательном падеже разделяет достаточно многие важные свойства канонического подлежащего; см., например, [Ackerman, Moore 2001; Seržant, Kulikov 2013].

носителя определенных чувств, впечатлений и т. п., а взгляд извне весьма нетипичен – и при этом чреват явным обеднением видения, то есть, в конечном счете, как бы умалением автора.

Наш материал показывает, что подобная авторская самоотстраненность характерна в лирическом тексте для фокуса, но почти не встречается в эмпирических фрагментах.

Например, в мандельштамовской «Ласточке» автор много раз говорит о своем внутреннем, только интроспективно доступном ему мире (*Я слово позабыл...*, *О, если бы вернуть...*, *Я так боюсь...* и др.), однако заключительные и фокусные строки как бы передоверяют видение постороннему лицу – тому, кто способен увидеть губы автора извне:

1.
Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.
2.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.
3.
И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
4.
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья –
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!
5.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
6.
Все не о том прозрачная твердит,
Все – ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

Особая разновидность этого же приема встречается там, где автор в определенное время видит сам себя уже не существующим, то есть, вновь-таки,

занимает по отношению к себе отстраненную позицию. Так дело обстоит в стихотворении Г. В. Иванова – причем самоотчуждение автора опять происходит в финале и фокусе:

1.
Остановиться на мгновенье,
Взглянуть на Сену и дома,
Испытывая вдохновенье,
Почти сводящее с ума.
2.
Оно никак не воплотится,
Но через годы и века
Такой же луч зазолотится
Сквозь гаснущие облака,
3.
Сливая счастье и страданье
В неясной прелести земной...
И это будет оправданье
Всего, погубленного мной.

Чрезвычайно показательно, что в проанализированных нами ста лирических текстах подобная авторская «самоотчужденность» (или – самообъективация) в фокусе встретилась пять раз, а вне фокуса – только единожды.

Напоследок еще заметим, что «самоумаление» автора может достигаться и иными, по-видимому, более редкими, зато и изысканными способами.

Посмотрим на переложение Ап. Григорьева из Г. Гейне:

1.
Они меня истерзали
И сделали смерти бледней, –
Одни – своею любовью,
Другие – враждою своей.
2.
Они мне мой хлеб отравили,
Давали мне яду с водой, –
Одни – своею любовью,
Другие – своею враждой.
3.
Но та, от которой всех больше
Душа и доселе больна,
Мне зла никогда не желала,
И меня не любила она!

Если бы нас интересовали только прямые, непосредственные знаки авторского присутствия, то они найдутся здесь и в эмпирической части текста, в его первой–второй строфах, и в третьей строфе, которая становится фокусом, – так что в данном плане фокус и эмпирические фрагменты друг с другом не контрастируют. При этом, однако, если в первой и второй строфах автор говорил прежде всего о своем собственном, иному субъекту плохо доступном опыте, то в третьей речь идет о чем-то таком (чувствах женщины), что авторскому восприятию доступно лишь косвенно, зато доступно *другому* субъекту, – отчего, конечно, к авторскому голосу хоть и имплицитно, но неизбежно примешивается чужой, а следовательно, значимость собственного авторского умаляется.

Подобный же эффект авторского «как-бы-отсутствия» возникает и тогда, когда авторское сознание нарочито лишается единства и «раскалывается» на множество отдельных сознаний. Например, у Ф. И. Сологуба в знакомом нам «Подыши еще немного...» в третьей и определенно фокусной строфе авторское сознание подвергается вопиющей фрагментации: перед нами и субъект речи, находящийся «здесь и сейчас», и наблюдатель, помещенный в будущее, и тот, кого в этом будущем уже *нет*, и, вероятно, отдельный субъект, приводящий в строке «*Плещет море на просторе*» квазицитату из Вяч. Иванова, – субъект, который представляет одновременно и собственное авторское сознание, и сознание, создавшее соответствующую ивановскую строку.

1.
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным,
Бедный, слабый воин Бога,
Странно зыблемый, как дым.
2.
Что Творцу твои страданья?
Кратче мига – сотни лет.
Вот – одно воспоминанье,
Вот – и памяти уж нет.
3.
Но как прежде – ярки зори,
И как прежде – ясен свет,
«Плещет море на просторе»,
Лишь тебя на свете нет.
4.
Бедный, слабый воин Бога,
Весь истаявший, как дым,
Подыши еще немного
Тяжким воздухом земным.

Разумеется, описанного рода «нетипичные» способы снизить явленность автора в фокусе трудно поддаются исчислению, но именно поэтому могут стать интересным предметом дальнейшего анализа[71].

6.9. Может ли дискурсивная перспектива лирического текста маркироваться по аналогии с нарративом?

Учитывая, сколь важна и всепроникающа в нашем мышлении его нарративная составляющая (см., например, [Fleischman 1990] с дальнейшей обширной литературой; из новых работ, демонстрирующих эту вездесущность нарративного ряда, нашу готовность даже статическую картину осмыслять в нарративных терминах, см., например, [Shen, Biberman 2010]), трудно не задаться вопросом, не может ли первый план лирического дискурса обладать *теми же* лингвистическими особенностями, что и первый план нарративного[72].

Нам кажется, ответить надо утвердительно, но с целым рядом принципиальных оговорок.

Как мы помним, в наррации первым планом является, по крайней мере прототипически, событийная линия рассказа, на втором же находятся «фоновые» элементы – описания, мотивировки, оценки, общие рассуждения, предыстория главных событий, загляды в будущее и т. д.

Хотя, как мы тоже говорили в Предисловии, во многих, если даже не во всех, языках имеются специальные средства, служащие, чтобы маркировать в нарративном тексте его событийный ряд, последний обладает особой когнитивной привилегированностью также и сам по себе, в силу собственной природы, *безотносительно* к данной жанровой конвенции и *безотносительно* к наличию у него определенных формальных примет[73].

Назовем лишь три особенно выразительных факта.

---

[71] Стоит вспомнить, кстати, и о внутреннем противоречии, которое, как говорилось в п. 5.5, весьма характерно для фокуса и которое, разумеется, тоже сопряжено с демонстративной фрагментацией, даже с почти непримиримым расколом авторского сознания.

[72] Выше, в п. 6.2.5.15, мы говорили о том, что знаком фокуса может быть обрыв как будто бы начатой или подразумеваемой повествовательной линии. Разумеется, нарративная модель текстопостроения и ее хорошая прагматическая доступность здесь используются, но используются в некотором *отрицательном* смысле, в рамках некоторого минус-приема, поэтому утверждать, будто фокус тут маркируется теми же средствами, что первый план в наррации, совершенно недопустимо.

[73] Здесь, кстати, можно видеть объяснение и тому, что именно событийный ряд повествовательного дискурса (а не, скажем, главный план драматического произведения,

Во-первых, когда нам нужно «опознать» ситуацию, идентифицировать ее в мире, наиболее надежным образом мы в состоянии это сделать, установив ее место *в потоке событий*, установив, с какими из них она соотносится как следствие и с какими как причина; см. обоснование этого тезиса в [Davidson 1980].

Поскольку же наррация, как отмечалось едва ли не всеми ее исследователями, начиная с Аристотеля, предполагает не просто временно́е, но также и причинно-следственное соотнесение событий (очень популярно определение нарративного ряда как такой цепи событий, из которой никакое нельзя изъять, не нарушив ее *внутреннюю логику*; чуть ниже мы вернемся к этой теме), то сама уже принадлежность события к нарративной линии облегчает нам его «опознание» *независимо* от таких дополнительных сигналов, как выбор видо-временной формы глагола, его переходность, моментальность, реальная модальность и т. д. Разумеется, причинно-следственные отношения могут возникать в тексте и вне нарративного ряда – в общих рассуждениях, в мотивировках, то есть пояснениях, почему персонаж определенным образом поступил, однако лишь для нарративного ряда они конститутивны, *заведомо* ему присущи в той степени, в какой это не противоречит контексту и нашим общим знаниям о мире.

Уже отсюда видно, что сам механизм, делающий нарративный ряд «выделенным» и «первоплановым», намного более фундаментален, чем факторы, обусловливающие «выделенность» каких-то ненарративных фрагментов дискурса: в первом случае мы имеем дело с основополагающей когнитивной стратегией, а во втором – с индивидуальными особенностями конкретного текста.

Во-вторых, как мы уже упоминали в п. 5.2.4, нарративный ряд привилегирован также и тем, что здесь время структурировано наилучшим, наиболее прозрачным образом.

Сравним нарративную дискурсивную связь с иными наиболее частотными и «каноническими» типами текстовой связи[74].

лирического произведения или, в конце концов, бытового диалога) на долгие десятилетия приковал внимание изучающих текст лингвистов, и тому, что, несмотря на существование соответствующих средств, в огромном числе случаев автор повествования ради тех или иных дополнительных смысловых эффектов с легкостью отходит от канона и как раз подобные средства *не использует*. Здесь достаточно вспомнить, как часто кульминационные, нуждающиеся в дополнительном выделении, «эмфатизации» фрагменты русского повествования строятся в настоящем нарративном времени и с использованием несовершенного вида, который в целом прототипичен как раз для ненарративного плана. См. об этом явлении [Fleischman 1990].

[74] Типы эти, как и прежде, выделяются вслед за [Asher, Lascarides 2003], а также [Jasinskaja 2009]. Хотя в различных теориях дискурса постулируется весьма различный

Первым таким типом является *детализация* (в английской традиции – *elaboration*), при которой два соответствующих высказывания описывают одну и ту же ситуацию в разных ее аспектах; ср. примеры:

(33) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения (наиболее естественное прочтение: ‘этим средством были лыжи’, то есть две пропозиции кореферентны).

(34) Мария испортила одежду. Она утюгом прожгла в блузке дыру (вне особого контекста предпочтительна интерпретация, согласно которой второе предложение сообщает о дополнительных обстоятельствах первого события, а не о какой-то иной, независимой ситуации).

(35) Любовь правит миром. Она движет Солнце и планеты (допустимо прочтение, при котором ‘править миром’ и ‘двигать Солнце и планеты’ воспринимаются как две «стороны» одной и той же ситуации).

(36) Маша написала дипломную работу. Она старательно собрала материал, проанализировала его, создала рабочую гипотезу и ее обосновала. (Хотя теоретически мыслимо, что сбор материала, анализ, создание гипотезы и ее обоснование происходили *не* при написании дипломной работы, а в какое-то иное время, однако в реальной речевой практике такая интерпретация выглядела бы настолько противоестественно, что нелингвисту она даже не приходит в голову.)

При детализации темпоральная соотнесенность двух высказываний может быть одинаковой (самый очевидный и частый вариант; так обстоит в (33–34)), либо обозначаемые ими ситуации могут быть *вневременны* (так в (35) при оговоренном прочтении), либо интервал, на котором существует одна ситуация, может «влагаться» в более широкий интервал, где существует другая: так обстоит в (36), ибо тут сбор материала, его анализ, создание и обоснование гипотезы суть этапы более «крупного» действия, по имени *написание дипломной работы*, и в этом плане его детализируют, хотя занимают во времени меньший отрезок, чем это действие в целом.

Поэтому даже при такой простой дискурсивной связи, как детализация, темпоральные отношения между соответствующими ситуациями могут быть как минимум *троякими*.

Другим широко встречаемым типом связи является так называемое *пояснение* (*explanation*), при котором сообщается, почему та или иная ситуация возникла либо почему мы *думаем*, что именно так произошло; ср. соответственно примеры (37–38) и (39–40):

инвентарь текстовых отношений (ср., например, так называемую теорию риторической структуры; см. [Mann, Thompson 1988]), анализируемые ниже их разновидности – с теми или иными не слишком существенными здесь оговорками – занимают центральное место практически везде.

(37) Мария испортила одежду. У нее вылилились чернила (одежда скорее всего была испорчена именно пролитыми чернилами).
(38) Мария нездорова. У нее дома собачий холод (наиболее естественная интерпретация – ‘Мария нездорова потому, что у нее дома очень холодно’).
(39) Мария испортила одежду. Она покупала в магазине пятновыводитель (тут умозаключение, что Мария испортила одежду, делается скорее всего потому, что потребовался пятновыводитель).
(40) Мария нездорова. У нее трясутся руки (допустима – хотя и не единственно мыслима – интерпретация, при которой дрожание рук воспринимается как важный симптом и позволяет говорящему сделать вывод о нездоровье Марии).

Ясно, что причина ситуации может локализоваться во времени и прежде нее самой (так дело обстоит в примере (37)), и быть с ней одновременна (так допустимо интерпретировать текст (38)), и «располагаться» на обширном временном интервале, часть которого предшествует следствию, часть с ним одновременна, а часть находится по отношению к следствию в будущем (такое понимание для примера (38) тоже вообразимо). Также ясно, что ситуация, знакомство с которой позволяет говорящему сделать вывод о наличии какой-то другой ситуации, может возникнуть *после* нее (пример (39)) и может быть с ней одновременна (пример (40))[75].

Далее, там, где две ситуации соотносятся как элемент нарративного ряда и «фон»[76], то есть где вторая описывает некоторые сопровождающие возникновение первой обстоятельства (будь это погода, время года, время суток, внешность, внутреннее состояние либо занятие персонажа и проч.), вторая может быть с первой и строго одновременна (ср. ниже пример (41)), и занимать больший временной интервал (пример (42)), и занимать лишь отдельную часть либо несколько отдельных частей того интервала, который занимает первая (то есть сопутствовать первой эпизодически, так сказать, пунктивно; пример (43)).

---

[75] Кстати, сказанное справедливо и для причинно-следственной связи, которая, несмотря на ее распространенность в нашей речи и несмотря на наш колоссальный интерес к существующим в мире каузальным отношениям (а стало быть, их – в том или ином смысле – высокую когнитивную «актуальность»), в число наиболее прототипических у К. Ясинской, кажется, не попадает. Действительно, в тексте *У Марии вылились чернила. Она испортила одежду* причина во времени предшествует следствию, а в тексте *У Марии дома собачий холод. Она нездорова* то ли существует одновременно со следствием, то ли «объемлет» его во времени.

[76] Нам не вполне понятно, причисляет ли эти отношения к наиболее прототипическим К. Ясинская. Так или иначе, их чрезвычайно широкая распространенность в повествовательных текстах вне всякого сомнения.

(41) Петя растопил печку, а затем, пока Маша варила суп, написал сочинение (ситуация ‘Маша варила суп’ является «фоном» для входящей в нарративный ряд ситуации ‘Петя написал сочинение’, причем время обоих действий скорее всего совпадает).

(42) Петя проснулся и вышел из дому. Стояла превосходная погода. Он взял велосипед и поехал в лес (ситуация ‘погода была хорошей’ продолжительнее, чем каждая ситуация в нарративной цепи ‘Петя проснулся’, ‘Петя вышел из дому’, ‘Петя взял велосипед’, ‘Петя поехал в лес’).

(43) В воздухе то и дело сверкали молнии. Туристы с большим трудом поставили палатки и затем развели костер (сверкание молний лишь эпизодически сопутствовало «нарративным» действиям – установке палаток и разведению костра).

Из сказанного видно, что только лишь нарративная дискурсивная связь полностью проясняет, в каком темпоральном «взаиморасположении» находятся соответствующие события. Она сообщает нашему аморфному доязыковому опыту такую упорядоченность, какую не придают ему иные типы дискурсивной связи – причем у всех иных типов совершенно не видно никаких других «структурирующих» свойств, которые служили бы компенсацией этого «изъяна».

Поэтому нашу несомненную и необычайно важную потребность в подобном упорядочении опыта нарратив удовлетворяет куда успешнее, чем прочие способы организовать текст, и поэтому нарративная линия дискурса должна привлекать к себе особое внимание.

Пояснение. Как мы уже не раз говорили, согласно работе [Jasinskaja 2009], наименее маркированными, нередко подразумеваемыми по умолчанию способами связать части текста являются детализация и пояснение. Никакого противоречия между этим тезисом и нашими рассуждениями на самом деле нет. Действительно, в полном согласии с К. Ясинской, чтобы интерпретировать текст либо фрагмент текста как наррацию, должны соблюдаться более сложные требования к контексту, к смысловому наполнению и грамматической форме соответствующих конструкций, а просто по умолчанию нарративность обычно не возникает. Мы же имеем в виду другое: если нарративное понимание того или иного фрагмента уже обеспечено, то он практически «обречен» оказаться на первом плане соответствующего дискурса. Заметим еще, что при определенных дополнительных условиях (которые, впрочем, не так просто исчерпывающим образом сформулировать) нарративный тип интерпретации легко превращается и в самый доступный, «дефолтный», составляя мощную конкуренцию детализационному. Ср. в этой связи работу [Shen, Biberman 2010], где экспериментально показано, что даже при описании предъявленной им статической картины испытуемые почти во всех случаях, почти автоматически стараются представить увиденное не

как сумму отдельных фактов (что свидетельствовало бы о детализационном модусе восприятия), но нарративно – как своего рода историю, с началом, кульминацией и развязкой.

Наконец, есть и третья причина, по которой нарративная линия текста привилегирована перед ненарративной даже независимо от того, имеются ли в нем специальные показатели «первоплановости».

Представим себе, что какой-то ненарративный элемент повествования – будь это описание персонажа, природы и т. п., какая-то мотивировка, пояснение, экскурс в прошлое или будущее, выводящий рассказ за пределы основного «нарративного времени», и т. п. – окажется *опущен*.

Разумеется, содержание текста в таком случае обеднится, движущие персонажами мотивы могут стать менее прозрачными или даже просто загадочными, однако не видно причин, по которым он от этого полностью потерял бы свою связность и стал *аномальным*.

С наррацией дело обстоит иначе. Учеными давно отмечалась такая ее черта: если повествуется о последовательных событиях P_1, P_2, P_3 и т. д., то предполагается, что непосредственно перед тем, как произошло P_2, сохранялось то состояние мира, которое возникло в результате P_1, а непосредственно перед тем, как произошло P_3, – то состояние мира, к которому привело P_2; см. особенно [Fleischman 1990; Asher, Lascarides 2003].

Этим обстоятельством объясняется, например, неприемлемость текста (44):

(44) *Мария переехала из Петербурга в Москву. Затем она переехала из Таллинна в Москву.

Чтобы переехать куда-то из Таллинна, надо там поселиться, а это несовместимо с тем состоянием мира, о наступлении которого говорится в первой фразе.

Того же происхождения и аномалия в (45):

(45) *Иван открыл окно, затем снова его открыл.

Чтобы открыть окно повторно, надо его закрыть, а об этом в (45) ничего не сообщается; ср. правильное:

(46) Иван открыл окно, затем закрыл и открыл снова.

По той же причине, интерпретируя текст (47), мы будем предполагать, что Иван раздевался, не сидя за столом (хотя, встав из-за стола, он в принципе мог немедленно вернуться в прежнюю позицию), и что вышел из дому раздетым, – при том, что, с чисто логической точки зрения, ничто не мешало ему тут же снова одеться, а с точки зрения повседневных стереотипов, выходить из дому привычнее все-таки в одежде.

(47) Иван встал из-за стола, разделся и выскочил из дому.

Поэтому если повествуется о такой последовательности событий «P_1, P_2, P_3 и т. д.», в которой событие P_2 аннулирует результат события P_1, а событие

P_3 возможно, лишь когда этот результат ануллирован, и если говорящий не упомянул в своем рассказе событие P_2, то текст должен стать *грубо аномальным* – настолько аномальным, насколько он, по-видимому, никогда не становится при изъятии ненарративных фрагментов, ведущем к смысловому обеднению, возможно, затрудняющем понимание, но не чреватом такой абсурдностью, какая есть в примерах наподобие (44–45).

Поэтому в общем случае каждое звено нарративного ряда оказывается совершенно необходимым, «неизымным», а эта «неизымность» означает, что нарративный ряд обеспечивает тексту его связность, внутреннюю спаянность и «нерасторжимость» в куда большей степени, чем ряд ненарративный[77], и этим обстоятельством, конечно, тоже не может не выдвигаться на первый, более заметный план дискурсивной структуры[78].

Из сказанного следует, что даже в тексте неповествовательного типа временная рядоположенность ситуаций способствует их дискурсивному выделению. Можно думать, что также и там, где такого эксплицитного рядоположения нет, ситуация при прочих равных условиях должна оказаться дискурсивно более выделенной, скорее всего «первоплановой», если у нее обнаруживается хотя бы внутренняя предрасположенность, «готовность» к участию в событийном ряду[79].

---

[77] Кстати, наша аргументация прекрасно согласуется с исследованиями поэтического текста, продемонстрировавшими, что нарративные фрагменты в нем воспринимаются быстрее и легче прочих; см. особенно [Castiglione 2017].

[78] Разумеется, эта привилегированность нарративного ряда может получать самые разнообразные частные проявления, о которых здесь мы не будем вести речь и ограничимся лишь одним примером. По данным [Myhill 1992], если в языке достаточно част словопорядок VS, то он используется как в нарративном ряду, так и вне нарративного ряда, а словопорядок SV характерен исключительно или почти исключительно для «вненарративных» предложений. Существенно, что если с ходом времени, как это было, в частности, в древнееврейском, тип VS становится более редким, то происходит это именно за счет *нарративных* предложений: нарративную функцию начинают перенимать также предложения с порядком SV, что же касается ненарративных предложений, то статистическое распределение в них словопорядка SV и словопорядка VS остается приблизительно неизменным. Иными словами, в рассматриваемом случае изменение словопорядка по сути оказывается не изменением словопорядка *вообще*, но изменением словопорядка *в нарративных предложениях*. Логично думать, что если изменение столь типологически важной, столь многое в языке предопределяющей его характеристики, какой является его доминирующий словопорядок, происходит раньше в области нарративных, предполагающих секвентную связь предложений, это также не может не свидетельствовать об их центральном месте в языковой системе.

[79] По сути дела, это подразумевалось уже в классической статье [Hopper, Thompson 1980], однако сосредоточенность авторов на функционировании соответствующих конструкций именно в наррации несколько затемняет намного более широкий смысл их рассуждений.

Если мы спросим, насколько же такая маркировка главного дискурсивного плана органична для лирики, то, диалектическим образом, по-своему верным будет и отрицательный, и положительный ответ.

С одной стороны, постигаемая в итоге стихотворения истина обычно носит достаточно общий или даже всеобщий, а не сиюминутный характер и потому далека от какой-либо событийности. Когда же итогом становится новое отношение автора к миру или к себе самому, то и оно в норме существует достаточно долго и очевидным образом не событийно.

Разумеется, эта особенность фокуса проявляется в его тяготении к длительной и сверхдлительной темпоральной соотнесенности или даже к гномичности (см. Главу 2), которые совершенно нехарактерны для нарративного ряда, где в основном выступают либо предельные глаголы, обозначающие относительно кратковременное действие, либо, еще чаще, глаголы моментальные.

Другие уже известные нам способы маркировать фокус тоже, по сути, глубоко «антинарративны». В частности, если фокус в столь многих случаях отмечен особым богатством своих дискурсивных связей, то в наррации их богатство можно обнаружить как раз *вне* главной повествовательной линии, а каждое событие главного повествования связано с максимум двумя другими событиями лишь нарративным и нередко причинно-следственным отношением, но не отношением детализации, пояснения, контраста, параллелизма и проч., которые все характерны лишь для «фона». Аналогичным образом, если фокус в референциальном плане столь часто отрывается от эмпирических фрагментов, то в основном повествовательном ряду смена главного персонажа весьма редка [Givón 1979; Hopper 1979] и в целом состав референтов тут стабильнее, чем в «фоне».

Однако у дела есть и другая сторона, ибо, как мы уже имели случай говорить в Главе 5, сам *переход* от незнания к знанию или смена отношения к чему-либо безусловно суть *события*. Поэтому в определенном смысле событийность все же представляет собой изначальное и неотъемлемое свойство первого плана в лирическом тексте – тогда как его эмпирическим фрагментам она, теоретически рассуждая, может и быть присуща, и может в них начисто отсутствовать.

Иными словами, событийность фокуса обладает в некотором смысле более высоким рангом, нежели (эвентуальная) событийность фрагментов, которые посвящены опыту.

Из работ по лингвистической нарратологии, в частности, из [Hopper, Thompson 1980] или из [Fleischman 1990], хорошо известно, что у нас есть представление о некотором «образцовом» событии, событии «прототипическом» и что реально встречаемые нами в текстах события могут этому эталону как полностью соответствовать, так и в разной степени от него отклоняться (см. подробно чуть ниже).

Ввиду изложенного выше разумно предположить, что если в стихотворении есть фрагменты, обладающие событийным характером, но часть соответствующих событий более или менее ощутимо отступает от подобного прототипа, а часть этому прототипу хорошо соответствует, то именно наиболее «канонический» фрагмент должен оказаться самым убедительным претендентом на роль фокуса[80].

Кажется, такого рода композиция весьма экзотична, но все-таки одним примером мы располагаем. Это стихотворение испанского поэта Антонио Мачадо «Последние сетования Абеля Мартина» в нашем переводе (ГЗ. Название оригинала – «Las últimas lamentaciones de Abel Martín». Хотя в интересующем нас плане перевод достаточно близок к оригиналу, ниже анализируется русский текст как самостоятельное произведение; незначительные оговорки, которые следовало бы внести при непосредственном разборе подлинника, делаться не будут):

1.
Сегодня, в день весенний,
Мое когдатошнее тело
Ко мне пришло подобьем тени.
Оно по улицам летело,
Скакало через три ступени.
2.
– Привет, мой захудалый предок!
(Его аквариумный свет
Был в зеркалах настолько едок,
Как будто там стоял скелет).
3.
И в грезах отогретых
Мне виделся лимон и кипарис,
Голубки на холодных парапетах
И бубен солнца, падающий вниз,

[80] Стоит иметь в виду и еще одно обстоятельство. С общесемиотической точки зрения, событие в художественном тексте отличается от не-события тем, что оно могло и произойти, и не происходить: именно отсюда то присущее событию свойство *осмысленности*, которое отмечалось огромным числом авторов, например, М. Бахтиным или П. Рикером. Но если так, то очевидно, что событие становится таковым не само по себе, а всегда для некоторого *сознания*; см., например, [Тюпа 2002]. И в обычной наррации, и в эмпирических частях лирического стихотворения эта «адресованность» события остается, как правило, глубоко скрытой, не имеет внешних рефлексов, однако как раз в фокусе последнего она регулярным, «системным» образом выходит на едва ли не самый заметный план, становится почти (а в некоторых случаях – даже и откровенно) демонстративной. Поэтому и на таком абстрактном уровне рассуждений высказанная гипотеза тоже выглядит весьма правдоподобно.

Хранитель ангел, стороживший строго
Моей тоски ребяческий каприз.
4.
Моя тревога и моя дорога –
С них сдернулось былое покрывало;
Восстало утро аркою саэты,
Подобьем подожженного запала
Меня страшат мои куплеты,
Что прежде петы.
5.
О время, о мое Когда-то!
Теперь ты вышло из засады!
Ты вышить силишься богато
Мои надежды и разлады.
6.
Ты плещешь вымпелом вчерашним!
(Я кормчий, но другого судна).
К далеким лучезарным башням
Я буду плавать неиструдно.
7.
И я опять мечтательный и юный,
И в море снов я опускаю сходни;
Дельфин серебрян за ребячьей шхуной,
И среди моря дышится свободней.
8.
Сегодня укрепись и выстой,
О сердце, скованное стынью!
Прогукнуть – и обрыв кремнистый
Созвучен твоему унынью.
9.
Взмывать орлом к полуденной лазури,
Ловить ветра, не шелохнувши крыл,
Глядеть в прищуре
На те поля, откуда воспарил!
10.
Пока Природа не скупится,
Я умоляю, ужас не тая:
Мне нужно счастья только полкрупицы –
И все, что есть, мне нужно забытья...

Очевидно, главным итогом, почти ошеломляющим открытием этого стихотворения становятся последние две строки, смысл которых сам по себе «статичен», а не событиен, однако они теснейшим образом (и семантически, и синтаксически) связаны с непосредственно предшествующим событийным предикатом *умоляю*.

Если посмотреть на эмпирическую часть стихотворения, строфы 1–9, то в ней тоже обнаружится событийность: ср., например, глагол *пришло* в строке 3; ср. в строке 6 прямую речь, за которой стоит имплицитный событийный предикат вроде ‘оно сказало’ или ‘оно произнесло’; ср. глагол *сдернулось* в строфе 4 и т. д.

И тем не менее заключительное *умоляю* (точнее, вся конструкция с этим словом, но ради простоты мы будем обозначать ее сокращенно) обладает такой близостью к событийному прототипу, какой нет нигде больше в этом тексте.

Во-первых, как показали П. Хоппер и С. Томпсон [Hopper, Thompson 1980] и как упоминалось уже выше, в Главе 1, предрасположенность ситуации к участию в событийном ряду возрастает, если она по природе переходная, если в ней участвуют субъект и прямой объект: переходные ситуации, как правило, предполагают некоторое воздействие первого на второй, сопровождающееся соответствующим перетоком энергии, а переток этот особенно нагляден для нашего когнитивного аппарата; см. дополнительно, среди огромной литературы на эту тему, [Croft 1991; 1994].

Глагол же *умоляю* у А. Мачадо хоть и не имеет эксплицитного прямого объекта, но безусловно его подразумевает: это тот адресат, к которому обращается мольба.

Во-вторых, согласно [Hopper, Thompson 1980], при прочих равных условиях ситуация оказывается тем лучшим претендентом на место в нарративном ряду, чем короче время ее существования: «краткоживущая» ситуация и быстрее будет сменена иными, следующими за ней ситуациями, и, главное, она «заметнее», легче выделима из их потока.

Очевидно, оптимальным вариантом здесь является моментальность, пунктивность действия, и именно таково действие *умоляю*. Глагол здесь используется перформативно, а такие глаголы (или, точнее, употребления глаголов), как показал Ю. Д. Апресян [1988], в плане их темпоральной соотнесенности – несколько неожиданным образом – моментальны: более или менее протяженное во времени действие они собственно лингвистически представляют так, будто оно не расчленимо на отдельные фазы и лишено всякой длительности. Ср., например, неуместность в подобных контекстах обстоятельств вроде *долго, пять минут* и т. п.: **Я долго (пять минут) прошу вас меня выслушать*; **Я долго (целый час) умоляю тебя о пощаде* (аномально относительно перформативного смысла, когда само произнесение данных предложений уже является актом просьбы или мольбы; ср. правильные неперформативные конструкции: *Иван долго (пять минут) просил присутствующих его выслушать*; *Иван долго (целый час) умолял о пощаде*).

В-третьих, по П. Хопперу и С. Томпсон, при прочих равных условиях действие больше «предрасположено» войти в нарративный ряд, если оно волитивно, то есть совершается субъектом по собственному выбору: ведь

обычно в наррации нас интересует прежде всего не то, что с персонажем *случилось*, а что он сам *сделал*.

Разумеется, волитивен и речевой акт *умоляю* у А. Мачадо.

В-четвертых, среди волитивных действий очевидным образом наиболее прототипичны и, соответственно, более уместны в наррации те, чьим субъектом является человек, а не иное существо, и таков (притом с необходимостью, в силу семантики обсуждаемого глагола), интересующий нас умоляющий субъект.

В-пятых, даже среди волитивных и осуществляемых человеком действий речевое действие занимает исключительное, центральное место, ибо способностью к нему человек наиболее отчетливо противопоставлен всем иным потенциальным агенсам (кроме, возможно, Бога), и надо думать, что здесь коренится еще одна причина близкого «сродства» между речевым актом и наррацией.

Так, если обычные, неречевые действия мы часто совершаем ради них самих, без оглядки на более позднюю перспективу, то речевой акт практически всегда имеет какую-то дальнейшую цель: изменение в когнитивном состоянии адресата и/или каузацию определенных адресата (реже – самого говорящего) действий[81], – что, конечно, не может не свидетельствовать о его «врожденной нарративности».

Кроме того, в подавляющем большинстве речевые акты трактуются языком как действия уникальные; см. [Munro 1982][82]. Поскольку же, как мы говорили выше, самым универсальным способом идентифицировать ситуацию является опознание ее места в причинно-следственных цепях [Davidson 1980], а следствие в прототипическом случае именно *следует* во времени за причиной, постольку уникальность речевого действия с большой вероятностью актуализирует его темпоральную рядоположенность с иными событиями.

Тезис об исконно присущей речевым действиям «нарративной ориентации» также напрямую подтверждается и реальностью повествовательных текстов. Проанализировав отрывки из «Попрыгуньи» А. П. Чехова, «Дара» В. В. Набокова, «Чемодана» С. Д. Довлатова и «Сандро из Чегема» Ф. А. Искандера, каждый объемом около 8000 словоупотреблений, мы убедились, что у основного описывающего акты речи глагола *сказать* доля нарративных употреблений существенно выше, чем у глаголов совершенного

[81] Есть, кстати, языки, где особыми средствами (так называемым инконсеквенционалом) маркируется как раз ситуация, когда за теми или иными словами *не последовал* соответствующий поступок; ср., например, [Haiman 1988].

[82] Происходит это, по мнению исследовательницы, за счет того, что глагол речи по сути объединяется с конструкцией, представляющей содержание сказанного, в один цельный предикат. Поскольку содержание это необычайно вариативно, отсюда и эффект уникальности либо «почти-уникальности».

вида, *не обозначающих* речевой акт[83]. Иными словами, для *сказать* такое употребление, как ниже в примерах (48), более типично, чем для не обозначающих локуцию перфективных глаголов, а употребление, иллюстрируемое примерами (49), – менее типично[84].

(48) **Нарративное употребление глагола *сказать*** (курсивом выделены глаголы, которые обозначают предшествующую и следующую во времени ситуацию)

а. Рябовский *сказал* ей, что она не художница, и она в отместку *напишет* ему теперь, что он каждый год пишет все одно и то же и каждый день говорит одно и то же, что он застыл и что из него не выйдет ничего, кроме того, что уже вышло (А. П. Чехов);

б. *Впустив* его, квартирохозяйка *сказала*, что положила ключи к нему в комнату (В. В. Набоков);

в. Выглядело это довольно странно... Я *сказал* об этом Чудновскому. Скульптор *рассердился*... (С. Д. Довлатов);

г. Только он это *сказал*, как – шлеп! шлеп! шлеп! – *ударили* пули по дверям, выбрызгивая щепки в кухню (Ф. А. Искандер).

(49) **Ненарративное употребление глагола *сказать*** (глагол всюду выделен курсивом)

а. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то *сказали бы*, что своей бородкой он напоминает Зола (А. П. Чехов);

б. Память о сыне, обернувшаяся у ее мужа недугом, в ней разгорелась какой-то живительной страстью. Неправильно было бы *сказать*, что эта страсть заполняла ее всю... (В. В. Набоков);

в. Я даже не стал звонить в редакцию. *Скажу*, думаю, если потребуется, что у меня творческий застой (С. Д. Довлатов);

г. Однажды, когда я собирался уехать из горной деревушки Чегем, где гостил у своих родичей в доме дедушки, мне *сказали*, что меня хочет видеть один человек (Ф. А. Искандер).

Случаи, когда глагол *сказать* использовался нарративно, в «Попрыгунье» составили 67 % от общего числа его употреблений, в то время как частотность нарративного использования для глаголов СВ, не обозначающих локуцию, была 55 %. В «Даре» цифры составили, соответственно, 57 % и 40 %; в «Чемодане» 91 % и 41 %; в «Сандро из Чегема» 82 % и 47 %.

---

[83] Поскольку в сложных литературных текстах, наряду с главной нарративной линией, нередки и линии побочные (в основной сюжет встраиваются дополнительные и порой очень краткие «микросюжеты») и поскольку разделение первой и вторых не всегда очевидно, мы, чтобы «опознать» наррацию, пользовались простым критерием, усматривая таковую всюду, где одно событие следует во времени за другим.

[84] Как можно было ожидать, много встретилось случаев, где глаголом *сказать* вводится прямая речь, обычно в диалоге. Очевидно, «диалогическое» употребление *сказать* нарративно *par excellence*.

Как видим, нарративное использование *сказать* более частотно, чем такое использование нелокутивных глаголов, во всех проанализированных текстах, причем если в одном случае преимущество составило 22 % (67:55=1,22) и еще в одном 43 % (57:40=1,43), что уже немало, то еще в двух случаях оно приблизительно *двукратное*.

Вернемся теперь к нашему стихотворению. Мы убедились, что в его финале у конструкции с глаголом *умоляю* есть по крайней мере пять важных черт, которые роднят ее с *наиболее прототипическими* для нарративной линии повествовательного текста конструкциями.

Достаточно легко в то же время убедиться, что столь обширный набор прототипически нарративных свойств не присущ никакому из предикатов в эмпирической части стихотворения. Скажем, во фрагменте

Сегодня, в день весенний,
Мое когдатошнее тело
Ко мне пришло подобьем тени

глагол *пришло*, хотя он моментальный и волитивный, не переходен, не обозначает речевой акт и субъект его не обязательно должен быть человеком. Аналогичным образом, глагол *сдернулось* в

Моя тревога и моя дорога –
С них сдернулось былое покрывало

хоть и моментален, но не переходен, не волитивен, не предполагает субъекта-человека и не обозначает локуцию.

Прямую речь – *Привет, мой захудалый предок!* в шестой строке вводит некоторый эллиптированный глагол. Если принять, что это глагол ‘[мое когдатошнее тело] сказало’, то он как будто и волитивен, и обозначает в принципе человеческое действие (разве что тут оно приписано антропоморфному субъекту) и, конечно же, действие речевое, однако он не моментален и либо не переходен, либо очень далек от прототипической переходности.

О его немоментальном характере свидетельствует то, что, вводя прямую речь, мы имеем полное право специально указать на длительность соответствующего акта (например, использовать обороты вроде *медленно сказал*; *с расстановкой сказал*; *сказал, то и дело запинаясь* и т. п.) или на его краткость (*коротко сказал*; *сказал, как отрезал* и проч.); имеем право дать дополнительный комментарий вроде *пока он говорил эти слова, произошло то-то и то-то*.

Что касается переходности, то ее глаголу *сказать* в подобном контексте трудно приписывать потому, что конструкции с прямой речью, особенно с прямой речью в диалоге (а у А. Мачадо рассматриваемая

фраза скорее всего должна была бы открывать собой именно диалог; иной вопрос, состоялся ли он действительно в этом тексте) плохо поддаются пассивизации – возможность которой у русского глагола как раз и считается главным признаком переходности[85]. Ср. крайне неудачное: ??*«Привет!» – сказано было моим телом*; ??*«Добрый день!» – было сказано председателем собрания*.

Таким образом, даже при беглом анализе ясно, что интересующий нас эллиптированный глагол отстоит от «нарративного прототипа» куда серьезнее, чем финальный глагол *умоляю*. Однако есть и одно менее очевидное дополнительное обстоятельство, ввиду которого эта дистанция становится еще значительнее.

Дело в том, что обсуждаемого рода приветствия – это, как правило, очень ритуализированные, «автоматизированные» речевые акты (поэтому, кстати, они так часто принимают предельно примитивную междометную форму, вплоть до простого дружелюбного мычания, хмыкания и т. п.). С другой стороны, полноценный акт речи весьма сложен, среди прочего в том смысле, что накладывает на говорящего определенные когнитивные и/или поведенческие *обязательства*: например, сделав (всерьез, а не шутя) утверждение вида P, он в некотором отношении «обещает» вести себя так, как если бы знал, что действительно имеет место ситуация P, и не вести себя, как вел бы кто-то, кто считает истиной не-P или сомневается в истинности P; если говорящий о чем-то кого-то *умоляет*, то он должен считать, что в просимом нуждается, что, получив просимое, им воспользуется и т. д.; см. подробнее работы А. Богуславского, например, [Bogusławski 2004].

Есть ли это важнейшее свойство у речевого акта, о котором идет речь в строке – *Привет, мой захудалый предок!*? Судя по всему, нет. Считать, будто бы говорящий выражает тут свою доброжелательность к адресату и в этом смысле берет на себя какие-то «обязательства», было бы весьма опрометчиво. Хотя по их исконному смыслу, в приветствиях мы выражаем дружелюбие, язык давно отошел тут от жесткой догмы, и нередко приветствие может обретать иронический и даже враждебный оттенок. Разумеется, во многих случаях конкретную интенцию говорящего проясняет интонация и/или контекст, однако существенно, что это далеко не обязательно: вспомним достаточно типичную ситуацию, когда, услышав чье-то приветствие, мы не можем понять, было ли оно искренним, «каноническим» или в нем скрыта ирония, сарказм и проч. По-видимому, в такой же задумчивости могло бы оставить своего адресата и только что процитированное

[85] Оговорка «у русского глагола» нужна потому, что во многих иных языках страдательная диатеза широко допускается и для глаголов непереходных.

Кстати, сама затрудненная пассивизация глагола со значением ‘сказать’ характерна для огромного числа типологически разнородных языков; см. [Munro 1982].

приветствие у А. Мачадо: его начало как будто бы канонически-доброжелательно, но вторая часть скорее отдает насмешкой.

Как видим, описанное тут действие является актом речи в некотором намного менее обязывающем, менее «требовательном» смысле, нежели финальная *мольба*.

По сути дела, заполнить интересующую нас лакуну мог бы и глагол '[мое когдатошнее тело] произнесло' – глагол, уже не принадлежащий в полной мере к *verba dicendi*, описывающий лишь *физическую*, но ни в коей мере не содержательную, собственно когнитивную сторону речевого акта.

Поэтому такой важный в «нарративном каноне» признак, как локутивность, у рассматриваемого эллиптированного глагола и у финального *умоляю* проявлен далеко не в равной мере, с колоссальным преимуществом на стороне последнего.

В восьмой строфе тоже фигурирует локуция, притом локуция в оговоренном выше смысле совершенно полноценная: это императив *укрепись и выстой*. Понятно, что сами по себе эти два глагола в интересующем нас плане резко проигрывают глаголу *умоляю*: они и не переходны, и не локутивны, и субъектом у них не обязательно должен быть человек, а глагол *укрепиться* в придачу отнюдь не моментальный (ср. хотя бы: *Сердце его постепенно укрепилось мужеством*), – зато совершаемый тут речевой акт повеления и моментален, и волитивен, и предполагает субъектом человека, и, тривиальным образом, локутивен, отличаясь от *умоляю* только отсутствием грамматической переходности.

Тем не менее конструкция *укрепись и выстой* от «нарративного прототипа» все равно отстоит необычайно далеко.

Хорошо известно, что наррация, «историческая» в бенвенистовском смысле последовательность событий не существует объективно, но создается в нашей речи, которая своими собственными средствами структурирует слабоупорядоченный доязыковой опыт; см., например, [Тюпа 2002] с дальнейшей литературой. Не случайно именно на языковых проявлениях нарративности сосредоточивается большинство ее исследователей, особенно после столь важной работы [Hopper, Thompson 1980].

Поэтому говорить о наличии характерных для нарратива черт допустимо лишь применительно к глаголу, который либо прямо появляется в тексте, либо эллиптирован, то есть ввиду своей по крайней мере относительной очевидности изъят из поверхностной структуры, но может быть с легкостью в нее возвращен.

Интересующая же нас повелительная конструкция не содержит локутивного глагола, ибо сама по себе, без каких-либо амплификаций, является уже совершенно каноническим типом высказывания, а парафразы наподобие *Прошу укрепиться и выстоять* здесь избыточны либо уместны лишь при

особых условиях (скажем, в формальном стиле или иронически). Поэтому черт, роднящих ее с канонической наррацией, у нее радикально меньше, чем у предложения с глаголом *умоляю*.

Читатель сам легко убедится, что и никакой другой из выступающих в эмпирической части стихотворения предикатов также не обладает описанными пятью «нарративными приметами» в той полноте, в какой они присущи финальному предложению.

Добавим, еще, что, по П. Хопперу и С. Томпсон [Hopper, Thompson 1980], характерными признаками нарративной линии являются также неотрицательность соответствующих предложений; их реальная, а не гипотетическая модальность; то, что действием охвачен весь объект целиком; то, что объект высокоиндивидуализированный, как правило, референциально определенный.

Разумеется, у А. Мачадо конструкция с *умоляю* не отрицательная и это действие по модальности реально. Что касается оппозиции между полным и неполным охватом объекта (= адресата мольбы), то она здесь скорее всего просто нерелевантна. Наконец, совершая речевой акт мольбы, мы почти всегда мыслим адресата в его референциальной определенности. Поэтому, например, аномальна при попытке перформативного использования фраза **Я умоляю одного человека мне помочь*; поэтому как сугубо маркированное, содержащее редкий художественный прием звучало бы предложение вроде *??Умоляю о помощи – сам не знаю кого*. Поэтому странно звучит и фраза *??Я умоляю кого-то открыть окно*; ее можно удачно осмыслить, лишь считая, что она обращена к множеству людей, из которого открывающий окно еще не «выбран» и потому референциально неопределенен, но которое в целом референциальной конкретностью все-таки обладает, или предположив, что, используя слово *кто-то*, говорящий на самом деле все-таки имеет в виду вполне определенного человека.

Таким образом, и по этим четырем признакам близости к «нарративному прототипу» конструкция с *умоляю* по крайней мере не проигрывает никакому другому предложению в тексте.

Из изложенного следует, что главный дискурсивный план «Последних сетований Абеля Мартина», их смысловой итог маркируется (возможно, среди прочего) средствами, которые прототипичны для первого плана в наррации.

Такой вывод кажется особенно интересным ввиду одного обстоятельства, которому выше мы не уделили должного внимания.

Обнаруживая столько «нарративных» черт, конструкция с *умоляю* в то же время все-таки явно *не предназначена* быть частью реальной наррации: здесь перед нами перформативное высказывание, которое во времени привязано к моменту речи, к «сейчас» говорящего, а в наррации темпоральная точка

отсчета от момента речи отобщена; см., например, [Chafe 1994; Fleischman 1990]. Вдобавок, если обычная наррация ориентирована референтно, на описание тех или иных внеположных данному речевому акту событий, то перформатив, напротив, сосредоточен «сам на себе» и в этом смысле также ярко а-нарративен.

Таким образом, перед нами тут в конечном счете и не наррация, и даже не в чем-то уподобленный наррации фрагмент текста, но использование свойственных нарративному дискурсу способов маркировать его главный план в дискурсе *совершенно иного типа*.

Как видим, дискурсивное выделение главного содержательного итога в лирическом стихотворении может происходить по «нарративному образцу», с помощью тех же средств, что и выделение главного событийного ряда в повествовании.

Правда, судя по нашему материалу, продуктивность этой стратегии в лирике весьма незначительна.

Возможно, причина в том, что лирический текст располагает своими особенными средствами, позволяющими маркировать дискурсивную перспективу, и просто не нуждается в заемных; возможно, также в том, что, будучи по жанровой природе далек от нарратива, он стремится эту свою отличность как-то обозначить, и один из самых очевидных путей тут – *избегание* подобных стратегий. Не исключено, что последние специально резервируются для собственно нарративных фрагментов лирического текста, которые хоть ему как будто и иноприродны, но встречаются не так уж редко: вспомним хотя бы мандельштамовского «Ламарка» или «Вторую балладу» Б. Л. Пастернака.

Однако, по-видимому, еще важнее другое. Хотя стихи принципиально предназначены для многократного чтения, но едва ли при каждом последующем восприятии читатель «забывает» о том главном итоге, к которому они приходят, и потому смысл подобной повторности скорее заключается в том, что «обретаем» одну и ту же истину мы всякий раз по-иному, открывая новые ее взаимосвязи с опытом (речь и об опыте, представленном непосредственно в стихотворении, и о нашем собственном душевном опыте, и о ранее полученном опыте интерпретации данного текста). В таком случае, несмотря на глубинную событийность лирического фокуса, существенно здесь не только то, что же именно произошло, но и *каким образом* произошло – а внимание к обстоятельствам, в которых совершаются события, по своей природе уже *не нарративно*, и сходная с типичной для наррации маркировка первого плана может быть в каком-то смысле обманчивой[86].

[86] Как хорошо известно, ситуация, когда дискурс ориентирован на *многократное опознавание* некоторой истины, характерна для мифа, который по природе полностью

Свою роль способно играть и еще одно обстоятельство. В фокусе стихотворения автор обычно как бы отступает в тень, предоставляя место само́й главной истине. Даже в случаях, когда перед нами в действительности истина субъективная, «привязанная» к личности автора, к его чувствам и внутренним установкам, она чаще представляется как «господствующая» над автором, а автор – как не имеющий над ней власти. Стихи, где лирическое *я*, наоборот, особенно резко заявляет о своем присутствии именно в финале, скорее надо считать исключением (хотя, конечно, есть поэты, – например, М. И. Цветаева, – прибегавшие к этому приему регулярно). Между тем, как хорошо известно, нарратив представляет собой плод необычайно интенсивной когнитивной деятельности автора и сопряжен с его неизбежным самообнаружением. Вероятно, это внутреннее противоречие тоже становится одной из причин, почему «событийная» стратегия маркировки фокуса лирическими текстами скорее избегается.

6.10. Высокая агентивность подлежащего как маркер фокуса

Как мы помним, согласно теории транзитивности, и высокая агентивность субъекта, и кратковременность (в идеале моментальность) ситуации, и реальная модальность, и утвердительность, и референциальная определенность объекта составляют принципиально единый, неслучайный, регулярно повторяющийся в нарративных текстах комплекс признаков, в своей совокупности ассоциированных с нашим типизированным представлением о событийном ряде [Hopper, Thompson 1980; Hopper, Thompson 1982].

а-нарративен [Фрейденберг 1978]. Если сказанное выше верно, то перед нами один из признаков того, что на доминирующую роль в организации лирического дискурса может претендовать именно его мифологическое начало. (Нельзя вообще недооценивать важность последнего даже не только на уровне отдельных текстов или отдельных «творчеств», как, допустим, творчество М. И. Цветаевой, с ее мифологизацией души, но и на уровне присущего лирическим стихотворениям *общежанрового* своеобразия. Как мы говорили в п. 6.2.3.3.2, хотя в лирике фокус прототипически является своего рода «следствием» из эмпирической части, но предполагается, что и прийти к данному итогу успешнее всего – а поэзия ищет наиболее успешных, «оптимальных» путей – можно только через *данный*, *этот конкретный* опыт. Поэтому «идеальные» эмпирическая часть текста и фокус, по сути, друг друга взаимоимплицируют, в каком-то достаточно сложном, однако не пренебрежимом смысле по-разному говорят *об одном и том же*, в каком-то смысле они *тождественны*, а принципиальное тождество между отдельными эманациями одной и той же сущности, опять-таки, характерно именно для мифа; см. об этом также у О. М. Фрейденберг [1978].)

С другой стороны, в предыдущем пункте мы объяснили, почему весь данный комплекс как целое не может систематически служить выделению первого плана в лирических текстах: плану этому событийность если и свойственна, то она тут совершенно особого рода, и ожидать, что маркировка лирического фокуса часто окажется такой же, как маркировка основного нарративного ряда в повествовании, нет причин.

Вместе с тем каждый названный признак обладает немалой самостоятельностью в том смысле, что даже и сам по себе при прочих равных условиях делает соответствующую ситуацию когнитивно более привилегированной – хотя в такой изоляции еще не предрасполагает ее сколько-нибудь ощутимо к вхождению именно в нарративный ряд.

Например, в индоевропейских языках немаркированным вариантом синтаксической структуры является такой, когда в роли подлежащего выступает наиболее агентивный участник ситуации; см., среди огромной литературы, [Dowty 1991; Ackerman, Moore 2001][87]. Объяснимо это тем, что чем агентивнее участник, тем скорее он воспринимается носителями этих языков как когнитивно выделенный, «первоплановый», а из всех синтаксических ролей в том или ином смысле самая привилегированная – как раз роль подлежащего; см. особенно [Chafe 1994]. При этом, однако, странно утверждать, будто сама высокая агентивность подлежащего сколько-нибудь прямо предрасполагает конструкцию к появлению именно в нарративной цепи.

Поэтому разумно предположить, что вообще, если брать какой-то параметр из «транзитивного комплекса» по отдельности, ничто не мешает его участию в маркировании дискурсивной перспективы лирических текстов, а в частности – что здесь для фокуса больше, чем для эмпирических фрагментов, будут характерны подлежащие, обладающие высокой агентивностью.

Эта гипотеза была проверена (и, немного забегая вперед, скажем, что подтверждена) на материале ста стихотворений.

Согласно классической работе [Dowty 1991], агентивность участника ситуации должна вычисляться как «равнодействующая» сразу пяти разных параметров. Участник ситуации обладает наибольшей агентивностью, если выполняются следующие условия:

(а) он волитивен, то есть вовлечен в ситуацию по собственной воле (например, *Иван избегает Марии*)[88];

[87] Иные языки при выборе (немаркированного) подлежащего могут пользоваться своими стратегиями, ориентируясь на его максимальную затронутость действием или его способность быть контролером действия, то есть позволять либо не позволять последнему совершиться; см. [Klaiman 1988].

[88] Наши примеры похожи на оригинальные примеры Д. Даути и подобраны так, чтобы была видна взаимная независимость перечисляемых свойств: в каждом случае у агенса имеется только одно из них, а других нет.

(б) это живое существо (*Иван ненавидит Марию*);
(в) каузирует событие, в наиболее простом случае вызывает изменение в ином участнике ситуации (обычно это прямой объект; *Экономическая депрессия вызвала безработицу*)[89];
(г) он движется (относительно другого участника: *Пуля обогнала стрелу*);
(д) он существует независимо от данной ситуации (пример Д. Даути: *John needs a new car*).

Вместе с тем, достаточно очевидно, что самыми важными чертами в «прототипе агентивности» являются первые три; в частности, многие авторы, в том числе П. Хоппер и С. Томпсон, пользуясь понятием агентивности, только их и имеют в виду. Поэтому мы тоже решились на такое упрощение и учитывали при анализе лишь волитивность, одушевленность и то, вызывают ли действия соответствующей сущности изменения в другом участнике ситуации.

Еще одно принятое нами упрощение состоит в следующем.

По Д. Даути, чтобы определить участника ситуации, который в немаркированном случае станет подлежащим, нужно не просто узнать, какому из них присуще наибольшее количество агенсных черт, но также вычесть из их числа число его *пациенсных* черт, если они найдутся, – так что в конечном итоге лучший кандидат на роль подлежащего устанавливается через выведение баланса благоприятствующих и противодействующих факторов.

В результате получается, что к свойствам агенса, кроме названных выше, относится еще и *отсутствие пациенсных свойств* (участник подвергается изменениям; является «мерой» действия, так что, когда все соответствующие изменения совершились, действие продолжаться не может; другой участник каузирует в нем изменения; пациенс не движется относительно других участников ситуации; пациенс лишен самостоятельного существования).

С другой стороны, существует несомненная и отмечавшаяся как самим Д. Даути, так и его последователями [Ackerman, Moore 2001] корреляция: чем больше у участника ситуации агенсных свойств, тем меньше пациенсных, и наоборот. Поэтому при работе со статистически представительным материалом названной, так сказать, «пациенсной тенью» агентивности можно пренебречь, сосредоточившись на таких трех признаках подлежащего, как одушевленность, волитивность и воздействие на иного участника ситуации.

---

[89] В более точном виде формулировка Д. Даути такова, что субъект вызывает изменения в ином участнике ситуации или (если изменений нет) является инициатором ситуации. Последним вариантом здесь можно пренебречь: с одной стороны, соответствующие положения у Д. Даути не очень ясны и требуют дальнейшей разработки, с другой – такое упрощение никак не скажется на наших основных выводах.

Одушевленным подлежащее мы считали не только там, где речь идет о живом существе (возможно, также мифическом) или о божестве, но и в случаях поэтической антропоморфизации (анимализации), которая может иметь три источника.

Во-первых, бывает так, что при каком-то глаголе есть неодушевленный актант, однако глагол этот в обычной речи недвусмысленно требовал бы от последнего одушевленности – и в результате одушевленность как бы «наводится» глаголом. Например, в обычном случае только одушевленный субъект предполагается глаголом *воровать*, глаголом *стерпеть* и глаголом *любоваться*, поэтому (условная, конечно) одушевленность была приписана *сердцу* в мандельштамовских строках *После полуночи сердце ворует Прямо из рук запрещенную тишь* и в строке А. А. Тарковского *А ты, мое сердце, и это стерпи* и была приписана *грусти* в строке Г. В. Иванова *Грусть любуется лунным пейзажем*. Приблизительно так же, за редкими исключениями, требует одушевленного субъекта и глагол *глотать*, поэтому одушевленным считался и *камень* в строках А. А. Тарковского *Где белый камень в диком блеске Глотает синьку вод морских...*

Во-вторых, иногда на метафорическую одушевленность реально неодушевленного ясно указывает уже не глагол, а другой элемент контекста, например наречие или прилагательное. Так, хотя даже в обычном, повседневном языке глагол *петь* может сочетаться с неодушевленным субъектом (ср. *двери поют*, *поющая раковина* и т. п.), но у О. Э. Мандельштама в строках *Ты равнодушно волны пенишь И несговорчиво поешь* есть еще наречие *несговорчиво*, которое с таким субъектом практически никогда не совместимо. Поэтому *ночь*, к которой относится тут местоимение *ты*, была в данном случае признана одушевленной сущностью.

В-третьих, с некоторой долей условности одушевленность приписывалась вообще-то неодушевленному участнику ситуации, если он сравнивался с живым существом: например, *Божьему имени* в строках О. Э. Мандельштама *Божье имя, как большая птица, Вылетело из моей груди!* или *мотоциклам* в строках *Мотоциклы, как циклопы, Заглотали перевал...* у А. А. Тарковского.

В ряде случаев имелись сразу два из названных признаков «квазиодушевленности», а иногда даже и все три. Скажем, в строках Ф. И. Тютчева *Он [наступающий 1856 год] совершит, как поздний мститель, Давно задуманный удар...* приписать такую одушевленность подлежащему *он* следует и потому, что действие *совершить удар* нормально предполагает живого субъекта, и потому, что *год* сравнивается с заведомо живым *мстителем*.

Аналогичным образом решался в сомнительных случаях и вопрос о волитивности, о том, действует ли данный участник по собственному выбору. Если бы при обычном, «непоэтическом» употреблении соответствующий глагол или его контекст однозначно требовали волитивности, последняя

подлежащему приписывалась, даже когда оно изначально не обладало одушевленностью. Так, например, трактовался приведенный фрагмент *После полуночи сердце ворует Прямо из рук запрещенную тишь*. Волитивность – равно как и одушевленность – по очевидным причинам приписывалась всякому подлежащему императивного предложения, даже если подлежащее это исконно неодушевленное, как, допустим, в пушкинском *Исчезни в тьме, пустое привиденье*.

Что касается случая, когда участник ситуации вызывает изменение в другом участнике, то последнее, в полном согласии с даутианской традицией, понималось широко: это, в частности, может быть и уничтожение участника, как в *разрушить дом*, и, наоборот, его создание, в том числе создание того или иного речевого произведения, совершение речевого акта, и релевантное в данных обстоятельствах изменение положения данного участника ситуации относительно других участников, как в *вынуть книгу из ящика*, *накрыть стол скатертью* и т. п.

При анализе материала в эмпирических фрагментах текстов подлежащих всего встретилось 885; им в совокупности было присуще 836 названных выше признаков агентивности. Для фокусных фрагментов цифры составили, соответственно, 206 и 282.

Отсюда видно, что в среднем агентивность подлежащего в фокусе выше в 1,46 раза[90] и потому чем более оно агентивно, тем вероятнее, что соответствующая конструкция будет принадлежать первому плану лирического дискурса.

В качестве исключительно выразительной иллюстрации этого явления приведем «Весеннюю грозу» Ф. И. Тютчева:

1.
Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.
2.
Гремят раскаты молодые!
Вот дождик брызнул, пыль летит...
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит...
3.
С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,

[90] Вот подробный расчет. В среднем в эмпирических фрагментах подлежащее имело 0,94 черты агентивности (836:885=0,94), а в фокусных 1,37 черты (282:206=1,37). 1,37:0,94=1,46.

И гам лесной и шум нагорный –
Все вторит весело громам...
4.
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила!

В первой строке автор обладает агентивностью лишь постольку, поскольку, чтобы что-то любить, надо быть живым существом (один признак агентивности). Во второй строке условной одушевленностью обладает *гром* – ибо, строго говоря, только живое существо способно *резвиться и играть*. Однако все остальные действия, упомянутые в строфах 1–3 (*гремят раскаты; дождик брызнул; пыль летит* и проч.), вполне могут быть приписаны и неживому субъекту.

Зато в фокусной четвертой строфе агентивность двух подлежащих предельно высока: и адресат, называемый местоимением *ты*, и *Геба* суть живые существа; сказать что-то в нормальном случае можно лишь по своей воле; вообще-то кубок можно пролить нечаянно, но едва ли такое допущение согласуется с присутствующим тут обстоятельством *смеясь*; наконец, ни совершить акт речи, ни пролить кубок нельзя, если субъект не каузирует изменение в другом участнике ситуации. Таким образом, здесь в сумме у подлежащих есть целых шесть агентивных черт, в то время как на все строфы 1-3 таких черт набралось всего только две.

Напоследок заметим, что почти у всех поэтов, чьи стихи анализировались (А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, Г. В. Иванов, Ф. Пессоа), приведенное выше соотношение между средней агентивностью подлежащих в эмпирических фрагментах и средней агентивностью их в фокусе оставалось приблизительно одинаковым: подлежащие фокуса имели примерно пятидесятипроцентное преимущество. Единственным исключением оказались стихи А. А. Тарковского, где, наоборот, небольшое (около 19 %) преимущество было на стороне подлежащих в эмпирических фрагментах. Объясняется это скорее всего особой одушевленностью и активностью в его стихах окружающего мира, становящегося не столько предметом эмпирического исследования, сколько самостоятельным жизнедвижущим субъектом. Так или иначе, это отличие А. А. Тарковского свидетельствует, что уровень агентивности подлежащих в эмпирических и фокусных фрагментах лирического текста является важным параметром индивидуальной поэтики.

6.11. Минимизация формальных различий как маркер фокуса?

Хорошо известно, что в русском языке (но также и в ряде других языков) собственные имена, в первую очередь их уменьшительные формы – хотя не только они, нередко различаются одной-единственной фонемой. Ср. хотя бы такие ряды: *Аня*, *Ваня*, *Ганя*, *Даня*, *Маня*, *Саня*, *Таня*, *Фаня*, *Ханя*; *Инна*, *Гина* (от *Регина*), *Дина*, *Зина*, *Лина*, *Нина*, *Рина*, *Тина*; *Ася*, *Бася*, *Вася*, *Дася* (от *Дарья* или *Даниил*), *Кася* (от *Катарина*; скорее полонизм, но встречается в русской речи), *Мася* (от *Мария*), *Тася*; *Гаша* (от *Галина*), *Даша*, *Маша*, *Паша*, *Саша*, *Таша* (от *Анастасия*), *Яша*[91].

Безусловно, ряды словоформ, различающихся только одной фонемой, встречаются также и среди междометий (ср. ряд *ай – ой – уй – эй*; можно добавить редкое *ий*), и среди полнозначных лексем; ср., например, ряд *бот – гот – дот – йот – кот – лот – мот – нот (родительный падеж)* и т. д. Однако все равно личные имена собственные занимают здесь совершенно особое место.

В случае междометий столь близкое формальное сходство отчасти объяснимо тем дополнительным фактором, что междометия обладают исключительно размытым значением и часто в одних и тех же обстоятельствах вполне взаимозаменимы (ср. хотя бы пару *ай* и *ой*), так что подобие формы тут иконически связано с подобием смысловым. Разумеется, для собственных имен синонимия (или, точнее, эквиреферентность) предельно экзотична: скажем, в норме слова *Ваня*, *Ганя*, *Даня*, *Маня*, *Саня* и т. д. называют каждое иного человека.

Что касается формально близких немеждометных слов, вроде *бот – вот – гот – дот – йот – кот – лот*, то, ввиду их совершенно разноплановой семантики, отличить одно от другого в нашей речи помогает контекст; речь прежде всего о том, что в некоторых окружениях часть этих слов невозможна или маловероятна, ср. хотя бы контекст прилагательного *мартовский*, где из приведенного ряда возможно практически только *кот*, или контекст *буква...*, где в норме уместно лишь *йот*, или контекст *На картине художника-мариниста изображен...*, где наиболее естествен *бот*, менее естествен *лот*, а *гот*, *кот* или *дот* вызовут скорее всего лишь недоумение. Обсуждаемые же собственные имена категориально столь однотипны, что ожидать от них разной дистрибуции в разных контекстах

[91] Указывая, с каким полным именем связано уменьшительное, приводим лишь один–два самых частых варианта. В действительности их гораздо больше. Скажем, *Гина* может быть диминутивной версией очень редкого у русских имени *Георгина*, откровенно архаического *Лонгина* и т. д.

было бы абсурдно, и, чтобы различить их, опереться мы можем лишь на несходство одной их фонемы.

Таким образом, обнаруживаемая в междометной лексике минимальность формальных различий имеет свое оправдание в смысловом сходстве и размытости значения соответствующих слов, а минимальность различий между полнозначными словами, не относящимися к именам собственным, по сути дела лишь кажущаяся, ибо тут невыразительность фонематического контраста, как правило, возмещается контекстными факторами. В результате оказывается, что, несмотря на внешнее сходство между интересующими нас рядами фонетически минимально различающихся имен собственных и рядами фонетически минимально противопоставленных слов, относящихся к иным классам, в первых минимальность различий наиболее «радикальна» и оттого несомненно отчетливее ощутима.

Чем же надо объяснить столь специфическое поведение собственных имен? Разумеется, тем, что человек занимает в нашей картине мира привилегированное место, а еще больше это верно тогда, когда он называется по имени и оттого особенно ясно мыслится в своей неповторимости. Отсюда наша особая чуткость к минимальным различиям в номинациях, и поэтому мы не испытываем дискомфорта, даже если решающей оказывается разница в одну фонему.

Поскольку же логику наших рассуждений нетрудно приложить и к целым высказываниям либо относительно развернутым их фрагментам и поскольку в норме два соседствующих высказывания или таких фрагмента по своему смыслу должны заметно различаться, а более широкий контекст далеко идущих подсказок о том, каков будет этот смысл, обычно не дает (иначе сообщаемое резко потеряет в информативности), – трудно не прийти к выводу, что чем меньше между соседними высказываниями или фрагментами высказываний фонематическое различие, тем большее внимание должно им быть уделено и тем к более высокому дискурсивному статусу они должны тяготеть.

Поэтому и в лирическом тексте подобной минимизации формальных различий следовало бы ждать прежде всего от фокуса.

Гипотеза эта, конечно, нуждается в серьезной проверке, но некоторые подтверждающие ее примеры можно уже сейчас привести.

Во-первых, это известное нам стихотворение Исса Кобаяси (перевод В. Н. Марковой), где последняя и одновременно фокусная строка отлична от соответствующего фрагмента предпоследней лишь в одной-единственной фонеме (*тогда* вместо *когда*; разумеется, сбрасываем со счетов различия в синтаксической структуре, интонации и проч. – то есть все те различия, которые не проявлены графически):

Печальный мир!
Даже когда расцветают вишни...
Даже тогда...

Во-вторых, это также известное нам стихотворение Леопольда Эпштейна, где параллельные части заключительной (она же фокусная) строки *...не в том, что страшно* и *...в том, что... не страшно* формально различаются только исчезновением короткой частицы *не* в одном месте и ее появлением в другом:

1.
Листья уже погибли, но в ягодах красных ветка.
Память уже слабеет, но вдруг озаряет сладко.
Любые порывы – реже, но радостней то, что редко –
Особенная удача, особенная загадка.
2.
Когда поутру морозно, уже протестует тело.
Но если расправить плечи – согреешься бесшабашно.
Дело не в том, что поздно, а в том, что не в этом дело.
Дело не в том, что страшно, а в том, что уже не страшно.

6.12. «Парадоксальное маркирование» композиции в лирическом тексте: эмпирическое в фокусе, фокусное в эмпирических фрагментах

6.12.1. Предварительные замечания

Ниже мы хотим обсудить ряд стихотворений, чья композиция маркируется, на первый взгляд, совершенно парадоксальным способом. (Отчасти способ этот нам уже знаком, ср. пп. 5.12.5–6, однако специальному анализу он пока не подвергался.)

Дело в том, что, как это видно из многочисленных рассуждений Т. И. Сильман [1977] и как мы упоминали выше, «эмпирическая часть стихотворения» и его «фокус» суть понятия взаимосоотносительные, так что если брать первую и второй по отдельности, то ни у одной, ни у другого в общем случае не окажется никаких черт, которые бы с полной ясностью указывали на их дискурсивный статус. В частности, если фокус, по определению, носит характер более общей истины, то уровень его обобщенности в разных случаях может быть далеко не одинаковым, а главную роль при его опознании именно как фокуса играет то, насколько он «генерализован» *по сравнению с прочими* частями стихотворения.

Отсутствие и у эмпирической части, и у фокуса каких-либо жестких раз навсегда данных характеристик приводит к тому, что эмпирическая часть текста сама уже может быть неоднородной: содержать фрагменты, в большей степени отражающие непосредственное авторское переживание, и фрагменты, где скорее постигается определенная связанная с этим опытом – хотя еще и не главная для всего стихотворения в целом – более абстрактная, так или иначе от непосредственного опыта отвлеченная истина. Аналогичным образом, фокус стихотворения может содержать некоторую уже известную из эмпирических фрагментов информацию (это требуется, как правило, для того, чтобы обеспечить тексту связность; самый простой пример здесь – появление в фокусе уже активированного прежде референта), и информация эта сама по себе, конечно же, не является открытием какой-либо новой истины, но представляет собой лишь формально приобщенный к фокусу *эмпирический* смысл.

Раз и в эмпирической части текста, и в фокусе допустимо присутствие инородных, «комплементарных», с точки зрения дискурсивной структуры, составляющих, то не видно, почему они не могли бы использоваться как маркеры композиции.

Представим себе, что в стихотворении есть фрагменты, в которых, с одной стороны, как будто открывается достаточно важная истина и поэтому они могут претендовать на фокусный ранг, с другой же стороны, по каким-то дополнительным причинам эти фрагменты обнаруживают определенную «ущербность» и, тяготея к фокусному статусу, его все-таки *не обретают*. Тогда сама несостоятельность этой их претензии будет знаком, что принадлежат они все-таки к эмпирической части текста.

И наоборот, если эмпирический по видимости фрагмент будет, несмотря на свою связь с опытом, серьезно отклоняться от определенного «эмпирического канона», то и он такими своими свойствами как бы подскажет, что перед нами все-таки *не опыт*, то есть – либо *фокус*, либо *часть фокуса*.

6.12.2. Примеры 1–2

Последний феномен проиллюстрируют два японских лирических произведения, две песни императрицы Иванохимэ (IV век) в переводе А. Е. Глускиной.

Вот первая:

Так много дней прошло,
Как ты ушел, любимый,
Пойти ли в горы мне тебя искать,
Спешить ли мне к тебе навстречу,
Иль оставаться здесь и снова ждать и ждать?..

Как мы помним, эмпирическая часть стихотворения предназначена, чтобы двигать текст вперед и подготовить его смысловой итог, его фокус. Поэтому «зацикленность», безнадежная «возвратность» соответствующего опыта, о которой говорит заключительная строка в этих стихах, свидетельствует о том, что он в определенном смысле «ущербен», несостоятелен в той роли, какая ему отводится структурой лирического текста, – и потому косвенным образом свидетельствует как раз о не эмпирическом, а фокусном статусе заключительной строки: строки, без которой, по нашему интуитивному ощущению, стихи лишились бы всякого колорита, всякой «дискурсивной устремленности».

Сходным образом устроено и второе стихотворение:

Пока живу, я буду ждать, любимый,
Я буду ждать, пока ты не придешь,
О, долго ждать!
Пока не ляжет иней
На пряди черные распущенных волос...

Очевидно, что в наибольшей степени здесь «картинны», «органолептичны» и как бы призваны быть эмпирическими две последние строки. Однако одновременно этот опыт становится также своеобразным *следствием* описанных в строках 1–3 действий и потому отчасти лишается своего эмпирического характера, приобретая по отношению к ним уже характер *итога*.

В результате статус финальных строк оказывается двойственным: хотя по своему содержанию они как будто предназначены к эмпирической роли, контекст данного стихотворения полноценно играть эту роль им не позволяет. Здесь, надо думать, и кроется важная (не обязательно единственная) причина, почему они воспринимаются именно как дискурсивный фокус.

6.12.3. Пример 3

Намного более многочисленными и в ряде случаев более изысканными примерами можно проиллюстрировать случай, когда на эмпирический характер соответствующих фрагментов в стихотворении указывает содержащаяся в них неудачная или не вполне удачная «попытка фокусности», то есть когда у них обнаруживаются и определенные внятные приметы главного для данных стихов смыслового итога, и – одновременно – неспособность, по тем или иным причинам, этим итогом действительно стать.

Обратимся к лермонтовскому «Парусу»:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..
2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Очевидно, что обнаружение главной для этого текста истины происходит в двух последних строках. С другой стороны, строки 3–4 в первой и особенно во второй строфе по своему смыслу тоже как будто могут претендовать на «итоговый» статус. Во-первых, в обоих случаях названные строки говорят о чем-то важном: и то, что белеющий вдали парус оказался на чужбине, и то, что он равнодушен к счастью, абстрактно рассуждая, вполне может оказаться достаточно существенным, чтобы соответствующее сообщение заняло в тексте привилегированное место. Во-вторых, в каждой из двух первых строф строки 3–4, по сути, стремятся ответить – пусть и косвенно, а не прямо (см. следующий абзац) – на не высказанный, но подразумеваемый строками 1–2 вопрос: вопрос о том, что же это за парус, – в первой строфе; вопрос, ради чего он приплыл на чужбину, – во второй. Поэтому строки 3–4 в обеих строфах не просто выражают смысл, который сам по себе достоин особого внимания, но еще и являются попыткой завершить начатый раньше поиск некоторого решения, поиск некоторой истины – то есть попыткой внести в текст то, что наиболее каноническим образом вносит именно *фокус*.

И тем не менее есть обстоятельства, ввиду которых признать эти строки содержательно итоговыми можно лишь с большой натяжкой. В строках 3–4 строфы 1 информация ‘парус оказался в далекой стране’ и ‘парус оставил родной край’, то есть та информация, которую можно считать ответом на имплицитно содержащийся в строках 1–2 вопрос, что же это за парус, представлена как презумптивная, а в главном, наиболее непосредственном своем содержании они вопросительны и еще сами требуют смыслового восполнения – что для прототипического фокуса отнюдь не характерно. Что касается строк 3–4 в строфе 2, то они тоже производят впечатление несамодостаточных по смыслу, только уже не в силу своей вопросительности, а потому, что даваемый ими ответ, ради чего парус оказался на чужбине, отрицательный, так сказать, «апофатический» и вопиюще уклончивый.

Разумеется, эти особенности «как бы фокусной» составляющей в строфах 1–2 столь серьезно отдаляют ее от канонического «постижения», что

должны, вопреки видимости, скорее рассматриваться как примета именно эмпирической части, примета *не-фокуса* и лишь подлинного фокуса предвосхищение. Знаменательно, что рассмотренные нами строки занимают в первой и второй строфе точно то же место, какое в третьей принадлежит настоящему фокусу: своеобразная композиционная рифма, подчеркивающая эту подготовительную роль строк 3–4 в первой и второй строфе.

6.12.4. Пример 4

Очевидно, присутствие подобных квазифокусных элементов в эмпирическом фрагменте трудно признать вполне естественным, и, учитывая их маркированный характер, надо ожидать, что появляться они чаще всего будут в особенно важных, критических местах «опыта» – и прежде всего там, где эмпирическая часть стихотворения близка к своему завершению или же просто очень коротка, где вот-вот наступит композиционный перелом от «опыта» к подведению итогов[92].

Приведем несколько примеров, подтверждающих этот прогноз.

Первым будет хорошо знакомое нам стихотворение Б. Л. Пастернака «Свидание»:

1.
Засыпет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.
2.
Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,
Ты борешься с волненьем
И мокрый снег жуешь.
3.
Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.
4.
Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,
И каплями росинки
Сверкают в волосах.

[92] Стоит вспомнить, что и в нарративе близость кульминации иногда маркируется еще до ее наступления, так сказать, «предвосхитительно». Ср., например, [Marchese 1988].

5.
И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.
6.
Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.
7.
Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.
8.
И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.
9.
И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.
10.
Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

Примечательно, что если главным неожиданным «открытием» становится тут последняя строфа, то уже в предпоследней видна очень высокая познавательная активность автора, его напряженное стремление *провести границу*, то есть – так, как это нормально совершается в фокусе стихотворения, – *нечто понять и изменить в своем отношении к миру*. Эта активность, с одной стороны, не имеет убедительной параллели в иных, не непосредственно предфокусных фрагментах, с другой же стороны, в границах предпоследней строфы она, как прямо сказано в тексте, еще не приходит к естественному результату, остается не «постижением» в полном смысле слова, а только попыткой такого «постижения».

6.12.5. Пример 5

Подобный – хотя и старательнее замаскированный – композиционный прием обнаруживается и в стихотворении Б. Лесьмяна «Нездешник» (перевод наш – ГЗ)[93]:

1.
Вперескочку несется тенистою чащей,
И глаза его разные: синий и карий.
Лишь единый – для солнца, единый – для хмарей,
И не знает, какой из миров – настоящий.
2.
Две души у него: та – в небесном полете,
Та – пластается здесь. И влюблен подвояку:
Черновласая учится вечной дремоте,
Златокудрая – саваны ткет буераку.
3.
И какая милее? Дорога к беспутью...
И обрывы... И немощь... И слизлые кочи!
И смеркается в парке, перхающем жутью,
И глаза припорошены сметками ночи!
4.
И цветы друг для друга – взаимной издевкой...
И две смерти друг другу – взаимоподслада...
Он же бьет свою тень золотою мутовкой,
Чтобы спахтать с тенями сонливого сада...

Хотя две последние строки здесь не содержат никакого сильного обобщения и не знаменуют переход к существенно иному восприятию мира, именно они интуитивно прочитываются как фокус, а все предыдущие строки выступают скорее лишь как фон, на котором разворачивается и становится понятнее бытие главного персонажа.

Судя по всему, к такой интерпретации заключительных строк предрасполагают две их особенности.

Во-первых, если в строках 7–14 о главном персонаже не было никаких явных упоминаний, то строки 15–16 отмечены его возвратом к прямому присутствию в тексте, а оно является очень благоприятным условием для подведения главного смыслового итога, ибо велика вероятность, что итог будет с данным персонажем непосредственно связан (разве что итогом станет открытие весьма общей, отвлеченной от конкретных лиц и обстоятельств истины; однако едва ли какой-либо фрагмент в этом стихотворении может претендовать на столь высокую абстрактность).

[93] В целом предлагаемый ниже анализ верен и для оригинала («Znikomek»).

Во-вторых, если во всем предшествующем тексте встречается только один-единственный переходный глагол (*ткать* в восьмой строке), то в заключительных строках 15–16 транзитивны сразу оба приписываемых персонажу действия: и *бить* (свою тень мутовкой), и *спахтать* (ее же – с тенями сонливого сада).

Объясним, почему это так существенно.

Как мы помним, наиболее прототипическое переходное действие по сути слагается сразу из двух различных (хотя и тесно сопряженных и мыслимых нами в своей слитности) ситуаций: одна связана с определенной активностью субъекта (он в прототипическом случае высокоагентивен), а вторая – с изменениями, которые в результате последней претерпевает объект; см. особенно [Dowty 1991; Croft 1991; 1994]. Поэтому и толкования переходных глаголов, как правило, имеют двухчастную структуру, наподобие следующей: *Маша варит суп* ≈ ‘Маша нечто делает, имея целью создание супа; в результате ее действий суп с каждым следующим моментом все ближе к состоянию готовности’; *Маша сварила суп* ≈ ‘Маша нечто делала, имея целью создание супа; в результате ее действий суп в какой-то момент начал существовать’[94].

Легко видеть, что точно так же дело обстоит с глаголами *бить* и *спахтать* в финале «Нездешника»: оба действия ведут или, по крайней мере, должны вести к изменениям в объекте *тень*.

Если же, как мы упоминали, в строфах 1–3 подобная «полиситуативность» почти начисто отсутствует (исключение из правила – лишь агентивный предельный глагол *ткать*, один на целых двенадцать строк), то получается, что на уровне глагольной семантики именно последние строки характеризуются беспрецедентной для этого текста сложностью, концентрацией смысла, а особая «теснота» последнего, как мы видели выше (Глава 5), является весьма характерной приметой фокуса.

Знаменательно, однако, то, что некое подобие такой полиситуативности имеется и у непосредственно предшествующих фокусу тринадцатой и четырнадцатой строк, *И цветы друг для друга – взаимной издевкой... И две смерти друг другу – взаимоподслада...* Очевидно, взаимность упоминаемых тут отношений равносильна умножению ситуационных сущностей: цветок A, либо букет A', либо венок A'' является *издевкой* для цветка B, либо букета B', либо венка B'', а цветок B, либо букет B', либо венок B'' является *издевкой* для цветка A, либо букета A', либо венка A'', и т. д.; аналогично со становящимися друг другу *взаимоподсладой* смертями[95].

И вместе с тем этот фрагмент стихотворения – откровенно самый туманный по смыслу, откровенно незавершенный и еще требующий прояснения,

---

[94] Другие сходные толкования и их обоснование см. особенно в [Гловинская 1982].

[95] Уместно вспомнить, что во многих языках взаимное значение глагола маркируется тем же самым показателем, что и *многократность*; см., например, [Frejzyngier, Curl 1999].

что, конечно же, вовсе не характерно для фокуса и что, вкупе с названными только что его фокусными чертами, должно сигнализировать именно о его «пред-фокусности».

6.12.6. Пример 6

Посмотрим еще раз на знакомое нам стихотворение М. Басе в переводе В. Соколова:

Букетик цветов
Вернулся к старым корням.
На могилу лег.

Как мы уже говорили (см. п. 5.5.25), самым неожиданным, «разительным» фрагментом становится тут последняя строка. Однако и в предпоследней содержится несомненная попытка постичь происходящее, символически осмыслить ситуацию, только интерпретация эта оказывается слишком невнятной, чтобы быть итогом, завершением текста, и оттого воспринимается именно как финал эмпирической части: не как фокус, а как его предвестие.

6.12.7. Примеры 7–8

Рассмотрим еще одно японское стихотворение, на этот раз из «Песен западных провинций» в переводе А. Е. Глускиной:

Подобно соловью, что раньше всех поет
В тени ветвей,
Когда придет весна,
Ты раньше всех мне о любви сказал,
И лишь тебя отныне буду ждать!

Ясно, что главная для данного текста истина объявляется в последней строке. Однако в строках 1–4 тоже есть свое малое «открытие». Опознание подобия между какими-либо двумя сущностями гораздо естественнее считать открытием некоторой истины, нежели собственно переживанием опыта – ибо опознание это носит, как правило, умозрительный и, так сказать, мета-эмпирический характер, на соответствующий опыт опираясь, но его и сублимируя.

Вместе с тем, по крайней мере в двух планах эта констатация сходств от канонического фокуса существенно разнится.

Во-первых, подлинный фокус почти всегда получает самостоятельное синтаксическое выражение, будучи представлен как минимум целой фразой,

здесь же на обсуждаемое сходство указывает одно лишь слово *подобно*, вдобавок занимающее безударную, как бы дефокусированную позицию.

Во-вторых, размеры прототипического фокуса ограничены также и «сверху»: наряду со стремлением выступать как синтаксически самодостаточная единица, фокус, будучи по своей природе предназначен стать «вспышкой осознания», тяготеет и к лапидарности, на практике к тому, чтобы исчерпываться одной-двумя предикациями.

В данном же случае первая–четвертая строки стихотворения содержат целых три глагольных предиката (*поет*, *придет*, *сказал*), а в придачу еще и неглагольный предикат *подобно*.

Таким образом, инкорпорированное тут в эмпирическую часть «постижение» как бы само своими особенностями указывает на не-фокусный статус первой–четвертой строк, а вместе с тем, поскольку в определенном смысле открытие важной истины здесь все же происходит, – также на то, что строки эти непосредственно предваряют собой фокус.

Думаем, здесь кроется ответ, почему не только в этом стихотворении, но и во многих иных японских танка сравнения обладают внушительной развернутостью, включая в себя не два (как это бы вытекало из самой природы сравнения), но три и даже больше, чем три, предиката. Ср. хотя бы еще одно полностью аналогичное в интересующем нас плане стихотворение из «Песен западных провинций» в переводе А. Е. Глускиной:

В священном храме,
Где вершат обряды,
Сверкает зеркало кристальной чистоты, –
Так в памяти моей сверкаешь ты,
И в каждом встречном я ищу тебя...

Главным «открытием» является тут, без сомнения, последняя строка, однако свое «постижение», обнаружение определенного сходства, есть и в первых четырех строках. С другой стороны, сигнализировать об этом сходстве призвано здесь не самостоятельное предложение, а одно лишь слово *так*, чья синтаксическая роль сугубо периферийна, ибо изъятие его из текста еще не лишило бы последний структурной правильности. В придачу к этому, глагольных предикатов тут целых три (*вершат обряды*, *сверкает*, *сверкаешь*), то есть на один больше, чем это логически необходимо для сравнения: разница, абстрактно рассуждая, небольшая, но наверняка очень существенная для японских танка, где на счету каждое слово.

Поэтому и здесь тоже у первой–четвертой строк есть и отчетливые фокусные особенности, и особенности, ощутимо чуждые прототипическому фокусу, – что также можно воспринимать как сигнал об их «пред-фокусном» статусе.

6.12.8. Пример 9

Подобный по сути композиционный прием можно усмотреть и в мандельштамовском стихотворении:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Как мы уже говорили раньше, на роль главного обобщения убедительнее всего тут способна претендовать заключительная строфа. Если же взять сами по себе строфы 1–3, то наиболее генерализованный, «над-опытный» по своему характеру смысл присущ последним двум строкам строфы 3, *Свое родство и скучное соседство Мы презирать заведомо вольны*, то есть строкам, непосредственно предваряющим фокус.

В то же время, и по своему достаточно тривиальному содержанию, и особенно ввиду прямого указания на эту тривиальность в слове *заведомо*, строки эти едва ли являются открытием новой важной истины и принадлежат скорее все-таки эмпирической части текста – но при этом, однако, своими не вполне состоятельными претензиями на «итоговость» маркируя границу между эмпирическими фрагментами и собственно фокусом[96].

[96] Здесь необходимо важное пояснение. Выше, в Главе 5, мы писали, что появление тривиалий может быть, наоборот, маркером фокуса. Существенно то, что так происходит лишь тогда, когда тривиальное высказывание (*Жизнь прожить – не поле перейти*; *Четыре – дважды два* и т. п.; см., в частности, пп. 5.5.14–15) совершенно недвусмысленным, «принудительным» образом требует, чтобы к его прямому смыслу были достроены определенные импликатуры, то есть когда этим способом демонстративно обогащается

6.12.9. Пример 10

Подобное маркирование композиционной структуры встречаем и в «Гефсиманском саде» Б. Л. Пастернака:

1.
Мерцаньем звезд далеких безразлично
Был поворот дороги озарен.
Дорога шла вокруг горы Масличной,
Внизу под нею протекал Кедрон.
2.
Лужайка обрывалась с половины.
За нею начинался Млечный Путь.
Седые серебристые маслины
Пытались вдаль по воздуху шагнуть.
3.
В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».
4.
Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы.
5.
Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.
6.
И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом Он молил Отца.
7.
Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.

типологическое разнообразие передаваемой информации. Однако в рассмотренном случае ничего подобного нет, а потому главным фактором, определяющим дискурсивный статус соответствующего высказывания, остается его тривиальность как таковая, но не порождаемые ею вторичные эффекты, поэтому названный статус и должен быть скорее низким.

8.
Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст».
9.
И лишь сказал, неведомо откуда
Толпа рабов и скопище бродяг,
Огни, мечи и впереди – Иуда
С предательским лобзаньем на устах.
10.
Петр дал мечом отпор головорезам
И ухо одному из них отсек.
Но слышит: «Спор нельзя решать железом,
Вложи свой меч на место, человек.
11.
Неужто тьмы крылатых легионов
Отец не снарядил бы мне сюда?
И волоска тогда на мне не тронув,
Враги рассеялись бы без следа.
12.
Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь.
13.
Ты видишь, ход веков подобен притче
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.
14.
Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетья поплывут из темноты».

Когда в десятой строфе начинается прямая речь Христа, еще ничто не предвещает, что именно в ней, только позднее, уже к концу текста, будет дан его главный итог, главная «генерализация». Слова *Спор нельзя решать железом, Вложи свой меч на место, человек* относятся только к предыдущим двум строкам, *Петр дал мечом отпор головорезам И ухо одному из них отсек*, и очевидным образом не занимают в семантике и структуре стихотворения того значительного места, какое позволяло бы им претендовать на роль композиционного фокуса.

Что касается следующих строф, одиннадцатой, двенадцатой и тринадцатой, то здесь Христос продолжает начатую тему, поясняя, почему *спор нельзя решать железом* и почему он просит Петра спрятать меч.

Исследователям дискурса хорошо известно, что в наиболее простых, немаркированных случаях его развитие подчиняется закону инерции. Так, если в цепи пропозиций $P_1 – P_2 – P_3$ пропозиции P_2 и P_1 находятся в некотором дискурсивном отношении, то подобной же связи мы по умолчанию ждем и между пропозициями P_3 и P_2 или между P_3 и P_1, а иную связь усматриваем, только когда на это имеются особые причины. В частности, если P_1 и P_2 соотносятся друг с другом как элементы нарративного ряда, то P_3 мы будем склонны счесть продолжением той же повествовательной линии – разве что текст даст нам указание противоположного характера (допустим, в P_3 появится исключающее нарративность обстоятельство вроде *...а в это же самое время...*; будет использована несовместимая с нарративностью видо-временная форма глагола; будет содержаться та или иная общая и долговременная характеристика участника либо участников ситуации, мотивировка их поведения и проч.). Если пропозиция P_2 связана с P_1 как ее детализация, детализационную информацию о том же самом событии мы будем искать также и в P_3 – хотя, разумеется, эти ожидания тоже можно «снять», например, начав P_3 словами *Это потому, что...* (тогда P_3 будет пояснением), *После этого...* (тогда возникают нарративные отношения), *И несмотря на это...* (возникнет контраст) и т. п. Там, где пропозиция P_2 поясняет причины, по которым возникла ситуация P_1, подобного же пояснения мы по умолчанию ждем и от P_3. См. об этом всем особенно [Asher, Lascarides 2003].

Отсюда видно, что в повествовательном тексте есть и инерция следующего рода: если две соседние пропозиции P_1 и P_2 принадлежат его первому плану (связаны нарративным отношением), то и следующая за ними пропозиция P_3 по умолчанию должна быть «первоплановой», а если обе принадлежат второму плану дискурса (не связаны нарративным отношением), то же самое ожидается и от P_3.

Описанный принцип инерции ни в коем случае не диктуется особенностями именно нарративного дискурса, но обязан своим существованием закономерностям куда более универсальным – принципу «языковой лени», нашему стремлению обойтись минимумом когнитивных затрат при интерпретации любого сообщения, – и не видно причин, почему он бы не действовал также и в тексте лирическом.

Применительно к интересующему нас фрагменту «Гефсиманского сада» это значит, что продолжающие прямую речь Христа строфы 11–14 должны либо целиком относиться к тому же плану дискурса, что и ее начало, то есть к плану эмпирическому, не «итоговому», либо содержать того или иного рода особое указание на смену ее дискурсивного статуса.

Легко видеть, что нигде в строфах 11–13 такой индиции нет, и, значит, воспринимать их следует как эмпирические.

Иначе, однако, дело обстоит в заключительной, четырнадцатой строфе, и причиной этому эхоический характер ее начала, *Я в гроб сойду...*, с незначительной вариацией повторяющего финал строфы тринадцатой[97].

Известно, что когда мы редуплицируем какое-то слово или фразу, это чревато дополнительными и достаточно сильными смысловыми эффектами. С одной стороны, прагматический постулат способа предписывает о том, что произошло обычным, не нарушающим наши стереотипы образом, говорить, используя обычные, конвенциональные средства. С другой стороны, более конвенционально о чем-то сказать лишь один раз, не повторяя те же самые слова (здесь снова в игру вступает принцип мыслительной экономии). Поэтому неконвенциональная по природе редупликация как правило создает импликатуру ‘в ситуации есть что-то необычное’. Например, *долгий-долгий путь* значит не просто ‘долгий путь’, но ‘*необычно* долгий путь’; оборот *искал-искал* значит ‘искал необычно долго и/или интенсивно’; повтор предикативного наречия в начальных строках стихотворения Ф. Пессоа *Наедине, наедине С моей тревогой неминучей...* намекает на необычную, исключительную степень одиночества; см., среди огромной литературы, [Levinson 2000; Carston 2002], где редупликация анализируется особенно детально – хотя и с неодинаковых теоретических позиций.

Поэтому и у Б. Л. Пастернака начало четырнадцатой строфы, отчасти повторяя последнюю строку тринадцатой, заставляет нас искать в ситуации нечто неординарное: ожидание, которое прекрасно согласуется с дальнейшим предсказанием чуда *...и в третий день восстану*.

Понятно, что, вообще говоря, там, где в доселе эмпирический текст вторгается представление о необычности, об отходе от определенного канона, появляются высокие шансы, что соответствующий фрагмент станет *фокусом*. Парадокс, однако, в том, что обсуждаемая фраза *Я в гроб сойду...* всего лишь копирует часть смысла из предыдущей строки, а предыдущая строка по названным выше причинам является безусловно эмпирической.

Таким образом, в начале заключительной строфы перед нами фрагмент, который и как будто бы способен претендовать на фокусный статус, и в то же время такое дискурсивное выдвижение для него заблокировано.

Как мы уже не раз говорили, если эмпирический фрагмент текста обнаруживает отдельные признаки «фокусности», это, по логике вещей, должно быть непосредственным предвосхищением настоящего фокуса.

---

[97] Перед нами тут весьма нередкий для нарратива (особенно для относительно примитивных его типов) прием, когда связь между предложениями эксплицитно маркируется тем, что рема предыдущего становится темой последующего (английское название этого феномена – *tail-head linkage*).

Так и происходит в «Гефсиманском саде», где несомненным фокусом оказывается весь остаток заключительной строфы, от *...и в третий день восстану...* до самого ее конца.

6.12.10. Пример 11

Интересующим нас парадоксальным способом маркируется фокус и в мандельштамовском стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»:

1.
Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.
2.
Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
3.
И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Хотя, как мы уже говорили, в частности, в п. 3.13, главным «постижением» тут становится третья строфа, однако и финал строфы 2 тоже как будто способен выступать в этой роли.

Во-первых, он гораздо более общ по значению, чем все предыдущие строки.

Во-вторых, в строках 1–6 все пропозиции связаны друг с другом весьма однообразно, лишь детализационным дискурсивным отношением; каждое следующее высказывание сообщает нечто дополнительное о той же ситуации, что и предыдущее: вторая фраза текста, *Гомер*, сообщает, что же сопутствует упомянутой только что авторской бессоннице (чтение Гомера), а в дальнейшем всесторонне уточняется содержание прочитанного. Что же касается отрывка *Куда плывете вы? Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?*, то он, сосредоточиваясь на том, ради чего же плавание было предпринято, на (пускай и загадочной для автора) причине происходящего, вступает с предыдущим текстом в пояснительную связь. С другой стороны, согласно нашим стереотипам, ту или иную осмысленную цель должно иметь всякое морское путешествие, то есть само наличие этой цели угадывается уже из более ранних строк, так что в строках 7–8 ее характер

только уточняется (или, по крайней мере, делается попытка уточнения), и при таком взгляде допустимо считать, что строки эти носят, вновь-таки, детализационный характер. Принимая во внимание уже знакомый нам прагматический принцип, предписывающий устанавливать в дискурсе все возможные смысловые связи [Asher, Lascarides 2003], надо заключить, что с предтекстом интересующий нас отрывок вступает и в отношения детализации, и в отношения пояснительные, то есть качественно его дискурсивные связи разнообразнее, чем это было в строках 1–6. Вместе с тем, как мы видели в Главе 1, чем богаче репертуар дискурсивных связей, присущий тому или иному фрагменту, тем скорее он – при прочих равных условиях, конечно, – должен оказаться фокусным.

В-третьих, если в строках 1–6 все референты, кроме *Гомера*, неодушевленные, а в придачу к этому даже и слово *Гомер* скорее называет не самого певца, но используется как метонимия его «Илиады», то в строке 7 появляется полноценное имя человека, *Елена*. Учитывая, и сколь привилегирован человек в языковой картине мира, и сколь ощутимо собственное имя подчеркивает уникальность соответствующего референта, следует заключить, что существительное *Елена* является дискурсивно самым выделенным в строках 1–8 – что, разумеется, не может не укреплять и позиции всей фразы *Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?* как претендента на фокусный статус.

И тем не менее интуитивно эта фраза все-таки не становится фокусом. Дело тут, судя по всему, в ее особом коммуникативном устройстве. Очевидно, она содержит смысл ‘Троя ахейцам сама по себе (безотносительно к определенным более специфическим обстоятельствам) не нужна’ и смысл ‘Троя нужна им потому, что им нужна Елена’. Ясно, что содержательно богаче и важнее в данном контексте второй из этих смыслов и потому, вообще говоря, он-то и мог бы быть «открытием» важной истины. Однако конструкция *Когда бы не Елена, Что Троя вам одна, ахейские мужи?* построена так, что ключевой фрагмент *Когда бы не Елена...* занимает в ней менее важную, тематическую позицию, так, будто бы о Елене как движущей поступками ахейцев силе было известно наперед – и только лишь конкретный характер этих поступков нуждался в уточнении.

Это практически исключает возможность интерпретировать соответствующее место как главное «постижение» и придает рассматриваемым строкам особый статус: они и обладают достаточно яркими чертами «фокусности», и вместе с тем их фокусное прочтение заблокировано, что в совокупности делает их вероятным предвосхищением истинного фокуса.

6.12.11. Пример 12

Подобное же парадоксальное маркирование фокуса есть и еще в одном хорошо нам знакомом стихотворении О. Э. Мандельштама:

1.
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденьи и в силе –
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле...
2.
И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.
3.
И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...
4.
Я тяжкую память твою берегу,
Дичок, медвежонок, Миньона,
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

Важно, что в строфах 1–3 текст обращается к целому ряду хорошо отличимых друг от друга временных планов: это и план настоящего, в котором автор хотел бы вознести хвалу *женщине* (речь идет, как известно, об Ольге Ваксель), и тот план прошедшего, когда автор знал эту женщину, и то время, когда разворачивалась история, приведшая ее к смерти, и время, когда уже после смерти она (как бы?) является автору, и время, к которому надо приурочить отдаленную предысторию ее рода[98].

Что же касается начала четвертой строфы, *Я тяжкую память твою берегу – Дичок, медвежонок, Миньона...*, здесь все названные временные планы и подпланы получают эксплицитный общий знаменатель и собираются авторской памятью вместе, в единый фокус.

Поэтому, если учесть, что важным мотивом первой–третьей строф были попытки предельно расширить актуальное для текста время, особенно за

[98] Понятно, что там, где речь идет о целой истории или предыстории, соответствующий временной отрезок при детальном анализе должен распасться еще и на множество более частных временных планов, но и уже сказанное дает представление о том, сколь велико их обилие в данном тексте.

счет экскурсов как в недавнее, так и в относительно давнее и даже очень отдаленное прошлое, то после строки *Я тяжкую память твою берегу* какое-либо развитие этой темы становится крайне маловероятным. С другой же стороны, как мы видели выше, в п. 6.2.2, когда в лирическом тексте та или иная важная тема приходит к завершению или ее дальнейшее развитие делается невозможным в силу иных причин, это обычно сигнализирует о фокусном статусе соответствующего фрагмента.

Таким образом, первые две строки в четвертой строфе как будто обладают определенными признаками фокуса – но тем не менее интуитивно они в таком качестве отнюдь не выступают, а прочитываются как фокус лишь ее две *последние* строки. Кажется, главная причина этому – в вообще-то не характерном для лирических текстов, но предполагаемом тут первой и второй строками *всеведении* автора. Говоря о сохраняемой им памяти, он подразумевает, что ему хорошо знакомы и подробности его взаимоотношений с адресатом, в том числе «взаимоотношений» уже посмертных – существующих скорее всего в некоем метафорико-символическом мире и требующих для своего осмысления исключительной, граничащей с ясновидением когнитивной одаренности; и достаточно конкретные обстоятельства истории, приведшей адресата к могиле; и внутренние мотивы, двигавшие адресатом (*чужелюбая власть*); и предельно отдаленный источник этих мотивов (история рода).

Между тем, если в фокусе лирического текста автор должен прийти к открытию той или иной *новой* истины (конечно, истины – в самом широком смысле слова), то, следовательно, он здесь отнюдь не всезнающий, но *взыскующий* знания человек. Это и препятствует прочтению обсуждаемых строк как фокуса.

С другой стороны, поскольку первым двум строкам в четвертой строфе свойственна по крайней мере одна названная выше особенность, в целом типичная для фокуса, постольку, согласно известному нам принципу парадоксального маркирования, фокусом с большой вероятностью должен стать следующий за ними фрагмент, то есть две заключительные строки – и именно так они в действительности и воспринимаются. Разумеется, их содержание едва ли столь же значительно, с авторской точки зрения, сколь значительно содержание предшествующих двух строк, – зато автор тут покидает позицию субъекта, наделенного полным либо близким к полному знанием о повествуемом, и становится кем-то, кто, возможно (не обязательно, но все-таки возможно – а это главное), только сейчас, подойдя к финалу текста и неожиданно для себя, осознает, насколько хрупкой дорогая ему память способна оказаться перед лицом посторонних обстоятельств.

6.12.12. Пример 13

Прекрасную иллюстрацию описанному способу маркировать фокус находим и в «Ласточке» О. Э. Мандельштама:

1.
Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.
2.
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспамятствует слово.
3.
И медленно растет, как бы шатер иль храм:
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам,
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
4.
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья –
Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья!
5.
А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется!
Но я забыл, что я хочу сказать, –
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
6.
Все не о том прозрачная твердит,
Все – ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

Очевидно, важнейшей сквозной темой мандельштамовского текста является иномирное и отношение между ним и земной жизнью, их взаимоотталкивание и «взаимопрорастание». При этом в эмпирических строфах 1–5 потустороннее хоть и открывается автору многочисленными и разнообразными способами, но всякий раз проявляет себя в ситуации, в которую автор прямо не вовлечен, от которой он по сути все-таки отде́лен: таковы и ласточка, стремящаяся вернуться в *чертог теней*, а затем мертвая ласточка, и молчание птиц, и не-цветение бессмертника, и прозрачность конских грив, и сухость реки, и пустота челнока, и безумие Антигоны (безумие часто воспринимается как свидетельство связи с иными мирами),

и стигийская нежность, и рыданье аонид, и во многом беспамятство слова, которое тут скорее всего концептуально отчуждено от конкретного говорящего. Даже строка *В беспамятстве ночная песнь поется*, где вовлеченность автора в действие несомненна, синтаксически построена как страдательная конструкция, то есть так, чтобы автор отодвинулся на дальний когнитивный план и мог прямо не называться.

Если же иномирное и обретает здесь столь разнородные, изменчивые облики, и занимает собой основную часть текста, и вдобавок *растет* (ср. строфу 3), то совершенно естественно ожидать его последующего куда более решительного вторжения в личный авторский мир. Так и происходит в двух финальных и одновременно фокусных строках, когда оказывается, что воспоминание *стигийского звона* хранят губы лирического героя – самый важный, по крайней мере в мандельштамовской поэтике, «сущностный» его орган (ср. *Видно, даром не проходит Шевеленье этих губ...*; *Да, я лежу в земле, губами шевеля...* и мн. др.).

Сказать это все можно и иначе: две заключительные строки воспринимаются как фокус, среди прочего, потому, что подводят закономерный итог «проблескам не-бытия», которые уже стали главной темой предшествующего текста.

Интересно для нас то, что на приближение фокуса знакомым нам парадоксальным способом указано уже в предпоследней, пятой строфе, в ее второй половине, *Но я забыл, что я хочу сказать, – И мысль бесплотная в чертог теней вернется*.

Начнем с того, что пятая и четвертая строфы содержат своеобразную фигуру нарастания.

О земной жизни, к возврату в которую так стремится автор, сказано сперва с помощью инфинитивно-сослагательной конструкции *О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, И выпуклую радость узнаванья*, конструкция же эта как нельзя более уместна, когда предметом разговора становится «чистое мечтанье», без надежды как-либо его воплотить: достаточно вспомнить, сколь часто она используется в сугубо контрфактическом смысле (приблизительно таком: ‘хочу этого, но понимаю, что это невозможно или почти невозможно’).

Далее, однако, модальность заметно изменяется. В строке *А смертным власть дана любить и узнавать* с земной жизнью связывается уже вполне конкретная потенция, конкретная *власть*, которой смертные, конечно, могут и пренебречь, но скорее все-таки реально ею пользуются, – так что то, о чем здесь говорится, по форме оставаясь гипотетическим, в сущности куда ближе к сфере реального, чем простое желание, выраженное в *О, если бы вернуть...* и т. д.

Наконец, в следующей строке, *Для них и звук в персты прольется*, оттенок гипотетичности еще слабее. Глагольная форма *прольется* тут

омонимична между модальным смыслом ‘может пролиться’, лежащим в сфере *realis* значением будущего действия и тоже относящимся к *realis* значением хабитуальным. При этом если прочесть этот глагол просто как будущее время в данном контексте малоестественно, то хабитуалис составляет потенциальному значению полноправную конкуренцию; ср. несомненную правомерность не только перифразы ‘звук способен пролиться в персты’, но и толкования ‘всегда (обычно, часто), когда звук возникает, он проливается в персты’. Иными словами, если раньше в интересующих нас конструкциях имелась прямо выраженная гипотетичность, то здесь гипотетическое прочтение уже факультативно, отчего, разумеется, смысл сообщаемого оказывается еще ближе к области реального.

Из сказанного видно, что, во-первых, ту смену модальностей, в которых предстает земная жизнь, надо считать особой «темой» рассматриваемого отрывка – ибо на протяжение всего шести строк подобная модальность выражена целых три раза, причем каждый раз и иным формальным средством, и по своей близости к сфере *realis* она каждый раз существенно иная – а само подобное варьирование не может не сигнализировать о том, насколько ее выбор здесь важен, когнитивно не второстепенен; во-вторых, тема эта претерпевает знаменательную эволюцию: сначала модальность ирреальная (*О, если бы вернуть...*), позднее у нее есть несомненный ирреальный, гипотетический компонент, но и осуществление соответствующих действий вполне вероятно (*А смертным власть дана любить и узнавать*), еще позднее ирреальная составляющая делается просто факультативной, ибо достаточно сильным конкурентом модальному прочтению оказывается реальное (*Для них и звук в персты прольется*).

Если в строфе 4 и в первых двух строках пятой строфы обсуждаемая тема прошла в своем развитии эти три последовательные ступени, то далее скорее всего должно наступить ее завершение, при котором о земной жизни было бы сообщено еще что-то такое, что обладало бы *недвусмысленно реальной модальностью*.

С другой стороны, как мы помним, исчерпанность какой-либо темы является частой приметой фокуса.

Поэтому от пятой, предпоследней строфы можно было бы ожидать, что во второй ее половине, во-первых, сказанное будет относиться к сфере *realis*; во-вторых, речь пойдет прежде всего о приметах посюстороннего бытия; в-третьих, соответствующий фрагмент станет в стихотворении фокусом или его частью.

Из всех этих ожиданий оправдывается только первое. Действительно, модальность соответствующих строк реальная, но говорится тут не о земном, а о потустороннем *чертоге теней* и о том, почему для автора так слабодостижима связь с телесным бытием. Кроме того, третья строка, *Но я забыл, что я хочу сказать,* по своему содержанию практически полностью повторяет

начальную строку стихотворения, а четвертая, *И мысль бесплотная в чертог теней вернется*, содержательно весьма близка к второй его строке, причем ни та, ни другая не порождает какой-либо важной, дающей смыслу сказанного значительное приращение дополнительной импликатуры, так что они не могут претендовать на хотя бы относительную новизну, а потому на самом деле перед нами еще один *эмпирический* фрагмент.

Поскольку же, как мы говорили, в действительности фокусом «Ласточки» являются третья–четвертая строки последней строфы, получается, что почти непосредственно предшествующая фокусу часть текста (строки 3–4 строфы предпоследней) обладает некоторыми вообще-то типичными для фокуса чертами (располагается там, где должна была бы завершиться описанная выше «модальная тема») – и в то же время фокусом не становится, но в своих претензиях на этот статус терпит фиаско – и такая ее «несостоявшаяся фокусность» оказывается предвосхищением и косвенным маркером подлинного фокуса.

Надо добавить, что интересующие нас строки 3–4 предпоследней строфы обладают и другими яркими фокусными особенностями, которые делают описанный конфликт между их тяготением к дискурсивной первоплановости и отсутствием в них существенно нового содержания еще более ощутимым и знаменательным.

Обратим внимание на то, что когда в начале стихотворения говорится *Я слово позабыл, что я хотел сказать*, а в пятой строфе – *Но я забыл, что я хочу сказать*, перед нами хоть и повторение уже сказанного, но повторение отнюдь не полное.

Человек может помнить, что в прошлом чего-то хотел, но при этом забыть, чего именно; ср., например, правильное *Я хотел вас о чем-то попросить, но уже запамятовал, о чем*. Однако крайне странно и чего-то хотеть, и не помнить, чего, *в один и тот же момент*; поэтому неловко, если вообще хоть в какой-то степени приемлемо *??Я хочу вас о чем-то попросить, но запамятовал, о чем*.

Поэтому у О. Э. Мандельштама строка *Но я забыл, что я хочу сказать* в буквальном своем понимании должна быть аномальна, приемлемой же она становится только при существенной реинтерпретации, один из вариантов которой заключается в том, что автор на самом деле лукавит и не столько забыл свою мысль, сколько считает ее малозначительной и бесполезной перед лицом своего «стигийского» опыта.

Такое несходство между двумя строками куда существеннее, чем могло бы показаться.

С одной стороны, раз строка *Но я забыл, что я хочу сказать* настоятельно требует дополнительного переосмысления, то более серьезными должны тут быть и соответствующие интерпретационные усилия. Как мы

говорили в п. 6.3, явное, бросающееся в глаза усложнение (либо, наоборот, упрощение) какого-то присутствующего в стихах смысла делает его хорошим кандидатом на роль фокуса.

С другой стороны, если нельзя одновременно хотеть что-то сказать и не помнить, что же именно, то при попытке понять названную строку буквально (а с этой попытки, безусловно, мы *начинаем* ее интерпретацию и об этой попытке никак не забываем, даже когда от буквального прочтения нам приходится отказаться) строка эта неизбежно имплицирует, что автор тут «раздваивается», выступает в ее начале и в ее конце в разных когнитивных ипостасях. Между тем, как мы помним из Главы 4, всякая когнитивная разобщенность вовлеченных в создание и восприятие текста субъектов в принципе более ожидаема от фокусных фрагментов и может считаться их характерной приметой.

Таким образом, у строки *Но я забыл, что я хочу сказать* имеются еще две особенности, которые в лирическом стихотворении более типичны для фокуса, нежели для эмпирических фрагментов.

В целом же двустрочию *Но я забыл, что я хочу сказать, И мысль бесплотная в чертог теней вернется* присущи сразу три свойства, которые должны были бы сопрягаться с его дискурсивно первоплановой ролью. Если же, несмотря на такую их маркированность, в строках этих не создается серьезное приращение смысла по сравнению со сказанным в тексте раньше, то тем ощутимее должна быть их «альтруистическая» роль предвосхищающего истинный фокус фрагмента.

6.12.13. Пример 14

Вспомним стихотворение А. А. Тарковского «Греческая кофейня»:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глотает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.
2.
Они развешивали сети,
Распутывали поплавки
И, улыбаясь точно дети,
Натягивали пиджаки.
3.
– Входите, дорогие гости,
Сегодня кофе как вино! –
И долго в греческой кофейне
Гремели кости
Домино.

4.
А чашки разносила Зоя,
И что-то нежное и злое
Скрывала медленная речь,
Как будто море кружевное
Спадало с этих узких плеч.

Интуитивно главное «постижение» проще всего тут связать с последними двумя–четырьмя строками. С другой стороны, в них нет никакой сильной генерализации, не провозглашается никакая значительная истина, поэтому логично предположить, что эффект «фокусности» создается тут прежде всего определенными *структурными* особенностями текста. Такие особенности уже обсуждались нами выше (см. пп. 4.2; 5.2.2; 5.7.6; 6.5.18; 6.6.14), но здесь мы можем их перечень обогатить.

Начнем с того, что открывающая четвертую строфу строка, *А чашки разносила Зоя*, по своему характеру близка к бытийному предложению. Во-первых, то, что в кофейне кто-то разносит чашки, почти с уверенностью может предполагаться наперед, и соответствующая часть строки тематична, а ремой становится только существительное *Зоя* – так же, как в прототипической экзистенциальной конструкции рематичен лишь бытующий субъект. Во-вторых, для последней характерен особый словопорядок, в котором субъект занимает финальную позицию, и такое же – вообще-то не свойственное субъекту – место отведено тут *Зое*. Наконец, и текстовая функция названного предложения состоит в том, чтобы ввести в поле зрения новый референт, то есть совпадает с текстовой функцией бытийных предложений[99].

Однако статус бытийных и функционально уподобившихся бытийным предложений в поэзии далеко не таков, как в речи обычной. В поэзии, особенно лирической, каждая структурно независимая часть, например строфа или отдельное предложение (в том числе и простое предложение в составе сложносочиненного или бессоюзного), тяготеет к по крайней мере относительной смысловой самодостаточности, к тому, чтобы ее можно было

[99] Вообще эта ситуация весьма тривиальная: хорошо известно, что вводят в дискурс новый референт часто предложения, построенные не по собственно экзистенциальной модели (место + семантически опустошенный глагол типа *быть*, *существовать* + бытующий субъект), но экзистенциальным *уподобившиеся* – как в плане коммуникативной структуры (рематический субъект, что вообще для субъекта крайне нехарактерно) и словопорядка (субъект, вопреки канону, здесь обычно занимает финальную позицию), так и благодаря десемантизации предиката, смысл которого либо легко угадывается из контекста, либо является функцией, как бы «отщепляется» от нашего представления о субъекте и который поэтому, по сути, начинает указывать на «чистое бытие». Ср. у А. А. Блока: *А в шкафу дремали книги*; ср. фразы из обычной речи: *В углу класса сидел новый ученик*; *На буфете сверкала фарфоровая посуда* и т. п.

удовлетворительным, прагматически «интересным» образом осмыслить *даже и взятую саму по себе*[100].

Поскольку же новый референт мы нормально вводим в текст ради того, чтобы сделать его темой дальнейших высказываний и сама его «презентация» воспринимается не как вполне самостоятельный коммуникативный акт, но как подготовка дальнейшей речи, постольку бытийные предложения исполнять названное условие почти никогда не в состоянии, и оттого их статус в лирике не может не быть внутренне противоречивым.

По-видимому, главное средство разрешить этот конфликт в том, чтобы, помимо прямого значения, благодаря которому в тексте появляется новый референт, приписывать соответствующим предложениям еще какие-то важные дополнительные, импликатурные смыслы.

Действительно, в большинстве поэтических текстов конструкции типа *Есть в близости людей заветная черта...* (А. А. Ахматова); *Есть в лазури слепой уголок...* (О. Э. Мандельштам); *У русской песни есть обычай По капле брать у крови в долг...* (А. А. Тарковский) уже сами по себе воспринимаются как имплицирующие пускай и не всегда ясный, пускай нередко подлежащий длительному разгадыванию, но значительный подтекст.

С другой стороны, подтекст этот, как правило, еще не обеспечивает экзистенциальной конструкции возможность закончить собой стихотворение: даже в лирике она все-таки трактуется нами скорее как некое предвосхищение, обещание, что о бытийном субъекте будет сказано нечто *большее*.

Итак, у А. А. Тарковского строка *А чашки разносила Зоя...* требует, чтобы ее содержание читатель обогатил импликатурами или, в крайнем случае, если такие импликатуры не удается построить, был хотя бы внутренне готов ими обогатить при первой возможности. Иными словами, соответствующие импликатуры тут уже не факультативны, не отменимы, как это прототипично для импликатур, но практически обязательны. Из п. 5.5 мы помним, что подобная «рекатегоризация» импликатур, превращение их в необходимый элемент смысла подчеркивает типологическое богатство передаваемой соответствующим фрагментом информации, тем самым «утесняя» стиховой ряд, а «утеснение» это характерно в лирическом стихотворении прежде всего для фокуса.

И в то же самое время, по объясненным выше причинам обсуждаемая строка создает ожидание, что тексту еще *предстоит* развиваться, то есть фокусом, несмотря на столь важное свое фокусное свойство, она быть скорее всего *не может*.

---

[100] Разумеется, как раз эта особенность поэтической речи и вдохновила некоторых авторов создавать моностихи – стихотворения, состоящие из одной-единственной строки и как правило из одного простого предложения.

Таким образом, перед нами еще один пример, в котором прямо предшествующий фокусу фрагмент стихотворения и маркирован как (вероятно) не фокусный, и обнаруживает претензии на «фокусность», такой своей внутренней противоречивостью скорое появление настоящего фокуса *предвосхищая*.

6.12.14. Пример 15

Необычайно утонченным примером тому, как и ради чего в эмпирической части стихотворения могут присутствовать фокусные мотивы, станет уже хорошо знакомое нам стихотворение М. И. Цветаевой:

1.
Дней сползающие слизни,
...Строк поденная швея...
Что до собственной мне жизни?
Не моя, раз не твоя.
2.
И до бед мне мало дела
Собственных... – Еда? Спанье?
Что до смертного мне тела?
Не мое, раз не твое.

Как мы уже говорили выше, стихотворение построено по образцу станcов и каждая строфа приходит к своему собственному важному смысловому итогу, который представлен в заключительной строчке, – что, впрочем, не мешает последней строке второй строфы быть в том или ином смысле дискурсивно *более* выделенной, нежели завершающая строка первой; см. подробнее пп. 4.8 и 6.4.4.7.

Думаем, что едва ли не главная тайна этого текста откроется нам, если внимательно посмотреть на особенности его словопорядка.

Вообще говоря, порядок слов в русском предложении может предопределяться по крайней мере двумя типами факторов.

Во-первых, как давно известно лингвистам, при прочих благоприятных условиях русское утвердительное предложение тяготеет к тому, чтобы начинаться тематическим, так сказать, самым знакомым элементом, продолжаться элементами, каждый из которых все более рематичен, вводит все более неожиданную и ценную для адресата информацию, и заканчиваться главной ремой; см. среди огромной литературы, например, [Bogusławski 1977][101].

[101] На более широком материале, в первую очередь на материале испанского языка, где закономерности словопорядка близки к закономерностям в русском, эти правила подробно исследуются в [Contreras 1976].

Во-вторых, порядок слов может зависеть не от коммуникативной, а от формально-синтаксической структуры предложения.

Так, посессивная конструкция, типа *шапка Ивана*, в прототипическом случае используется нами, чтобы менее известный, вероятно, только вводимый соответствующим предложением в дискурс посессум (здесь – *шапку*) референциально прикрепить к более известному, обычно обладающему заведомой референциальной определенностью посессору (здесь – *Иван*); см., например, [Ariel 2004]. Иными словами, посессор, как правило, более *тематичен*. Однако как бы ни был нов для нас посессум, нейтральный порядок частей в такой конструкции обратен их взаимоотношениям в коммуникативной иерархии: сначала, как правило, называется обладаемое, а затем обладатель – словопорядок же типа *Ивана шапка* откровенно маркированный и встречается лишь в особых случаях, например, в разговорной речи или тогда, когда посессор ставится в позицию контраста, как, например, в *Шапка Петра лежит на полке, а Ивана шапка пропала*.

Другим примером, где словопорядок определяется синтаксическими конвенциями, но не коммуникативной динамикой предложения, являются конструкции со словом *собственный*. Само это слово значит, грубо говоря, что определяемая им сущность, с одной стороны, референциально прикреплена к некоторому иному присутствующему в предложении референту, с другой же стороны, появление данной сущности в данном контексте достаточно *неожиданно*, идет вразрез с некоторым стереотипом. Ср. *Иван разбил собственный автомобиль* => ‘автомобиль принадлежал Ивану; то, что Иван разбил именно свой, а не чужой автомобиль, неожиданно’. Очевидно, если слово *собственный* заменить на *свой* и при этом не делать на *свой* эмфатического ударения (которое само по себе способно сигнализировать, что что-то в описываемой ситуации, с точки зрения говорящего, экстраординарно), то идея неожиданности исчезнет; ср. фразу *Иван разбил свой автомобиль*, которая при названном условии никак не заставляет нас думать, будто чужую машину разбивают чаще, чем свою.

Таким образом, указание на неожиданность, на отклонение ситуации от прототипа в первом примере дает именно слово *собственный*, а следовательно, и само его присутствие в данном предложении *неожиданно*, притом неожиданно в куда более сильном, «настоятельном» смысле, нежели может быть неожиданным присутствие остальных содержащихся там слов

Надо также пояснить, что хотя не всякая тема бывает известной и не всякая рема новой, в большинстве случаев это все же так, и, ориентируясь на прототипический вариант, мы здесь ради простоты отождествляем тематичность с известностью, а рематичность с новизной. Очевидно, что те специфические художественные приемы, которые будут нас ниже интересовать, опираются, в отсутствие особых препятствующих этому обстоятельств, именно на наше представление о соответствующем *прототипе*.

(которые, конечно, теоретически все способны в той или иной степени быть непредугадываемы для адресата).

Поэтому, будь линейное взаиморасположение существительного *машину* и прилагательного *собственную* предопределено коммуникативными факторами, прилагательное должно занять во фразе финальную позицию: *Иван разбил машину собственную*, – однако такой вариант маргинален, а наиболее естествен порядок слов, диктуемый синтаксической конвенцией, которая в упрощенном виде выглядит как «адъективное определение предшествует определяемому слову».

Замечание. Во избежание недоразумений добавим, что, наряду с названными двумя влияющими на словопорядок факторами (тема-рематической структурой предложения и синтаксической конвенцией), несомненно имеются и другие. Нередко предложение с одной и той же и коммуникативной, и формально-синтаксической структурой способно ощутимо по-разному «встраиваться» в дискурс, по-разному взаимодействовать с другими его частями, и это различие может находить свои рефлексы в словопорядке. Скажем, одинаково устроенные коммуникативно и синтаксически обороты *этот человек* и *человек этот* разнятся, среди прочего, тем, что в первом случае на ранг соответствующего референта в дискурсе никак не указывается: в частности, данный человек может больше нигде не упоминаться и остаться лишь эпизодическим, маловажным персонажем, – а во втором случае ему присваивается относительно высокий статус и очень вероятны его повторные упоминания. Ср. хотя бы правильный текст *Вчера я встретил одного иностранца. Впрочем, этот человек не будет играть важную роль в нашей истории: играть важную роль будет его собака* и откровенно сомнительный *?Вчера я встретил одного иностранца. Впрочем, человек этот не будет играть важную роль в нашей истории: играть важную роль будет его собака.* Хотя в целом русский словопорядок чувствителен к огромному множеству подобных факторов, ни один из них не будет релевантным для нашего анализа.

Возвращаясь теперь к стихотворению М. И. Цветаевой, мы можем увидеть в нем немало примечательного.

Фрагменты *Дней сползающие слизни...* и *...Строк поденная швея...* суть посессивные обороты[102], и при нейтральном словопорядке здесь было бы

[102] Ясно, что тут мы имеем дело не с такой простой посессивностью, как, допустим, в обороте *шарф Ивана*, где Иван является прототипическим *обладателем*, однако и это тоже посессивность – ибо, как хорошо знают лингвисты, данная категория трактуется языком необычайно широко. Например, то же выражение *шарф Ивана* может в разных контекстах получать и интерпретацию ‘шарф, связанный Иваном’, и интерпретацию ‘шарф, о котором Иван мечтает (который намеревается купить)’, и интерпретацию ‘шарф, которым Ивана задушили’, и т. д. – все так же, конечно, оставаясь по природе посессивным.

сказано *Сползающие слизни дней...* и *...Поденная швея строк...*, а произошедшая в цветаевском тексте инверсия означает, что словопорядок, *вопреки конвенции*, организован по правилу «сначала более знакомое (более тематическое), затем более новое (более рематическое)».

Нечто подобное имеет место и во фрагменте *И до бед мне мало дела Собственных...*: слово *собственных* рематичнее, чем определяемые им *беды*, и поэтому вынесено в вообще-то не свойственную ему финальную позицию.

Как видим, в эмпирической части стихотворения сразу в трех случаях (в посессивном обороте *дней сползающие слизни*, в посессивном обороте *строк поденная швея* и в конструкции *И до бед мне мало дела Собственных...*) словопорядок оказывается необычным ради того, чтобы по крайней мере частично прийти в соответствие с тема-рематической структурой[103].

Та же особенность словопорядка – только менее заметным образом – свойственна в эмпирической части стихотворения и еще двум фрагментам.

Начнем с того, что словопорядок во фразе *Что до собственной мне жизни?* маркированный, а нейтральным был бы *Что мне до собственной жизни?*, без выдвижения слов *собственный* и *до* в позицию слева от местоимения *мне*.

Известно, что когда в русском предложении какое-то слово переносится из своей канонической позиции ближе к началу, обычно возникает эффект тематизации и соответствующая сущность начинает восприниматься как в том или ином смысле более знакомая. Скажем, предложение вида *Папа купил X*, обладая нейтральным порядком слов SVO, на роль X-а допускает как название заурядного, постоянно покупаемого людьми товара, так и товара, покупаемого редко; ср. *Папа купил рыбок* и *Папа купил крокодила* (известно, что рыбок покупают намного чаще, чем крокодилов); *Папа купил яблоки* и *Папа купил гуанабану* (яблоки для нас фрукт привычный, гуанабана – предельно экзотический). Если же объект в приведенных фразах сместить на одну позицию влево (SOV) и если исключить его сильное акцентное выделение (оно, напомним, может воздействовать на смысл конструкции возмущающе, в частности, делать неактуальными определенные запреты), то на роль этого объекта хорошо подойдут лишь названия товаров, покупка которых не должна особенно удивлять; ср. безусловно удачное *Папа рыбок купил* и прагматически сомнительное, допустимое только при немалой поддержке контекста *?Папа крокодила купил*; снова удачное

[103] Оговорка «по крайней мере частично» важна потому, что взаиморасположение двух слов в предложении *И до бед мне мало дела Собственных...* от тема-рематического принципа все-таки отступает. *Беды* несомненно более рематичны (то есть – менее тематичны), чем переживающий их субъект *мне*, но именно с *бед* предложение начинается.

Папа яблоки купил и прагматически несколько неловкое при нейтральном контексте *?Папа гуанабану купил*[104].

При еще более радикальном смещении объекта влево и словопорядке OSV обычно возникает иной дополнительный эффект: то, что именно данный предмет стал объектом соответствующего действия, воспринимается, наоборот, как нечто достойное удивления, иногда даже возмутительное; ср. *Крокодила он купил*; *Гуанабану он купил*. Однако и здесь объект тоже в некотором плане подвергается тематизации. Если говорящий имеет в виду, что названное действие скорее должно было бы оказаться направленным на *иной*, а не данный объект, то этим в смысловое пространство текста дополнительно вводится представление об определенном релевантном множестве возможных объектов (живые существа, фрукты и проч.), причем представление это должно *заранее* иметься у говорящего и адресата, то есть обладать высокой степенью «предзаданности», которая в общем случае свойственна именно *теме*.

Выдвижение в начальную позицию глагола, по образцу VSO или, реже, VOS, тоже сопряжено с его тематизацией. Хотя прототипически в транзитивном предложении глагол является наименее предсказуемым элементом[105], здесь он, как правило, обозначает одно из сравнительно немногочисленных, наиболее рутинных, тривиальных действий (так, как это обстоит, например, во фразах *Засадил дед репку*; *Включил я телевизор*; *Приготовила Маша обед*) либо же называет действие, которое заранее угадывается из предтекста или внеязыкового контекста; например, фраза *Написал Иван заявление об уходе* уместна лишь тогда, когда возможность ухода уже обсуждалась или есть иные причины ее предполагать; аналогичные условия нужны, чтобы удачно употребить предложения *Купили мы крокодила*; *Купил он редкий бриллиант* и т. п.[106]

---

[104] На этой особенности словопорядка SOV, кстати, основан и комизм знаменитого щедринского *Он чижика съел*: пикантность тут в контрасте между ожидавшимися от медведя великими подвигами и обыкновенностью, предсказуемостью того, что он в действительности совершил. Ср. вариант *Он съел чижика* со словопорядком SVO, где первоначальный сарказм практически полностью улетучивается.

[105] Это легко видеть уже из той теории частей речи, которая разработана В. Крофтом и о которой мы не раз говорили [Croft 1991]. К референту существительного или местоимения мы склонны на протяжении текста обращаться многократно, а к референту глагола – нет, поэтому вероятность, что соответствующий референт будет уже известным и, следовательно, скорее всего тематическим, для субъекта и объекта намного выше (хотя и неодинакова для них: объект куда чаще бывает рематическим), а для глагола она минимальна.

[106] Понятно, что конкретные особенности, конкретный смысл такой сопряженной с «левым переносом» тематизации и для прямого объекта, и для глагола, и для не рассмотренных тут косвенных объектов и сирконстантов очень зависимы от контекста и что их подробное исчисление здесь и невозможно, и не нужно.

Что же касается интересующего нас слова *собственный*, то и его перенос из канонической позиции в позицию, более близкую к началу предложения, тоже чреват тонким тематизирующим эффектом.

Если кто-то, используя наиболее естественный для такого предложения словопорядок, говорит *У меня есть право на мое собственное мнение*, то это может быть совершенно отвлеченной, общей истиной, высказывая которую, нам позволительно не иметь в виду никакое конкретное, сложившееся по конкретному поводу мнение. Иначе дело обстоит во фразе *У меня есть право на собственное мое мнение*, где слово *собственное* сдвинуто на одну позицию влево: тут мнение уже скорее конкретно, уже известно по крайней мере самому говорящему, а может быть, и окружающим и куда выше вероятность, что соответствующее представление будет играть *тематическую* роль. Аналогичным образом, фраза *В углу стоял собственный его рояль* намного ощутимее, чем *В углу стоял его собственный рояль*, подразумевает, что о существовании рояля говорящему было известно наперед. Поэтому, в частности, первый вариант хуже звучит в контексте удивления; ср.: *Он был очень беден, но в углу комнаты, о диво, стоял его собственный рояль*; *?Он был очень беден, но в углу комнаты, о диво, стоял собственный его рояль*. Если кто-то мечтает о своем автомобиле, то уместно сказать *Хочу ездить на своей собственной машине*, но хуже *Хочу на собственной своей машине ездить* – разве что говорящий представляет себе эту машину в таких конкретных подробностях, которые загодя придают ей высокую определенность (например, уже выбрана марка автомобиля, и/или найден конкретный экземпляр, и/или заключен договор с продавцом, и т. д.). Наконец, в паре фраз *Зачем ему собственный дом?* и *Зачем собственный ему дом?* вторая скорее предполагает, что у персонажа *есть* дом или в близком времени может быть, а первая вполне способна относиться и к ситуации, когда дома нет и не предвидится.

Итак, если прилагательное *собственный* из самой естественной для него позиции перед именем или именной группой смещается влево, идея соответствующего обладания становится «более тематической», как бы наперед предсказуемой, а следовательно, в определенном смысле тематизируется и наше представление *об обладаемом*.

Именно такое «левое смещение» слова *собственный* мы и встречаем у М. И. Цветаевой в третьей строке, *Что до собственной мне жизни?* Поскольку же идея о том, что у лирического героя есть своя жизнь, очевидным образом пресуппозитивна, постольку служит оно здесь тому, чтобы эту пресуппозитивность дополнительно, эмфатически подчеркнуть.

Читатель может сам удостовериться, что точно такая же ситуация возникает и в строке 7, *Что до смертного мне тела?*, где прилагательное *смертного* переносится из канонической позиции влево и благодаря этому еще нагляднее себя проявляет тематичность, «данность наперед» финального *тела*.

Таким образом, и в строке 3, и в строке 7 автором предприняты специальные, далекие от каноничности и явно предназначенные быть заметными меры к тому, чтобы указать на тематический статус его *жизни* и его *тела*: статус, который, вообще говоря, и так совершенно несомненен изначально.

Как видим, в эмпирической части стихотворения «Дней сползающей слизни...» сразу в пяти фрагментах словопорядок отходит от канона и строится так, чтобы нагляднее выявить их членение на тематическую и рематическую составляющие, а следовательно, тут особыми средствами подчеркивается и сама *важность* этого разделения, важность того, принадлежит ли соответствующее слово именно теме или именно реме.

Смысл подобного приема станет понятнее, если учесть еще одно обстоятельство.

Когда в эмпирической части стихотворения автор представляет тот или иной переживаемый им опыт, этому, разумеется, в первую очередь служат предикатные языковые единицы, в частности, существительные предикатной семантики, – а непредикатные слова, в том числе предметные термы, способны к этому лишь при особых дополнительных условиях.

У М. И. Цветаевой тематические элементы *жизнь* и *беды* предикатны. Элемент *дни* по изначальному значению не предикатен, однако здесь имеется в виду *содержательное наполнение* дней, соответствующие действия, впечатления и проч., так что и тут несомненна скрытая предикатность. Далее, коль скоро во второй строке речь идет о поэтических *строках*, каждая из которых в норме максимально индивидуализированна и должна быть глубоко *пережита* автором, то и референтом этого как будто предметного, а не предикатного существительного в действительности тоже является некая целостная ситуация либо ряд ситуаций. Наконец, и *тело* в строке 7 представлено не просто в своей физической ипостаси, но как субъект страданий и потребностей (*беды*, *еда*, *спанье*), то есть вновь-таки в неразрывной связи с сущностями предикатной природы.

На фоне этой особой самодостаточности, которая свойственна теме или фрагменту темы в каждом из четырех интересующих нас предложений, их рема оказывается *узнаванием новой истины об уже состоявшемся и целостно мыслимом опыте*, то есть – своего рода *постижением*, своего рода *фокусом* по отношению к соответствующему эмпирическому фрагменту.

Конечно же, подобная ситуация очень нетипична. В наиболее частом случае тот фрагмент стихотворения, где постигается важная истина, синтаксически самостоятелен, это отдельное предложение или ряд таких предложений, но отнюдь не часть более обширной синтаксической конструкции, соседствующая в ней с другой, эмпирической частью. Поэтому здесь перед нами весьма неканоническое «постижение», и как раз его неканоничность

маркирует рассмотренные фрагменты как все-таки *не являющиеся* полноценным, истинным фокусом стихотворения, как фрагменты, по своей основной функции все-таки эмпирические.

Вместе с тем надо вспомнить, что наличие обладающих фокусными чертами составляющих в эмпирической части текста тоже необычно и что более характерны они должны здесь быть для тех фрагментов, которые близко соседствуют с главным и подлинным фокусом стихотворения.

Поэтому практически все три строчки каждой строфы становятся предвестием, как бы кануном «постижения», совершающегося в четвертой, что как раз и сообщает представленному в них опыту типично цветаевскую предельную напряженность.

С предложенным анализом замечательно хорошо согласуется и еще один факт. Если в эмпирических строках коммуникативная структура описанными выше средствами дополнительно высветлена и тем самым дополнительно высветлена оппозиция между темой и ремой, уже знакомым опытом и постижением новой истины, так что *и то, и другое* становится особенно важным, а следовательно, элементы опыта как бы отягощают «постижение» и делают его неканоническим, делают его «не до конца постижением», – то в полноценно фокусных четвертой и восьмой строках дело обстоит обратным образом: тема-опыт даже не просто теряет свой «вес» в пользу ремы-«постижения», но и вообще по сути *исчезает*. И тема ‘моя жизнь’ в предложении *Не моя, раз не твоя*, и тема ‘мое тело’ в предложении *Не мое, раз не твое*, во-первых, формально *не выражены*, а во-вторых, и это уже решающее, речь тут идет по сути о том, что у автора *нет* своей жизни и своего тела (по крайней мере, нет в том смысле, в каком он хотел бы их иметь), ввиду чего главные «постижения» становятся узнаванием об отсутствии их предмета, об *отсутствии соответствующего опыта* – и от того равновесия между эмпирикой и открытием нового, какое имелось прежде, теперь не остается и следа.

Иначе говоря, в интересующем нас плане эмпирическая часть цветаевского текста маркирована наличием «постижений», которые недвусмысленно *зависимы* от соответствующего опыта, а фокус – содержательным открытием, которое от какого-либо опыта полностью оторвано и является нам в своей последней беспримесности.

6.12.15. Пример 16

Парадоксальное маркирование фокуса можно обнаружить также в знаменитом переводе А. М. Гелескула из Ф. Г. Лорки (несколько слов об имеющихся тут расхождениях с оригиналом будет сказано позднее):

1.
Август.
Персики и цукаты,
И в медовой росе покос.
Входит солнце в янтарь заката,
Словно косточка в абрикос...
2.
И смеется тайком початок
Смехом желтым, как летний зной.
3.
Снова август.
И детям сладок
Смуглый хлеб со спелой луной.

Четвертая–пятая строки здесь не просто содержат поразительный образ, но и обладают по крайней мере одним типичным для фокуса свойством.

Как мы помним из Главы 5, при прочих равных условиях наилучшие шансы стать фокусом имеет в стихотворении фрагмент с подчеркнуто высокой информативностью. С другой стороны, последняя знаменательным, так сказать, эмфатическим образом увеличивается, если соответствующий отрезок текста ломает наши стереотипные представления о мире (см. особенно п. 5.10).

Именно так дело обстоит в четвертой–пятой строках, где предполагается, что косточка способна не только выходить из абрикоса, но и погружаться в него[107].

Вместе с тем, как мы тоже не раз говорили, если явление А сравнивается с явлением В, то велика вероятность, что явление В либо хорошо нам знакомо, либо по крайней мере предполагается таковым – ибо первичная, прототипическая функция сравнения как раз в том и заключена, чтобы нечто хуже известное пояснить лучше известным. Поэтому в данном плане погружение косточки в абрикос представлено тут скорее как нечто достаточно заурядное.

В итоге статус строк 4–5 оказывается двойственным: у них есть свойство, резко и демонстративно повышающее их информативность, а значит, предрасполагающее их к выполнению в тексте фокусной роли, но есть в их смысловом устройстве и нечто такое, что умаляет новизну их содержания, – тогда как фокус лирического текста к подобной новизне не может не тяготеть.

Поэтому, согласно хорошо знакомой нам логике, наивысший дискурсивный ранг должен быть присущ непосредственно следующему за строками

[107] Вероятно, речь тут должна идти о своеобразной инфантилизации восприятия: ребенку кажется, что если нечто находит внутри определенного предмета, то когда-то оно было в него помещено. Впрочем, для нас важнее не эти тонкости, а само отклонение от привычного видения вещей.

4–5 фрагменту, строкам 6–7, *И смеется тайком початок Смехом желтым, как летний зной*.

Здесь, однако, возникает свое особое препятствие. К предшествующему предложению эти строки присоединяются союзом *и*. Очевидно, если два предложения связаны таким образом, то по своему дискурсивному рангу они почти всегда равноправны – разве что во втором предъявляется то или иное следствие, к которому привела ситуация, описанная первым, причем следствие это носит характер более общей истины и потому указание на него способно занять в дискурсивной иерархии более высокое место. Очевидно также, что прочитывать строки 6–7 в подобном смысле нельзя, и, значит, коль скоро предшествующее им двустрочие не состоялось как фокус, они тоже таким рангом не обладают.

Говоря иначе, в данном случае еще раз повторяется знакомая нам ситуация. Имеются причины, в силу которых строки 6–7 могли бы стать фокусом (ибо они непосредственно предваряются строками, где есть неудавшаяся «попытка фокусности»), и имеются обстоятельства, этому препятствующие.

Если же безуспешное тяготение к фокусному статусу обнаруживают и строки 6–7, тогда, по представленной выше логике, фокусом должны стать *следующие* за ними строки, то есть строки 8–10, – и действительно, как раз таким образом они интуитивно и воспринимаются.

Особенно интересно это потому, что по уровню своей обобщенности и по своему, так сказать, символическому потенциалу заключительные строки едва ли обладают серьезным превосходством над строками 4–5 или строками 6–7 – и в тем большей степени их привилегированный дискурсивный статус определяется именно описанными механизмами парадоксального маркирования.

Заметим еще, что в интересующем нас плане проанализированный перевод А. М. Гелескула не вполне сходен с оригиналом. Вот оригинал и (почти) буквальный подстрочный перевод:

1.
Agosto.
Contraponientes
de melocotón y azúcar,
y el sol dentro de la tarde,
como el hueso en una fruta.
2.
La panocha guarda intacta
su risa amarilla y dura.
3.
Agosto.
Los niños comen
pan moreno y rica luna.

1.
Август.
Сравнение (соприсутствие)
персика и сахара,
и солнце внутри вечера,
как косточка во фрукте.
2.
Кукурузный початок сохраняет нетронутой
свою желтую и жесткую улыбку.
3.
Август.
Дети едят
темный хлеб и богатую луну.

Если в переводе А. М. Гелескула строки 4–5 обладали подчеркнуто высокой информативностью, ибо заставляли нас пересмотреть наши обычные представления о действительности (приняв, что косточка может не только находиться внутри абрикоса и не только выходить из него, но также в него входить), то оригинал в этой своей части куда менее требователен: знание, что солнце является в определенном смысле составной «частью» вечера и что косточка пребывает внутри фрукта, у нас в нормальном случае имеется наперед.

Поскольку же названные строки оригинала не подчеркивают специально свою информативность, то здесь не включается и описанный выше механизм парадоксального маркирования.

Иное дело, что фокусу оригинала тоже присущи свои особые приметы, не совпадающие с приметами фокуса в переводе.

Как мы помним из п. 6.2.2, весьма часто признаком фокуса является то, что в соответствующем месте текста приходит к своему исчерпанию та или иная ранее намеченная и развивавшаяся смысловая или/и структурная тема. Такая тема есть и у Ф. Г. Лорки. В строках 1–5 речь идет о статических ситуациях, и здесь нет ни одного – пускай даже и статического по семантике – глагола. В строках 6–7 глагол присутствует, но это глагол *guardar* ‘хранить, сохранять’ с сугубо статическим значением. Наконец, в строках 9–10 появляется глагол *comer* ‘есть, съедать’, со значением *телическим*. Таким образом, оригинал начинается сугубо «безглагольно», затем в нем появляется глагол, но статической семантики, то есть весьма далекий от глагольного прототипа, – и только в финале глагол оказывается динамическим, благодаря чему текст наконец-то обретает полноценную «глагольность», которая становится тут приметой фокуса.

В переводе А. М. Гелескула подобной последовательности нет: уже в строке 4 появляется телический глагол *входить*, а в строках 9–10 вместо телического глагола присутствует только статическая по смыслу нулевая

связка. Поэтому обнаруженное нами у русской версии парадоксальное маркирование фокуса можно трактовать как своего рода компенсацию этих потерь.

6.12.16. Пример 17

Напоследок стоит отметить, что находятся лирические тексты, где совместно присутствуют оба рассмотренных способа парадоксального маркирования: эмпирическая часть содержит, так сказать, неудавшуюся «попытку постижения», а фокус – несостоявшийся либо не до конца состоятельный опыт, так что в обоих случаях эта неудача сигнализирует о принадлежности соответствующего фрагмента к другому, комплементарному композиционному слою.

Вот стихотворение японского поэта Ки-но Цураюки (IX–X вв.) в переводе А. Долина:

Как поверить мне в то,
Что всего изменчивей в мире
Вешних вишен цветы, –
Если, ветра не дожидаясь,
Вмиг меняется наше сердце?!

В первых трех строчках потенциально присутствует постижение автором некоторой новой истины, переход от не-веры к вере – и в то же время реально он не совершается, то есть отчасти наметившаяся «фокусность» этого фрагмента оказывается несостоявшейся. В строках же 4–5, наоборот, автор обращается к чему-то как будто хорошо уже известному, такому, что по своей природе должно найти место в эмпирической части стихотворения. Однако, напомним, важнейшее свойство эмпирической части заключается в том, что из нее как бы вырастает постижение главной истины, а здесь наперед ясно, что эту роль по отношению к не состоявшемуся в строках 1–3 постижению данные строки – именно потому, что оно *не состоялось*, – выполнять не могут, так что их эмпиризм тоже сугубо неканонический. Это, по-видимому, и заставляет понять их как открытие новой истины, то главное, ради чего сложены стихи.

Думаем, что произведений, где столь интригующе-диалектическим образом одновременно и эмпирическая часть маркируется через неудачную «попытку фокусности», и фокус – через несостоятельное стремление к эмпиричности, найдется не так уж много, однако именно поэтому поиск и изучение дополнительных примеров обещают стать захватывающим предприятием.

Глава 7

О феномене парцелляции в первом плане лирического дискурса

7.1. Предварительные замечания

Как мы уже раньше упоминали, если одна часть лирического стихотворения представляет переживаемый автором опыт, а другая часть – открытие определенной важной истины или/и определенное изменение в авторском отношении к миру, то, по логике вещей, в стихотворении должны быть фрагменты, тяготеющие к ощутимой протяженности (ибо соответствующий опыт обычно достаточно длителен и разнообразен), и должен быть фрагмент, который стремится быть весьма кратким, состоять из одного-единственного предложения, а в недостижимом или достижимом лишь редкими суггестивными текстами идеале попросту стать физически *нулевым*; см. об этой диалектике вновь [Сильман 1977].

Однако, как тоже отмечала Т. И. Сильман, во многих реальных лирических произведениях это правило по разным причинам не может быть соблюдено и фрагмент-«постижение» оказывается пространным, часто даже соизмеримым по длине с эмпирическими фрагментами.

Если так, то значит ли это, что в подобных случаях названная закономерность вообще никак себя не обнаруживает? Думаем, что нет: во-первых, она слишком важна, слишком насущна лирическому жанру, а во-вторых, даже и здесь она, пускай и тоньше, изысканнее и менее заметно, – но тоже способна проявиться.

Выше мы убедились, что служащие маркированию фокуса средства весьма разнообразны: это и богатство его дискурсивных связей с остальным текстом, и, значительно реже, наоборот, их бедность; и временная соотнесенность, отличная от временной соотнесенности у эмпирических фрагментов; и референциальная отобщенность фокуса от эмпирической части; и иная, по сравнению с последней, когнитивная позиция автора; и особое, нарочитое «утеснение» стихового ряда; и исчерпанность в фокусе того или иного прежде развивавшегося смыслового или/и структурного мотива, и еще многое другое.

Поэтому, в виде компромисса между «жанровым» стремлением фокуса к предельной краткости и потребностью конкретных текстов свой фокус «развернуть», относительно подробно разработать, разные фрагменты фокуса могут выделяться *неодинаковыми* средствами, либо ясные приметы дискурсивной привилегированности может получать даже не весь фокус в целом, но какая-то его часть.

Поэтому разумно предполагать, что пускай и не решающим, однако статистически интересным признаком первого плана в лирическом дискурсе будет не только само наличие маркирующих его сигналов, но и такое линейное их распределение, благодаря которому соответствующий фрагмент подвергнется парцелляции, раздроблению на более мелкие части.

Если эта гипотеза верна, то получится, что, наряду с *прямым* маркированием фокуса через богатство/бедность дискурсивных связей, через особую временную соотнесенность, через его референциальный отрыв от эмпирических фрагментов, через его подчеркнутое содержательное «утеснение» и проч., возможно еще и, так сказать, *мета*-использование всех этих признаков, когда важной особенностью фокуса становится сама их разверстанность по синтагматической оси, их «несовместность» – а их изначальная природа оказывается в определенном плане уже безразличной.

Разумеется, проверить подобное предположение непросто. Надо убедиться, что линейная «диверсификация», какими бы средствами она ни обеспечивалась, для итоговых фрагментов значительно характернее, чем для фрагментов эмпирических. Поскольку же средства этой диверсификации обладают потенциально безграничным разнообразием, постольку прийти к уверенным выводам можно, лишь проанализировав еще намного больший материал, нежели это сделано до сих пор.

И тем не менее даже среди обследованных нами текстов нашлось много таких, в которых фокус подвергается несомненной парцелляции и которые являются хоть и частичным, но достойным внимания подтверждением нашей гипотезы.

Заметим еще, что здесь открывается и иная немаловажная тема. Если, как хорошо известно, по закону коммуникативного динамизма в предложении один и тот же компонент нередко сперва оказывается ремой, а затем тематизируется относительно какого-то последующего компонента (см., среди необозримой литературы, например, [Bogusławski 1977]), то весьма похоже дело, видимо, обстоит и на уровне целостного лирического дискурса, где отдельный фрагмент может выступать как смысловой итог, фокус для одного и быть эмпирическим, содержательно лишь подготовительным для другого, так что в общем текст строится все по тому же принципу динамического нарастания. Поэтому, имея дело с парцеллированным фокусом, полезно понимать, как же (каким способом и ради чего) взаимно иерархизированы его части.

Впрочем, подробное исследование этого феномена мы отложим на будущее, а ниже приведем несколько иллюстраций, число которых, впрочем, читателю будет не так уж трудно при желании умножить.

7.2. Пример 1

Весьма прозрачным примером может быть стихотворение О. Э. Мандельштама:

1.
Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?
2.
И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине,
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!
3.
Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
4.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Фокусной тут определенно является вся последняя строфа, однако фокус этот парцеллирован – хотя бы уже потому, что только в третьей и четвертой его строках присутствует такая характерная «фокусная» примета, как внутреннее противоречие; см. выше п. 5.5.7.

7.3. Пример 2

Обратимся еще раз к лермонтовскому «Парусу»:

1.
Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

2.
Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит...
Увы! он счастия не ищет
И не от счастия бежит!..
3.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Как мы говорили в п. 1.5, фокусом тут становятся заключительные одиннадцатая и двенадцатая строки, причем строка 11 маркирована колоссальным (целых 11) числом дискурсивных связей, а строка 12, наоборот, числом предельно скромным: только двумя – при том, что никакая другая строка стихотворения не имеет их меньше пяти.

Таким образом, в плане дискурсивных связей две части фокуса маркируются тут противоположными способами, что, разумеется, ведет к его парцелляции.

Эта же парцелляция происходит и в плане временной соотнесенности. То, о чем говорит предпоследняя строка, *А он, мятежный, просит бури*, во времени приурочено скорее всего к некоторому конкретному обозримому интервалу – точно так же, как и многие предшествующие ей фрагменты (скажем, строки *Играют волны – ветер свищет, И мачта гнется и скрыпит* или *Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой...*), а смысл заключительного *в бурях есть покой* сугубо гномический, «надвременный». Поскольку же, напомним, фокус обычно представляет собой некоторое обобщение, в плане временной соотнесенности типичным (хотя и тривиальным; см. Главу 2) признаком фокуса является гномичность, но не конкретная временная приуроченность – так что в этом аспекте фокус «Паруса» тоже подвергается парцелляции.

Наконец, парцелляция происходит здесь и на уровне референциальных связей.

Как мы видели в Главе 3, фокус часто маркируется разрывом его референциального прикрепления к предтексту, притом разрыв этот, как правило, должен быть демонстративным; само по себе появление дискурсивно новых, пока еще не активированных референтов совершенно естественно и в фокусе, и в эмпирической части, так что названная демонстративность достижима только тогда, когда нарушается преемственность уже известных референтов: например, знакомый из предтекста референт неожиданно трактуется, будто незнакомый, и называется полным именем там, где, с логической точки зрения, достаточно было бы местоимения.

Здесь для нас важно, что аналогичным образом происходит в лермонтовском стихотворении и разрыв референциальных связей *внутри фокуса*.

При первом упоминании *буря* имеет экзистенциальный денотативный статус (парус просит *какой-то* бури, о которой не известно ничто такое, что позволило бы ее «идентифицировать»), а при втором упоминании статус этот – то ли генерический (речь о *типичной*, так сказать, «образцовой» в том или ином смысле буре), то ли универсальный (покой есть во *всякой* буре). Так или иначе, ни в каком случае здесь не может быть кореферентности, а между тем при повторном употреблении того же самого существительного в том же самом предложении как раз кореферентности в общем случае и следует ожидать, так что в последней строке референциальные связи *демонстративно обрываются*, и этим она отлична от предпоследней, где *буря* просто вводится как дискурсивно новый референт.

Иными словами, в данном аспекте отношения между двумя строками фокуса строятся так, будто бы первая была еще эмпирической, а вторая фокусной в полном смысле слова, – что, конечно, ведет к этого фокуса внутренней «расколотости».

7.4. Пример 3

Похожая ситуация обнаруживается в также анализировавшемся выше стихотворении М. И. Цветаевой из цикла «Двое»:

1.
Не суждено, чтобы сильный с сильным
Соединились бы в мире сем.
Так разминулись Зигфрид с Брунгильдой,
Брачное дело решив мечом.
2.
В братственной ненависти союзной
– Буйволами! – на скалу – скала.
С брачного ложа ушел, неузнан,
И неопознанною – спала.
3.
Порознь! – даже на ложе брачном –
Порознь! – даже сцепясь в кулак –
Порознь! – на языке двузначном –
Поздно и порознь – вот наш брак!
4.
Но и постарше еще обида
Есть: амазонку подмяв как лев –
Так разминулися: сын Фетиды
С дщерью Аресовой: Ахиллес

5.
С Пенфезилеей.
О вспомни – снизу
Взгляд ее! сбитого седока
Взгляд! не с Олимпа уже, – из жижи
Взгляд ее – все ж еще свысока!
6.
Что ж из того, что отсель одна в нем
Ревность: женою урвать у тьмы.
Не суждено, чтобы равный – с равным...
. . . . . .
Так разминовываемся – мы.

Как фокус тут интуитивно воспринимаются две последние строки, однако маркируется их дискурсивная первоплановость по-разному.

Предпоследняя строка, *Не суждено, чтобы равный – с равным*, по временной соотнесенности гномична и, следовательно, на этом уровне получает фокусную маркировку (ибо, напомним, прототипический фокус предъявляет некую важную истину, такая же истина тяготеет к надвременности), а то, о чем говорится в последней, *Так разминовываемся – мы*, на временной оси приурочено к одному или к ряду достаточно конкретных, по крайней мере в принципе опознаваемых интервалов – что характерным признаком фокуса никак не является.

С другой стороны, в предпоследней строке нет референциального отрыва от предтекста, а в последней он есть. Вообще говоря, от личного местоимения мы ждем, что оно будет называть некоторую уже знакомую нам сущность: упоминавшуюся ранее в предтексте, либо достаточно надежно угадываемую из предтекста, либо подсказываемую внеязыковой ситуацией. В частности, заведомо известной сущностью является в лирическом тексте автор, а если у текста имеется и конкретный адресат, то он тоже обычно мыслится как наперед знакомый. Однако у М. И. Цветаевой в последней строке относящееся к автору и адресату рематическое и эмфатизированное местоимение *мы* как раз представляет эти референты так, будто они для дискурса *новы*.

Таким образом, предпоследняя строка маркирует свой дискурсивно первоплановый статус на уровне временной соотнесенности, а последняя – на уровне референциальных связей, в результате чего фокус распадается на два хотя и тесно связанных друг с другом, но отчасти и друг другу противопоставленных фрагмента.

Добавим еще, что если глагол *разминовываемся* понять как итератив, то, поскольку непосредственно наблюдать итеративную ситуацию в момент речи нельзя, знание о ней должно иметься у автора заранее, прежде того момента, когда «говорится» заключительная строка, – для читателя же это

знание здесь только открывается. Как мы помним из Главы 4, такое заведомое несовпадение между когнитивными позициями автора и читателя тоже обычно является признаком фокуса. С другой стороны, очевидно, что в *предпоследней* строке усматривать подобную «когнитивную диссоциацию» нет никаких причин: с совершенно законной для лирического текста долей условности здесь его допустимо понимать в том смысле, что автор *в момент говорения* постигает данную истину (равным не суждено быть вместе) – и в тот же момент ее узнает читатель. Поэтому и в данном плане последняя и предпоследняя строки обладают неодинаковыми свойствами, что также служит парцелляции фокуса.

7.5. Пример 4

Многоступенчатой парцелляцией отмечен фокус в следующем стихотворении Ф. Пессоа (перевод наш – ГЗ):

1.
Тревогой невнятной и краткой
Провеяло гущу дерев:
Провеяло словно словно украдкой –
И словно сперва замерев…
2.
Безмолвие чутко следящей,
Душе для покоя нужны
Мелодии чуточку слаще
Иль горше такой тишины.
3.
Душа в бытии оскуделом,
Не слыша созвучную с ней,
Считала бы добрым уделом
Недобрый, который честней:
4.
И в роще, где пыточной хваткой
И ветер, и звуки взяты,
Недвижное веет украдкой,
Порой обрывая листы.
5.
Помнится, по кронам древесным
Опять ветерок пролетел,
Но листья паденьем отвесным
Кладут заблужденью предел.
6.
О, к мертвой земле тихомолком
Слетающий лиственный прах,

Шуршащий непряденым шелком
В несбыточных чьих-то руках,
7.
Какой чернокнижной догадкой
Ты вызнал про тысячу бед,
Что слышно, как рядом украдкой
Повеяло то, чего нет?

Во-первых, предпоследняя строфа являет собой чрезвычайно развернутую номинацию для заранее уже известного референта *листья*, а это, как мы помним, сигнализирует об относительно слабой доступности референта, «отрывает» его от предтекста и в типичном случае должно быть приметой фокуса. С другой стороны, хотя эта номинация и содержит «внутри себя» целостные пропозиции (‘лиственный прах слетает к земле’, ‘лиственный прах шуршит’), но они в ней занимают подчиненное место, так что в целом она пропозициональности лишена и сама по себе еще не способна стать фокусом – ибо фокус, будучи, по определению, открытием новой истины или «открытием» нового отношения к миру, с необходимостью должен оказаться пропозициональным.

Разумеется, неверно было бы думать, будто эта номинация входит в пропозицию, которая есть в дальнейшем вопросе, *Какой чернокнижной догадкой Ты вызнал про тысячу бед...?*: интересующая нас строка представляет собой обращение, а обращение с дальнейшим текстом не вступает ни в какие определенные синтаксические связи и, значит, частью соответствующей пропозиции быть не может.

Подобная картина нам уже знакома из п. 6.12, посвященного парадоксальному маркированию фокуса: если какой-то фрагмент стихотворения обладает некоторыми типичными фокусными свойствами, но в то же время иные его особенности все же препятствуют его выдвижению на главный план лирического дискурса, то с большой долей правдоподобия этот фрагмент является последним фрагментом эмпирической части и собою непосредственно предваряет подлинный фокус.

Поэтому логично считать, что следующие за рассмотренным обращением строки, *Какой чернокнижной догадкой Ты вызнал про тысячу бед...*, маркированы как фокусные именно таким парадоксальным способом.

Второе существенное обстоятельство заключается в следующем.

Известно, что практически во всяком тексте присутствуют метатекстовые элементы. Таковы, например, слова *во-первых*, *во-вторых*, *к счастью*, *к сожалению* и т. п., помогающие адресату правильно структурировать и понять текст, в частности, правильно оценить сказанное в аксиологическом плане [Вежбицка 1978; Wajszczuk 2005].

С другой стороны, ситуация, когда метатекстовую роль выполняет целое отдельное высказывание, лишь поясняющее, как надо понимать

высказывания другие или ради чего говорящий вообще их делает, – такая ситуация в целом достаточно редка.

Тем интереснее, что она-то и возникает в последней строфе рассмотренного стихотворения, когда строки *Что слышно, как рядом украдкой Повеяло то, чего нет?* поясняют, почему же автор задал предшествующий им вопрос, то есть выполняют не только собственно денотативную функцию (сообщая о том, что же рядом повеяло), но и функцию метатекстовую.

В своем месте, в п. 5.5, мы уже говорили, что одним из признаков фокуса в стихотворении может стать заметное «уплотнение» смыслов, в частности – подчеркнутое разнообразие представленных в соответствующем фрагменте типов лингвистической информации: скажем, фокус нередко отличается особым и/или специально эмфатизированным богатством пресуппозиций, импликатур, особой актуализированностью символических смыслов и проч.

Логично думать, что и обогащение рассматриваемого фрагмента достаточно необычным (и по своему объему, и по самостоятельности своего синтаксического выражения) метатекстовым смыслом тоже должно приводить к подобному эффекту и быть признаком «фокусности»; ср. дополнительно п. 6.4.6.

Таким образом, в последних двух строках стихотворения появляется конструкция, которая тоже принадлежит первому плану дискурса, однако маркирует этот свой статус уже иным средством – не через предвосхищение ее имеющим черты фокуса, но все же не фокусным элементом, а, так сказать, через своеобразное «стеснение» стихо-смыслового ряда.

Однако, кроме этого, в самом конце текста есть и еще один «знак фокуса».

Последняя именная группа – *то, чего нет*, – по логике вещей, призвана окончательно прояснить природу того, о чем говорилось на протяжение всех предыдущих строф. В таком случае ее как будто бы разумно считать *анафорической*, относящей к референту, о котором раньше велась уже речь, и анафора эта, разумеется, должна служить одним из средств, внутренне «скрепляющих» текст.

С другой стороны, коль скоро, по буквальному смыслу сказанного, у этой именной группы на самом деле *нет* своего денотата, получается, что и ее анафоричность, и, как следствие, референциальная связность текста здесь, наоборот, поставлены под серьезную угрозу.

Вспомним еще раз, что референциальная оторванность от остального текста, в частности, неосуществление той референциальной преемственности, которая вообще-то должна была бы устанавливаться, суть характерные приметы фокуса. Поэтому последняя в стихотворении самостоятельно осмыслимая пропозиция, *рядом украдкой повеяло то, чего нет* получает еще одно, дополнительное фокусное свойство.

Итак, если в целом считать фокусом стихотворения его заключительную строфу, то фокусный ранг у ее строк 1–2 маркирован одним способом

(предпоследняя строфа становится сигналом, что непосредственно следующая за ней пропозиция будет принадлежать фокусу), другим способом – у взятых вместе строк 3–4 (метатекстовым компонентом в их значении), а сверх этого, в строке 4 появляется референциально «разрывающая» текст именная группа.

По-видимому, и само линейное распределение этих примет фокуса далеко не случайно. Как показывает наш обширный материал, отчасти представленный в Главе 3, последняя из них, референциальное отобщение, является исключительно продуктивным способом обозначить фокус, а другие два способа, парадоксальный и через введение в соответствующий фрагмент определенных метатекстовых элементов, кажутся куда менее распространенными. Выбор более продуктивной, а следовательно, и заведомо легче опознаваемой стратегии именно в самом конце стихотворения можно объяснить тем, что номинальная группа *то, чего нет* здесь наиболее важна, ибо дает главный ключ к пониманию всего текста.

Вопрос о том, как вообще распределяются разные приметы дискурсивной первоплановости в парцеллированном фокусе, мы обсуждать тут не будем, но уже из сказанного видно, что он должен быть весьма интересным и его исследование обещало бы выявить новые тонкие закономерности, управляющие построением лирического дискурса.

Заключение.
Выводы и перспективы исследования

Итак, мы убедились, что в образцовом случае лирическое стихотворение не просто разделяется на эмпирическую часть и часть фокусную, часть, где совершается постижение некоторой истины, но что эти два дискурсивных плана – в особенности фокус – имеют свои характерные лингвистические приметы и названная дихотомия, в содержательном плане исследованная еще Т. И. Сильман [1977], получает достаточно прямые выходы в дискурсивную грамматику лирического текста.

Назовем еще раз если не все, то главные средства, служащие маркировке фокуса.

1. Приметой фокуса может быть обилие или, – в редких случаях – наоборот, бедность его дискурсивных связей с иными частями текста.

2. Приметой фокуса может быть его референциальная оторванность от остального текста, в наиболее типичном случае то, что унаследованный из предтекста либо имплицированный предтекстом и достаточно активный референт представляется как новый или неактивированный.

3. Приметой фокуса может быть многочисленность в нем дискурсивно новых сущностей, иных, нежели новые референты.

4. Приметой фокуса может быть его временная соотнесенность, отличная от временной соотнесенности ситуаций, которые фигурируют в эмпирических фрагментах.

5. Приметой фокуса может быть когнитивное дистанцирование между вовлеченными в создание и восприятие текста субъектами, чаще всего дистанцирование между автором и читателем.

6. Приметой фокуса может быть подчеркнутое специальными средствами типологическое богатство представленной в нем информации.

7. Приметой фокуса могут быть указания на то, что сообщаемое в нем является продуктом интровертного мышления.

8. Приметой фокуса может быть более тонкая структурированность в нем пространства и/или времени.

9. Приметой фокуса может быть того или иного рода иконическое соответствие между его содержанием и формой.

10. Приметой фокуса может быть демонстративное указание на простоту либо сложность соответствующего содержания.

11. Приметой фокуса может быть особая, видоизмененная по сравнению с принимаемой по умолчанию структура «аргументативного пространства».

12. Приметой фокуса может быть то, что в соответствующей своей части текст достигает самоподобия, а именно, оказываются подобны по содержанию два фрагмента неравной длины (здесь действует принцип золотого сечения в той его либерализованной версии, какая представлена в п. 6.2.3).

13. Приметой фокуса может быть его явная недосказанность.

14. Приметой фокуса может быть его парадоксальность.

15. Приметой фокуса может быть подчеркнутая целостность явленного в нем авторского сознания.

16. Приметой фокуса может быть исчерпанность в нем той или иной прежде развивавшейся в тексте «темы» (смысловой или структурной).

17. Приметой фокуса может быть по крайней мере один достаточно частый тип синтаксической инверсии.

18. Приметой фокуса может быть подчеркнуто высокая информативность содержащихся в нем тропов.

19. Фокус может быть маркирован парадоксально, тем, что предшествующий ему фрагмент эмпирической части обладает некоторыми фокусными свойствами, но все же его претензии на статус фокуса оказываются несостоятельны.

Если теперь еще раз проанализировать названные показатели фокуса в несколько более общем плане, то обнаружится одна замечательная, отчасти парадоксальная и многое проясняющая в самой природе лирического текста тенденция.

Хотя, как показано в [Сильман 1977] и как мы неоднократно упоминали раньше, несомненно важная цель при маркировании фокуса состоит в том, чтобы связать его с эмпирическими фрагментами и в то же время им противопоставить, большинство служащих этому маркированию средств таковы, что способны придавать фокусу его специфику и отдельно, самостоятельно, *вне соотнесения* с эмпирической частью текста: за счет того, что они напрямую раскрывают важное внутреннее свойство фокуса и/или нарушают некоторый достаточно общий заведомо существующий языковой либо жанровый канон.

В нашей речи, в том числе и в речи художественной, мы в целом не склонны специальными средствами подчеркивать типологическое богатство заключенной в тексте информации (превращая импликатуру в ассерцию,

пресуппозицию в ассерцию и т. д.); не склонны слишком часто использовать синтаксическую инверсию – а тем паче считать ее нормой; не склонны «одноразово», ради текущих потребностей изменять наши представления об «аргументативном пространстве»; не склонны слишком часто использовать причудливые тропы, серьезно деформирующие наше изначальное представление об «источнике» в случае метафоры и о сравнивающем в случае сравнения; в нашей речи достаточно редок изысканный иконизм (имеем в виду не такие хорошо известные соответствия, как соответствие между длительностью действия и физической длиной глагола или между компаративным либо суперлативным значением прилагательного и его физической длиной, но соответствия той изощренности, какую мы наблюдали выше в фокусе лирических стихотворений; см. п. 5.5.25); не так уж часто и наверняка не воспринимается как норма нарочитое усложнение либо упрощение текста; не воспринимается как норма ни недосказанность, ни внутренняя парадоксальность, ни подчеркнутое стремление автора обеспечить целостность своему сознанию – которое и так в норме должно быть целостным, а излишняя забота о такой целостности как раз заставляет подозревать, что она находится под угрозой.

Иначе говоря, все эти приемы, становясь приметой фокуса, маркируют его не через его соотношение с эмпирическими фрагментами, но в высокой степени «автономно», благодаря тому, что отчетливо нарушают некие общие закономерности.

Подобное нарушение имеет место и там, где приметой фокуса становится неодинаковая когнитивная позиция автора и читателя: автор показывает, что что-то, о чем говорится, он постиг не по мере развития текста, а знал это заранее. Казалось бы, несходство названных двух когнитивных позиций в общем и целом вполне закономерно и не является чем-то исключительным. Дело, однако, в том, что в лирическом стихотворении первым (и достаточным, чтобы функционировал данный тип текстов!) адресатом речи является сам автор. В таком случае его «десолидаризация» с читателем чревата и расколом его собственного сознания – что, разумеется, уже идет вразрез с некоторым весьма общим правилом.

Далее, если, как мы убедились в п. 5.9, характерной чертой фокуса является интроверсия, обращенность авторского сознания на себя самое, то и тут фокус проявляет прежде всего свою собственную специфику, а не опознается по контрасту с иными частями текста.

Что касается случая, когда фокус отмечен достижением золотой пропорции (в том ослабленном ее понимании, какое принято выше: оказываются содержательно подобны друг другу два неодинаковых по длине фрагмента), то здесь его маркировка к эмпирической части текста может быть и привязана, и нет. Первый вариант имеет место тогда, когда более ранний из сходных фрагментов по смыслу эмпирический и только более поздний

фокален, второй – когда в фокус попадают оба. Важно, что в принципе никакое обстоятельство *не мешает* их совместному появлению в фокусе и поэтому в данном случае маркировка последнего обнаруживает существенную независимость от эмпирических фрагментов.

Далее, может создаться впечатление, будто если фокус выделяется особым богатством своих дискурсивных отношений, то здесь-то его маркирование уже наверняка поставлено в зависимость от эмпирических фрагментов. Однако даже и в этом случае есть причины для сомнений: не исключено, что богатство дискурсивных «скреп» на самом деле оценивается не по сравнению с их числом в эмпирических фрагментах данного стихотворения, но по сравнению с некоторой средней для лирического дискурса величиной.

Аналогичное подозрение может закрасться и относительно некоторых других маркеров фокуса. Хотя выше мы писали о том, что в нем обычно встречается больше новых референтов и иных дискурсивных сущностей, вновь-таки, число их может оцениваться в сопоставлении с некоторым *средним* для лирической речи количеством (средним количеством в строке, в предложении, в строфе)[1]. Там, где фокус отмечен более тонкой структурированностью пространства либо времени, структурированность эту мы тоже с немалой вероятностью будем оценивать не по сравнению с иными фрагментами того же текста, но с некоторым усредненным случаем. К примеру, можно предположить, что если в лирическом тексте какой-то из трех основных временных планов (прошедшего, настоящего и будущего) дополнительно разделен на подпланы (скажем, в прошлом различаются собственно прошлое и «давнопрошедшее»; в будущем просто будущее и весьма отдаленное, так сказать, «слабодосягаемое» будущее), то само это сообщает соответствующему фрагменту некоторую необычность и – потенциально – дискурсивную первоплановость.

Безусловно, у ряда маркирующих фокус средств обсуждаемая зависимость от эмпирической части текста все-таки прослеживается. Так дело обстоит, если фокус отмечен особой временной соотнесенностью; тем, что в фокусе завершается та или иная начатая эмпирической частью «тема»; повышенной информативностью своих тропов; наконец – если фокус маркирован парадоксально: специальными предвосхищающими его приемами, к которым автор прибегает раньше, еще в эмпирическом фрагменте.

Однако, так или иначе, «независимых» средств маркировки в нашем списке оказывается целых 12, в то время как наверняка «зависимых» только

[1] Как мы помним, часто референциальный отрыв фокуса заключается в том, что уже активированный референт представляется как новый или неактивированный. Здесь, конечно, маркирование фокуса прямо зависит от эмпирической части текста.

4 и еще 3 таких, которые скорее относятся к «зависимым», но эта их принадлежность все же не вполне бесспорна[2].

Объяснить это численное преимущество надо, по-видимому, тем, что поэзия предпочитает маркировать фокус как бы двойными средствами – не только через ту или иную его конкретную характерную черту, но и глубоко потаенным указанием на его *самодостаточность*, его принципиальную способность существовать *отдельно и независимо*, *не только* в своей связи с эмпирическими фрагментами – способность, конечно, прекрасно согласующуюся с тяготением фокуса к тому, чтобы быть мгновенным, внезапным озарением. Поскольку, сверх этого, среди «зависимых» (скорее «зависимых») способов маркировки референциальный отрыв фокуса и обилие в нем дискурсивно новых сущностей тоже недвусмысленно сигнализируют о самодостаточности фокуса, нельзя не прийти к выводу, что на более высоком, нежели исследованный нами, и еще заслуживающем дальнейшего изучения уровне абстракции именно это свойство фокуса является основным фактором, предопределяющим конкретные механизмы его маркирования.

В будущем в связи с самодостаточностью фокуса стоило бы присмотреться и еще к одной его вероятной отличительной черте.

Как известно психолингвистам, определяя, что́ в разворачивающемся дискурсе хорошо предсказуемо, в широком смысле слова «тематично», и что́ более неожиданно, «рематично», мы опираемся прежде всего не на общие знания о том или ином участнике соответствующей ситуации (знание о его поле, возрасте, семейном положении, внешнем виде, профессии, достатке и проч.), но на наше представление о *целях*, которые он в данной конкретной ситуации преследует или мог бы, по логике вещей, преследовать, – скажем, о его намерении сварить суп, ограбить банк и проч. [Bower, Morrow 1990][3]. Что же касается фокуса в лирическом стихотворении,

[2] Если, как мы предположили в Главе 7, считать приметой фокуса допустимо также его парцеллятивность, разделенность на отдельные фрагменты, обладающие каждый своей собственной, неодинаковой фокусной маркировкой, то и эту его черту можно трактовать как проявление самодостаточности всякого такого фрагмента, а следовательно, и самодостаточности фокуса в целом. Прими мы эту мысль, «независимых» маркеров фокуса окажется даже не двенадцать, а тринадцать.

[3] Одно из интересных проявлений этой закономерности состоит в следующем. Допустим, в тексте есть глагол, обозначающий передачу чего-то кому-то (в английской традиции такие глаголы называют *verbs of transfer*): *дать (кому что)*, *передать (кому что)*, *продать (кому что)*, *выслать (кому что)* и т. п. Как показано в работах Дж. Арнольд и ее соавторов, например в [Rosa, Arnold 2017], в общем случае названный при подобном глаголе получатель-бенефициант имеет самые лучшие шансы в дальнейшем тексте получать максимально экономную номинацию, с помощью местоимения или синтаксического нуля. Это значит, что бенефициант воспринимается впоследствии как самый тематический участник ситуации; а вместе с тем цель дающего здесь чаще всего

то можно заподозрить, что одним из его типичных свойств будет как раз отсутствие или «затушеванность» актуальных для лирического героя целей (кроме, разумеется, наиболее абстрактной цели постичь и представить в обобщенном виде смысл происходящего): ведь в таком случае и связывание данного фрагмента с иными фрагментами окажется затрудненным, что можно трактовать как проявление его самостоятельности.

Вспомним в качестве примера цветаевское стихотворение:

1.
Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!
2.
Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах!
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Удовлетворительно осмыслить строки с первой по шестую или даже по седьмую никак не удастся, не предположив, что лирическая героиня по-прежнему адресата любит и хотела бы вернуть его любовь. Даже если она в осуществление этой цели не верит, последняя все равно присутствует в пространстве текста как некий идеал, с которым имплицитно сравнивается реальное положение вещей.

С другой стороны, в заключительной строке, с ее сухим и «метаописательным» звучанием, какая-либо личная цель если не исчезает совершенно, то отходит на куда более далекий план – и с этим, по-видимому, связан фокусный статус названной строки. (Таков же статус, конечно, и у строки предпоследней и, судя по всему, у второй половины шестой строки, однако особые приметы, как мы не раз убеждались, могут быть свойственны не только фокусу в целом, но и отдельным его частям.)

Отчасти аналогичным устройством обладает и стихотворение Ф. Пессоа (перевод с португальского наш – ГЗ):

1.
Наедине, наедине
С моей тревогой неминучей,

как раз в том и заключается, чтобы изменить статус бенефицианта, чем-то его снабдить, соответствующим образом повлиять на его дальнейшие действия, его внутреннее состояние и т. д. Иными словами, тут налицо корреляция между высокой тематичностью актанта и его помещенностью в контекст тех целей, которые преследует агенс (дающий).

Где нет на дне
Ни просветлений, ни созвучий…
2.
Я в ней исчезну,
Но эту боль не передам;
Она как бездна: видишь бездну –
И ничего не видишь там.

В строках 1–6 легко просматриваются собственные, так сказать, личностные авторские стремления (выйти из одиночества, обрести просветления и созвучия, передать свою боль), зато в фокусных седьмой–восьмой строках вся авторская индивидуальность, вместе со способностью к целеполаганию, отодвигается на дальний план и уступает место бесстрастному рационализму.

Интересный пример описанного явления находим в стихах Г. В. Иванова:

1.
Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и ни то, –
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...
2.
Грусть любуется лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Здесь две заключительные и фокусные строки отмечены тем, что в них *напрямую отрицается* существование целей, которые в действиях персонажей можно было бы наперед предполагать: ведь, согласно нашим стереотипам, путешественник склонен впоследствии рассказывать о своих странствиях другим людям – и заканчиваются странствия возвращением домой[4].

Если анализ более представительного материала покажет, что телеологическая ориентированность текста действительно систематически снижается в фокусе, это будет еще одним свидетельством в пользу его принципиальной самодостаточности.

---

[4] Надо заметить, что достаточно прямо присутствие цели отрицается тут и в первой строке: если потеряна вера даже в прошлое, то тем более потеряна вера и в будущее, а значит, утрачены и *стремления*. В этом нет ничего странного, ибо, как мы не раз имели случай говорить, начальный фрагмент стихотворения почти заведомо не способен быть его фокусом и нередко обладает типичными для фокуса особенностями, но уже в силу иных, посторонних причин. (К вопросу, в чем же именно чаще всего состоят эти причины, мы еще обратимся чуть ниже.)

Рассмотренный выше материал дает основания и для ряда других теоретически весьма существенных выводов.

Если вспомнить, что в нарративном тексте его главный план, то есть основная нарративная линия, тоже получает свои особые и достаточно регулярные приметы (перфективная форма глагола, теличность глагола, моментальность глагола, переходность глагола, референциальная определенность центральных актантов, в первую очередь подлежащего, неотрицательность, реальная модальность и проч.; см. [Hopper 1979; Hopper, Thompson 1980; Fleischman 1990]), и сравнить приметы первого плана в нарративе и в лирике, то нас ждут по крайней мере два сюрприза.

На протяжении почти четырех десятилетий последователи созданной П. Хоппером и С. Томпсон теории транзитивности считали, что наиболее тонко нюансированными средствами, позволяющими разграничить первый и второй планы в дискурсе, располагает нарратив. Если, однако, учесть, что для нарратива таких средств первоначально выделено десять [Hopper, Thompson 1980], позднейшие же изыскания расширили их перечень лишь незначительно, а в лирическом тексте, как мы установили, достаточно продуктивных способов маркировать фокус около двух десятков, то названное допущение оказывается как минимум очень сомнительным, так что в обсуждаемом смысле дискурсивная структура лирического произведения куда более изощренная.

Кроме того, перед лицом обнаруженных нами закономерностей становится понятным, что теория транзитивности требует пересмотра и еще в одном принципиальном отношении.

Начнем с того, что во многих случаях средства, помогающие маркировать первый дискурсивный план в лирическом стихотворении, не просто отличаются от средств, помогающих это сделать в наррации, но и прямо им *противоположны*, ибо, появись они в повествовательном тексте, они наверняка не могли бы принадлежать главной нарративной линии.

Приведем несколько наиболее важных примеров этого явления.

Пример 1. Если, как мы видели в Главе 1, фокус лирического стихотворения часто отличается от остальных его фрагментов исключительным (количественным либо качественным) богатством своих дискурсивных связей, то в повествовательном тексте дело обстоит обратным образом: предложения, обладающие бóльшим числом либо бóльшим качественным разнообразием дискурсивных связей, встретятся здесь не в основной нарративной линии, не на первом плане дискурса, а на плане втором.

В нарративном ряду каждое самостоятельное предложение, во-первых, непременно вступает с какими-то иными в *нарративные* отношения («раньше произошло одно, потом другое»), во-вторых, часто входит с ними в отношения *причинно-следственные* (между описываемыми событиями обычно предполагается каузальная связь – там, разумеется, где это не противоречит контексту и нашим представлениям о мире; см., например, [Fleischman

1990]). Иные же отношения между членами нарративного ряда либо крайне экзотичны (ср. *параллелизм*, *контраст*), либо просто невозможны: скажем, немыслимо, продолжая собственно нарративную линию, дать *пояснение*, почему данное событие произошло, и немыслима тут *детализация*, при которой сообщаются дополнительные сведения о том же самом событии, – ибо оба эти отношения по определению не позволяют рассказу двигаться вперед, как того требует наррация. Поэтому качественным разнообразием дискурсивные связи в главном нарративном ряду не отличаются.

С другой стороны, очевидным образом, дискурсивные связи между относящимися к второму плану предложениями повествовательного текста или связи между относящимся к второму плану предложением и предложением из собственно нарративного ряда в своем многообразии никак не ограничены.

Что касается количества дискурсивных связей, то всякое предложение нарративного ряда способно вступать с другими его предложениями либо в две таких связи: с предложением, где описано предшествующее событие, и с предложением, где описано событие последующее, – либо только в одну, если данным предложением повествование открывается или заканчивается. Это не совсем очевидно, ибо, на первый взгляд, описывая событие из какого-то ряда, мы имеем право соотносить его не только с непосредственно предшествующим событием, но и с событиями более ранними и не только с событием, непосредственно следующим, но и с более поздними событиями – так что дискурсивных связей у каждого предложения может быть больше, чем две. Тем не менее это неверно. Как подробно показано в [Asher, Lascarides 2003], если мы хотим событие соотнести с многими предшествующими ему либо следующими за ним событиями, то на самом деле все такие события трактуются как *одно сложное* предшествующее либо последующее событие, как некая событийная *целостность*, так что, вновь-таки, соответствующих связей будет максимум две.

Там же, где дискурсивная связь устанавливается между предложениями, относящимися к второму плану, либо между предложением второго плана и предложением, входящим в нарративный ряд, никаких подобных ограничений нет. Представим себе, например, что о какой-то ситуации (возможно, об одном из событий нарративного ряда) дается множество дополнительных сведений – почему она имела место, что ей сопутствовало, как себя вел каждый ее участник, как каждый участник выглядел, что чувствовал, кто его видел, и т. д., и т. д. Если о всякой такой подробности будет сказано в отдельном предложении, то, очевидно, предложение, описывающее главную ситуацию, вступит в огромное число дискурсивных связей.

Таким образом, в повествовательном тексте богатство дискурсивных отношений характерно для второго, не-главного дискурсивного плана, а в тексте лирическом – для плана основного.

Пример 2. Как мы стремились показать в Главе 2, раз в фокусе лирического стихотворения речь обычно идет о важной, нередко жизнеопределяющей истине, то фокус по своей временной соотнесенности тяготеет к гномичности либо сверхдлительности. Ясно, что в наррации такая временная соотнесенность возможна только вне первого плана, вне главной нарративной линии, а на первом плане временная соотнесенность ситуаций даже не просто, как правило, кратка, но тяготеет к моментальности – так что и здесь стратегия композиционного структурирования у двух интересующих нас типов дискурса прямо противоположна.

Пример 3. Как говорилось в Главе 3, фокус лирического стихотворения часто маркируется обрывом референтных связей. С другой стороны, прототипическое повествование – это рассказ о каком-то определенном субъекте или нескольких определенных субъектах. Поэтому субъект предложений в нарративном ряду тяготеет к устойчивости, к сквозной повторяемости во всем тексте либо по крайней мере в отдельных достаточно обширных его частях [Givón 1979; Hopper 1979], в то время как вне нарративной линии, на втором плане повествовательного дискурса смене субъекта ничто в принципе не препятствует и реально субъекты сменяются достаточно часто. Поскольку же объекты и сирконстанты нарративного ряда по своей «переменчивости» определенно не превосходят объекты и сирконстанты, появляющиеся на втором плане, то в целом о нарративной линии можно сказать, что ее референты более устойчивы, чем за ее пределами.

Иными словами, и ослабленная преемственность референции тоже роднит первый план лирического стихотворения с вторым планом в наррации.

Пример 4. Как мы стремились показать в Главе 4, если в целом лирическое стихотворение предполагает, что читатель будет отождествлять себя с автором, полностью сопереживать его опыту и следовать за его мыслью, то в фокусе эта закономерность часто нарушается, что является одной из его типичных примет. В наррации дело обстоит противоположным образом: следя за развитием главных событий, читатель обычно принимает сказанное за безусловную данность, а вот к мотивировкам, обобщениям, рассуждениям и проч. он вправе отнестись критически. Например, рассказ о действиях Анны Карениной, ее мужа, Вронского и других персонажей у Л. Толстого мы просто «принимаем к сведению», зато когда на втором плане текста автор представляет «диалектику» их душ, у нас появляется выбор, разделить авторскую точку зрения или ее не разделять.

Пример 5. Как мы писали в п. 6.2, нередко маркером фокуса в лирике становится тот или иной знак финала, примета, непосредственным образом указывающая не на дискурсивную первоплановость соответствующего фрагмента, но просто на то, что в данном месте текст заканчивается или вот-вот должен закончиться. Очевидно, что в наррации приметы такого типа могут появиться только на неглавном плане дискурса – хотя бы уже

потому, что они носят метатекстовый характер, а собственно нарративному ряду метатекстовость откровенно чужда.

Пример 6. Как мы видели в п. 5.9, фокус в большей степени, нежели эмпирическая часть стихотворения, становится продуктом *интровертного* сознания, сосредоточенного на себе самом, своем собственном наполнении (воспоминаниях, фантазиях, рассуждениях, генерализациях). Между тем собственно нарративная линия повествовательного текста создается прежде всего экстравертным сознанием, ориентированным на восприятие внешнего мира, а элементы интроверсии тут свойственны как раз не первому, но второму, «фоновому» дискурсивному плану; см. особенно [Chafe 1994].

Пример 7. Как было показано в п. 5.7, для фокуса более, чем для эмпирических частей в стихотворении, характерен эмфатический, инвертированный словопорядок. Между тем в главной нарративной линии повествовательного текста порядок слов почти всегда прямой, а практически всякая эмфаза отводит соответствующее предложение на второй дискурсивный план; см., например, [Hopper 1979].

Пример 8. Как мы видели в п. 5.10, в фокусе чаще, нежели в эмпирических фрагментах, происходит реструктуризация изначально предполагаемого «аргументативного пространства», а стало быть, здесь особенно важными становятся и вообще аргументативные отношения, способность текста подсказывать те или иные (явные либо имплицитные) выводы. Между тем очевидно, что в основной повествовательной линии, где события хоть и следуют друг за другом, но прототипически каждое из них должно быть в какой-то мере неожиданным, не угадываться из предыдущих, аргументативная ориентация сказанного не так уж существенна: явную важность она приобретает лишь во всякого рода рассуждениях, которые в нарративном тексте принадлежат уже *второму*, а не первому дискурсивному плану.

Как видим, во всех названных случаях дискурсивное «выдвижение» в лирике совершается таким способом, который не только не характерен для наррации, но, как правило, был бы в ней просто немыслим.

Теоретические импликации этого вывода трудно переоценить.

Говоря в статье [Hopper, Thompson 1980] о том, что переходность глагола, его перфективность, теличность, пунктивность (моментальность), реальная модальность предложения, референциальная определенность актантов и т. д. служат дискурсивному выделению соответствующей конструкции, авторы вместе с тем подразумевали, что все эти признаки также и *когнитивно* выделяют данную ситуацию, то есть делают ее более «заметной» для нашего сознания также и саму по себе, безотносительно к тому, принадлежит ли она нарративному ряду повествовательного текста.

Ввиду изложенного представление о некой «изначальной» когнитивной доступности ситуаций кажется сильно упрощенным. Хотя интуитивно связь между определенными содержательными особенностями предложения и его

рангом в дискурсивной иерархии без сомнения должна существовать, на деле она оказывается гораздо более сложной и опосредованной, чем это принимается П. Хоппером и С. Томпсон и их многочисленными последователями, так что данный вопрос надо считать скорее только открытым, нежели закрытым или хотя бы основательно изученным.

Обратим напоследок внимание и еще на одно обстоятельство, свидетельствующее о необходимости уточнить некоторые постулаты теории транзитивности.

В этой теории принципиально важно, что признаки первого плана в нарративном дискурсе, или, иначе говоря, признаки транзитивности, такие, как переходность глагола, перфективность, теличность, моментальность, референциальная определенность актантов и т. д., представляют собой не разрозненный набор свойств, но *ковариативны*: если, скажем, предложение высокотранзитивно по признаку перфективности, то велика вероятность, что глагол будет переходным, телическим, моментальным, что актанты будут референциально определенными и т. д.; см. подробно [Hopper, Thompson 1980].

В нарративном дискурсе это правило ковариации охватывает все выделенные П. Хоппером и С. Томпсон десять признаков главной нарративной линии. В дискурсе лирическом дело обстоит сложнее. С одной стороны, как мы убедились на многочисленных примерах, фокус стихотворения весьма часто маркируется не одним, а сразу несколькими, иногда даже и многочисленными средствами (таковы, скажем, лермонтовский «Парус», «Дней сползающие слизни...» М. И. Цветаевой, стихотворение Ф. Пессоа «Наедине, наедине...»). С другой стороны, ясно, что, хотя бы уже ввиду обилия соответствующих средств, в каждом отдельном произведении все они использоваться либо не будут, либо будут крайне редко. (Стоило бы подумать, кстати, насколько такая ситуация связана с большей творческой активностью автора в лирическом тексте, но мы здесь этот вопрос обсуждать не можем.)

Поэтому если ситуация в дискурсе выделена, *в общем случае* ожидать от показателей этого выделения той ковариативности, какую постулируют П. Хоппер и С. Томпсон, уже не приходится.

Наконец, нам нужно вернуться к вопросу, который был поставлен в начале книги и над которым по ходу изложения наверняка задумывался внимательный читатель. Если очевидно, что «открытие» совершается в лирическом стихотворении, как правило, ближе к концу, чаще всего в последней строке, двух или трех–четырех строках, то зачем же нужно специальными средствами этот фокус маркировать, коль скоро он и так хорошо «виден» в подавляющем большинстве случаев?

Во Введении мы уже писали о ряде объясняющих этот феномен обстоятельств. Назовем их еще раз.

Во-первых, «постижение» все-таки далеко не всюду занимает в стихотворении финальную позицию (хотя, конечно, для такой инверсии должны быть серьезные причины).

Во-вторых, иногда «постижение» бывает отнюдь не таким кратким, как этого можно ожидать, исходя из природы самого лирического жанра. В таком случае граница между первым и вторым дискурсивными планами пролегает в необычном, «непредвиденном» месте и уже поэтому особая маркировка весьма желательна.

В-третьих, некоторые стихотворения, например тютчевское «Природа – Сфинкс. И тем она верней...», целиком представляют собой открытие своей главной истины, целиком «слагаются» из философского итога, без эксплицитной эмпирической части. Ясно, что такое композиционное устройство далеко не тривиально и здесь проясняющие его специальные сигналы вовсе не излишни.

В-четвертых, есть описательная лирика, которая подчеркнутым образом *уклоняется* от прямых обобщений и предоставляет их сделать читателю. Поскольку и эта композиция в целом не прототипична, постольку и здесь наличие сигналов не-первоплановости или, наоборот, отсутствие признаков первого плана становится достаточно информативным.

В-пятых, если бы на то, что соответствующий фрагмент текста надо рассматривать как его главное обобщение, указывала только его финальная позиция, то соответствующую информацию мы получали бы, лишь закончив чтение текста (по крайней мере – первое чтение). Между тем те особые знаки выделенности, о которых у нас шла речь, часто различимы уже в начале главного обобщающего фрагмента, что очевидным образом сразу же изменяет и может существенно обогащать его восприятие.

И тем не менее главную причину, по которой в лирическом тексте возникает потребность особыми средствами маркировать фокус, мы во Введении не назвали, считая более удобным рассмотреть ее позже.

Причина эта, нам кажется, в том, что в свете анализа, предложенного Т. И. Сильман, деление текста на эмпирическую часть и «открытие», «постижение истины» представляет собой самую основополагающую дихотомию лирического жанра, а наиболее важные структурные свойства стихотворения, безотносительно к читательскому «удобству», имеют вполне объяснимую тенденцию проявляться не только на поверхностном, феноменологическом уровне текста, но еще и иконически проецироваться в глубинные пласты его структуры.

По сути дела, тут мы имеем дело все с тем же принципом повтора, который Р. О. Якобсон считал главным организующим началом поэзии (см., например, [Якобсон 1987]). Правда, по Р. О. Якобсону, повторяющиеся элементы должны быть «разверстаны» на синтагматической оси, один предшествовать другому, другой же за первым следовать: вспомним хотя

бы о таких феноменах, как рифма, аллитерация или ритмическое подобие фрагментов, – а в данном случае взаимоотраженность касается элементов дискурса, которые, так сказать, лежат в разных плоскостях и свойством синтагматической взаимонезависимости по крайней мере в целом не обладают; но все-таки по сути перед нами все тот же *повтор*.

Такому положению дел едва ли надо особенно удивляться, ибо, как мы старались показать в [Зельдович 2016б], есть и другие случаи, когда в лирическом тексте несинтагматические повторы играют практически системную роль. Часто, особенно в наиболее выдающихся стихотворениях, структура дискурсивных связей вступает в иконическое соответствие с более или менее прямо явленным общим замыслом текста, с его, грубо говоря, «главной мыслью». Например, в мандельштамовском «Ламарке», несмотря на его как будто бросающуюся в глаза «балладность», нарративность, на самом деле наррация не только развивается, но еще и тонкими многообразными способами затушевывается, как бы денонсируется – что, конечно же, иконически соотносится со столь важным тут мотивом деградации, попятного движения. В чем-то аналогичным образом, в «Концерте на вокзале» есть как бы робкие намеки на нарративность, которая всякий раз «захлебывается», остается неосуществленной – то есть остается неосуществленной некая поступательность, некое открытие будущего, в полном согласии с общим мрачным, «поминальным» колоритом стихотворения. У Б. Пастернака в «Никого не будет в доме...» дискурсивные связи последовательно движутся от наименее прототипических к все более прототипическим, «естественным», и это движение совпадает с движением авторского взгляда от неодушевленных предметов и явлений к его возлюбленной (вспомним, что вообще у Пастернака любовь пребывает в самой «природе вещей», так что между «безусильностью» дискурсивных связей и существом любви возникает своеобразная смысловая рифма).

Уже из этих примеров видно, что в принципе взаимоподобие разноранговых элементов текста в лирической поэзии носит вполне правомерный характер. Именно с таким подобием мы и встречаемся там, где собственно содержательное, самым непосредственным образом наблюдаемое различие между эмпирическими фрагментами стихотворения и его главным «выводом» дополнительно маркируется на более глубоких уровнях: на уровне дискурсивных связей, временной соотнесенности предикатов, референтной структуры текста, через смену точки зрения и иными описанными выше способами.

Полезно, впрочем, пристальнее задуматься, почему и ради чего в лирическом тексте возникает эта взаимоотраженность смысловых структур[5].

[5] Об этой взаимоотраженности и об этих целях мы писали уже в [Зельдович 2016б], однако, поскольку проанализированный здесь материал совершенно иного рода лишь

При всей важности описанных нами скрытых несинтагматических повторов, несомненно, что наиболее характерным и жанрово *необходимым* для лирики типом повтора является все же повтор формальный и синтагматический: ритмическое подобие фрагментов, рифма, аллитерация и т. д.

Если же описанные выше внутренние соответствия между членением стихотворения на эмпирическую и фокусную части и структурой его дискурсивных связей, референтных связей, временно́й соотнесенностью предикатов, выбранной в каждом фрагменте точкой зрения и т. д. заведомо несинтагматичны, то, значит, обсуждаемый тип параллелизма по сути своей во многом «антилиричен» и в принципе сближает поэзию с прозой.

Разумеется, сближение и поэзии с прозой, и, наоборот, прозы с поэзией далеко не редкость и может осуществляться весьма многообразными способами, которые мы не будем здесь описывать. Важно, однако, что если в иных случаях и лиризация прозы, и прозаизация лирики сразу заметны и воспринимаются как демонстративный отход от соответствующего канона (и, конечно, благодарный, самоочевидный материал для часто не слишком замысловатого анализа), то рассмотренные выше произведения в нашем субъективном восприятии остаются как нельзя более чистыми образцами именно лирической поэзии – так что перед нами здесь совершенно особая, *парадоксальная* прозаизация лирического текста, прозаизация, вовсе не идущая вразрез с лиризмом, но именно им в конечном счете и предопределяемая: предопределяемая внутренней потребностью лирического произведения выйти за свои собственные пределы, преодолеть свой «внутренний закон»[6].

дополнительно подтвердил наши прежние суждения, ниже мы решаемся с незначительными поправками их воспроизвести.

[6] Весьма вероятно, что этот же «органический», не сразу заметный выход поэзии в «не-поэзию» может осуществляться и многообразными иными способами. Например, если, по Р. О. Якобсону, важнейшей приметой поэзии является синтагматическая ориентация текста, то в некоторых случаях лирика решительно от нее отступает. Скажем, синтагматически ориентированный текст должен предъявлять противоположные тезисы по отдельности, сперва один, затем другой, – так, как это происходит, допустим, в классическом сонете, устроенном по принципу «тезис – антитезис – синтез». Сравним, однако, следующее стихотворение Ки-но Цураюки (Япония, IX–X век, перевод А. Долина):

О цветы на ветвях,
Что впервые познали сегодня
Эти краски весны!
Если б вы могли задержаться,
Не опасть вослед за другими...

Здесь, в резком противоречии к правилу, одно заключительное предложение содержит и тезис ‘я знаю, что все цветы должны увянуть’, и антитезис ‘хочу, чтобы это было иначе’,

Более того, если несинтагматический характер обсуждаемых повторов допустимо трактовать как попытку поэзии сблизиться с прозой, то иные их особенности могут вести поэзию еще дальше – просто *за пределы самого языка*.

Обратим внимание на следующие не в одинаковой мере очевидные обстоятельства.

Во-первых, практически во всяком тексте, кроме текстов предельно кратких или откровенно бессвязных, присутствие и тех или иных дискурсивных связей, и референтных связей, и прозрачной временной соотнесенности у предикатов, и наличие той или иной точки зрения, с которой автор и вслед за ним читатель смотрят на вещи, и наличие у каждого фрагмента того или иного уровня информативности – все это совершенно тривиально и «неизбежно». (Напомним, что даже и неуточненная, «абстрактная» и, так сказать, надличностная точка зрения – это именно точка зрения, а не ее отсутствие.)

Во-вторых, достаточно ограничен репертуар тех основных конкретных средств, которые могут использоваться, чтобы маркировать членение лирического текста на «опыт» и «открытие». Как мы помним, чаще всего этому служат особая структура дискурсивных связей, особая структура референтных связей, особая темпоральная соотнесенность фокуса, смена в последнем точки зрения и подчеркнутое повышение его информативности.

Как мы уже подробно писали в начале работы, хотя для некоторых авторов дискурсивное отношение в каждом случае оказывается уникальным, так сказать, «одноразовым» [Nicholas 1994], более убедительно и преобладает в литературе мнение, что инвентарь дискурсивных связей *весьма ограничен*: это несколько базовых, «основных» типов связи, которые весьма часты и не требуют поддержки контекста либо требуют ее в малой степени (детализация, пояснительные, причинно-следственные отношения, наррация), и определенное вполне обозримое количество более маркированных типов, которые достаточно редки и которые налагают на характер контекста уже весьма осязаемые ограничения (контраст, параллелизм, уступка и др.). См. об этом в первую очередь книгу [Asher, Lascarides 2003], где постулат

причем тезис не получает самостоятельного синтагматического выражения, но оказывается «уведен» в пресуппозицию, то есть соотносится с антитезисом как презумпция с ассерцией. Вследствие этого тезис и антитезис становятся практически *неотделимы* друг от друга и отношения между ними перестают быть синтагматическими. Более того, поскольку тезис и антитезис занимают здесь одну и ту же синтагматическую позицию, острее ощущается и *противоречие* между ними, их принципиальная друг с другом *несовместимость*, а отношения элементов по комплементарному принципу «в одной и той же позиции возможно либо одно, либо другое» – это по своей сути парадигматические отношения, отношения как раз того типа, который, согласно Р. О. Якобсону, главенствует не в поэзии, а в прозе.

о конечном числе возможных дискурсивных связей играет особенно важную роль и подробно обосновывается – пускай и эмпирически, а не теоретическим путем, от которого в данном случае Н. Эшер и А. Ласкаридес по ряду причин решительно отказываются.

Референтная структура текста тоже формируется в очень узком пространстве возможностей, которое ограничено вариантами «референт новый – референт заведомо знакомый – референт имплицирован предтекстом – референт предупомянут» в одной плоскости и вариантами «референт назван полным именем – референт назван местоимением – референт имеет нулевое синтаксическое выражение» в плоскости другой. Такие проводимые в ряде работ, например в [Ariel 1988], более тонкие различения, как различение между нарицательным именем и именем собственным, а также между именем собственным сокращенным и полным, могут серьезно уточнять наше представление о связи между дискурсивной активированностью референта и способом его наименования, но никаким *радикальным* образом богатство соответствующих средств от этого не возрастает.

Точно так же, малочисленны и вообразимые типы временнóй соотнесенности: предикат может быть гномическим, или «надвременным», сверхдлительным, длительным (с возможным подразделением на длительные стативные, процессные и предельные) и моментальным.

Если структура лирического стихотворения маркируется сменой точки зрения, то смена эта, насколько видно из проанализированного материала, совершается тоже в узком пространстве вариантов: «точка зрения, общая для автора и адресата – точка зрения автора – точка зрения адресата».

Наконец, и те средства, которые позволяют повысить информативность фокусного фрагмента, по сути дела, не так уж многочисленны и вполне обозримы; ср. их перечень в Главе 5.

В-третьих, все основные маркеры фокуса идиосинкратически относятся к отрицанию. В интуитивно сколько-нибудь приемлемом смысле не приходится говорить об отрицании референтных связей, темпоральной соотнесенности, точки зрения либо тех приемов, с помощью которых «утесняется» стиховой ряд.

Что касается дискурсивных связей, то их отрицать в принципе можно, но лишь с огромным трудом. Для этого нужны средства, намного более сложные и индивидуализированные, специально «приспособленные» к данной конкретной ситуации, чем «стандартный», универсальный показатель отрицания, частица *не*, или ее ближайшие парафразы наподобие *неверно, что* или *неправда, что*. Так, чтобы разрушить детализационные отношения в тексте

(50) Мария сломала лыжи. Она потеряла свое главное средство передвижения,

нужно прямо добавить нечто весьма пространное и скорее неловкое, вроде

(51) Я не хочу сказать, будто лыжи и были ее главным средством передвижения. Под Машиным главным средством передвижения я подразумевал ее велосипед, который у нее как раз украли.

Чтобы исчезла нарративность в тексте

(52) Иван закончил университет и поступил в аспирантуру,

недостаточно сказать

(53) Неправда, что Иван закончил университет и поступил в аспирантуру.

Наиболее естественно для предложения (53) прочтение в смысле ‘Иван не закончил университет и не поступил в аспирантуру’, чуть менее естественно в смысле ‘Иван закончил университет, но не поступил в аспирантуру’, наконец, малоестественно, однако все-таки допустимо в смысле ‘Иван поступил в аспирантуру, хотя *не закончил* университет’, – однако при любой из этих интерпретаций отрицание напрямую касается самих действий Ивана, но не временно́й *связи* между ними, так что ее упразднение может стать здесь лишь побочным эффектом совершенно иных смысловых трансформаций, а попадать в фокус отрицания, быть *главным и единственным* отрицаемым тут смыслом идея нарративности не способна.

Чтобы это произошло, необходимы подробные разъяснения, например нечто типа (54):

(54) Я хочу сказать, что окончание университета как раз и совпало с поступлением в аспирантуру, поскольку по здешним правилам тот, кто отлично защитил диплом (а Иван защитил отлично), автоматически становится аспирантом.

Таким образом, дискурсивные отношения обычными, «стандартными» способами *нельзя отрицать*.

В-четвертых, во всех рассмотренных примерах те или иные создаваемые дискурсивными связями, референтными связями, измененной временно́й соотнесенностью, сменой точки зрения или повышением информативности дискурсивные конфигурации сами по себе не могут быть осмыслены, но приобретают значение только в конкретном контексте. Нельзя сказать, будто бы особенное богатство дискурсивных связей у некоторой фразы свидетельствует о том, что перед нами фокус лирического стихотворения, или будто бы таким свидетельством заведомо является резкий разрыв референтных связей, определенного рода смена временной соотнесенности, точки зрения либо увеличение информативной ценности сказанного: в конце концов, немало найдется текстов, где нечто подобное имеет место, но тексты эти вовсе не лирические и в них названные феномены могут иметь совершенно иной смысл либо даже не иметь никакого. Другими словами, все они становятся сигналами фокуса лишь там, где к этому есть посторонние предпосылки, прежде всего принадлежность текста лирическому жанру.

В-пятых, очевидно, что названные конфигурации призваны вступить в определенный резонанс с общим смыслом стихотворения и специально выделить, подчеркнуть в нем нечто особенно важное, а именно – его расчлененность на эмпирическую и фокусную части.

Какое же *иное* явление в нашей коммуникации по всем этим свойствам подобно проанализированному нами «языку дискурсивных конфигураций»?

Разумеется, это – широко понимаемый – *жест*.

Действительно, в обычных условиях практически всякая устная речь сопровождается хотя бы минимальными движениями рук, корпуса, глаз и хотя бы минимальными мимическими движениями. Репертуар «жестовых» движений и позиций явно невелик по сравнению со всем тем разнообразием смыслов, которые выразимы в языке как таковом. Нет сколько-нибудь простого и стандартного, универсального способа жест отрицать. Хотя существует немало конвенционализированных жестов (разнообразные жесты приветствия, прощания, угрозы и др.), обычную речь мы чаще сопровождаем как раз жестами не конвенционализированными, такими, чей смысл проясняется только в данном отдельном контексте, – а сам жест при этом помогает выделить во всем сказанном наиболее важную информацию (ср., например, [Lascarides, Stone 2006])[7].

Безусловно, между теми или иными интересующими нас дискурсивными конфигурациями и жестами есть и глубокие различия. Скажем, многие жесты имеют образно-иконический характер, напрямую «подражая» явлению, на которое указывают, в определенной мере «живописуя» его, а смысл дискурсивных конфигураций *диаграмматичен*, угадывается не непосредственно из характера той или иной дискурсивной связи, референтной связи, временно́й соотнесенности предиката, точки зрения, а из *взаимосоотнесения* по крайней мере двух соответствующих элементов.

Тем не менее, и сходство проанализированных нами дискурсивных конфигураций с жестом настолько многомерно, что заставляет за их содержательным использованием в лирическом произведении видеть устремленность поэзии не только в такую наиболее близкую внепоэтическую область, как проза, но и еще дальше, к языку жестов, то есть, в конечном счете, – *уже за границы собственно языка*.

(Разумеется, эта тема может получить разнообразные культуролого-философские продолжения. Сошлемся на важную мысль Михаила Аркадьева, что характерный для мифов повтор есть не что иное как попытка избыть

[7] Кстати, и Т. И. Сильман [1977: 11], исходя из несколько иных соображений и опираясь, среди прочего, на идеи Г. Э. Лессинга, также отмечает близость лирики к пластическим искусствам, в частности к скульптуре, где очевидным образом именно широко понимаемый жест оказывается самым главным выразительным элементом.

необратимость нашей обычной речи, то есть в конечном счете лишить эту обычную речь ее важнейшего, а при этом принципиально дискомфортного для нас свойства; см. [Аркадьев 2013]. В разобранных примерах перед нами по сути та же комбинация двух основных мотивов: *повторение*, служащее, так сказать, *делингвизации* текста!)

Приведенные выше разборы, показавшие, сколь часто те или иные дискурсивные конфигурации вступают в параллелизм с иными, более явными в тексте смыслами, дают нам очень серьезный аргумент в пользу важного общетеоретического тезиса (или, ввиду его слабой подкрепленности конкретными данными, скорее прозрения), что язык в некоторых своих существенных аспектах обладает совершенно особой внутренней цельностью, особой самодостаточностью, ибо устроен по принципу замкнутых (но не порочных!) кругов, по принципу сложной, рекурсивной взаимоподдержки между отдельными элементами – о чем превосходно, но еще, кажется, не достаточно писала Э. Гарсия, например, в [García 1988].

В этой связи нельзя не вспомнить разделяемую многими физиками теорию самоотражающей вселенной, вселенной как самоосознающей структуры. Если такая идея верна, то «самоотраженность» по крайней мере некоторых текстов должна предстать как один, семиотический, аспект общей «самоотраженности» мира. Разумеется, серьезная верификация этого предположения – дело будущих фундаментальных исследований.

Говоря о самоотраженности лирического текста, нужно присмотреться и еще к одному феномену, отчасти нам знакомому, но пока не получившему должного внимания.

Выше нам многократно встретились случаи, когда открывающий стихотворение фрагмент обладал теми или иными фокусными приметами. Например, в лермонтовском «Парусе» фокус, каковым являются заключительные две строки, маркирован в случае предпоследней исключительным богатством, а в случае последней, наоборот, крайней бедностью дискурсивных связей. Если у строк 2–10 наибольшее число дискурсивных связей 8, а наименьшее 5, то строка 11 имеет их целых 11, а завершающая стихотворение строка 12 – всего 2. На этом фоне разительно то обстоятельство, что первая строчка входит ни много ни мало в 12 дискурсивных связей; см. подробно п. 2.5.

Наш комментарий по поводу подобных примеров всегда был минимальным: мы лишь говорили, что начало стихотворения практически никогда не может быть его фокусом и потому тут соответствующая маркировка способна выполнять скорее всего лишь какую-то иную, постороннюю функцию.

Теперь над этой функцией стоит задуматься серьезнее.

Начнем с того, что, помимо уже знакомых нам признаков «фокусности», у открывающего лирическое стихотворение фрагмента может быть и еще одно чрезвычайно знаменательное фокусное свойство, о котором мы пока нигде не говорили.

Известно, что в наиболее типичных обстоятельствах, начиная какой-либо текст, его первой темой мы стремимся сделать то или иное простое и хорошо доступное как говорящему, так и адресату представление; см. особенно [Yokoyama 1986]. Так, в начале разговора мы часто первым делом упоминаем о себе самом, о собеседнике, о погоде, о месте, где происходит разговор, и т. п.: ср. *У меня к вам просьба*; *Вы прекрасно выглядите*; *Погода налаживается*[8].

Лирические тексты тоже в целом следуют этому правилу, и их первым референтом часто оказываются автор (*я*), адресат или адресаты (*ты*, *вы*), автор и адресат(ы) как одно целое (*мы*), автор и какие-то иные люди, с ним ассоциированные (*мы*), те или иные неотчуждаемые атрибуты автора и/или адресата (душа, сердце, глаза, лицо, руки, голос и проч.). Ср. начало нескольких стихотворений: *Я вас любил* (А. С. Пушкин); *Выхожу один я на дорогу* (М. Ю. Лермонтов); *Я лютеран люблю богослуженье* (Ф. И. Тютчев); *О, как мы любим лицемерить* (О. Э. Мандельштам); *Вы, идущие мимо меня...* (М. И. Цветаева); *О, вещая душа моя, О сердце, полное тревоги...* (Ф. И. Тютчев); *После полуночи сердце ворует Прямо из рук запрещенную тишь* (О. Э. Мандельштам; вероятно, речь о сердце автора); *Твой голос, достойный оплакивать Бога...* (Ф. Пессоа; перевод наш – ГЗ).

Принципиально важно, что и в этих примерах, и в неисчислимом множестве других им подобных изначально предполагается некоторое наиболее простое, минималистическое представление о соответствующих референтах: представление об авторе именно и только как о человеке, создающем данный текст и за его содержание в том или ином смысле ответственном; представление об адресате именно и только как о человеке (или, редко, ином субъекте сознания), к которому обращена речь, и т. д.

Разумеется, уже в самом тексте об авторе, адресате, их душе, сердце и проч. может быть сказано много нового и дополнительного (например, что автор любит адресата; что автор любит *лютеран богослуженье*, что голос адресата – голос, *достойный оплакивать Бога*, и т. п.), однако в норме лирический текст *не строится* так, будто бы, приступая к чтению,

[8] Конечно, этим «изначально явленным» может стать и что-то необычное, в целом редко выступающее как тема в наших сообщениях, но так случается как правило лишь тогда, когда внимание к данному объекту обеспечено внеязыковой ситуацией: допустим, если два человека находятся перед клеткой с крокодилом, один из них может вполне удачно начать разговор фразой *А он (= крокодил) страшный*. С другой стороны, сказать *Крокодил страшный* просто так, без контекста, делающего представление о крокодиле хорошо доступным, было бы по меньшей мере неловко.

мы уже обладаем о начальном референте неким дополнительным, избыточным знанием, знанием сверх того минимума, который позволяет этот референт идентифицировать.

На подобном фоне особенно интересны случаи, когда данный принцип текстопостроения («тексто-начинания») явно нарушается и лирический текст предполагает как бы заранее имеющееся у нас не «типовое», но обогащенное и конкретизированное представление об открывающем его референте, – а случаев таких найдется немало.

Так, в стихотворении О. Э. Мандельштама начало *Я буду метаться по табору улицы темной...* не было бы прагматически удачным и понятным, если не принять, что в момент речи или в более поздний, но все равно предшествующий описываемому тут действию момент автор чем-то взволнован, встревожен и т. п. – и это как раз и становится причиной его метаний. Иными словами, тут, чтобы правильно понять сказанное, нужно наперед знать о референте *я* куда больше, нежели это требуется в обычном случае.

Другим примером может быть строка, открывающая стихотворение А. А. Тарковского: *Мы крепко связаны разладом...* Даже при той свободе интерпретаций, какую позволяет поэтический текст, трудно предполагать, будто бы в нормальном случае разлад *вообще* связывает людей. Скорее здесь имеется в виду нечто иное: особенности данного конкретного говорящего и данного адресата таковы, что именно их-то разлад, неожиданным образом, и связал. Правильность такой интерпретации, кстати, подтверждается и дальнейшим развитием текста; ср. хотя бы строки *Я волхв, ты волк, мы где-то рядом В текучем словаре земли*, показывающие, что дело именно в том, кто́ этот говорящий и кто́ этот адресат. С другой стороны, приведенная строка о соответствующих особенностях референта *мы* не сообщает в прямом смысле слова, но предполагает такое знание наперед, так что наше представление об этом референте изначально предполагается куда более богатым, нежели «минималистический» концепт ‘автор речи + кто-то другой, кто с ним ассоциирован (в простейшем случае – адресат)’.

Подобное обогащение концепта по крайней мере иногда происходит и там, где представление об авторе, адресате либо их атрибутах подвергается метафоризации.

Скажем, в начинающей мандельштамовское стихотворение строке *Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...* данная лирическому субъекту *речь* сначала будет понята в прямом, общепринятом смысле, однако его совершенно недостаточно, чтобы стала ясной последующая метафора *за привкус несчастья и дыма*. Для этого нужно слову *речь* заранее приписать, наряду с буквальным, еще и некоторое иносказательное содержание, «позволяющее» ей иметь тот или иной привкус (а также, вероятно, вкус и даже запах).

Далее, у М. И. Цветаевой в зачине *Дней сползающие слизни...* метафора *слизней* основана на каком-то вполне конкретном знании о проживаемых автором днях – на ощущении, что они однообразны, медлительны, вызывают брезгливость и проч., то есть, вновь-таки, на концептуализации, куда более развернутой, чем обычное, немаркированное понимание дней как просто определенных временных интервалов с никак не конкретизированным событийным наполнением.

Примечательно, между прочим, то, что хотя вторая строка того же стихотворения, *...Строк поденная швея...*, как будто бы параллельна начальной, здесь подобное обогащение первого появляющегося в ней понятия уже не происходит. Те особенности сочиняемых автором строк, которые позволяют ему метафорически представить себя как *поденную швею*, скорее всего заранее предполагаются нашим изначальным, общепринятым об этих строках представлением: известно, что поэт свои строки обычно создает в достаточно большом количестве, так же, как делает стежки швея; что так же, как швея кладет стежок за стежком, поэт располагает строки последовательно; что, подобно стежкам, строки, – по крайней мере, формально – должны быть очень друг на друга похожи.

Отсюда хорошо видно, что, несмотря на все сходство первой и второй строк, существенное обогащение тематического концепта имеет место только в первой: контраст, который, как будет видно чуть ниже, едва ли следует счесть случайным.

Нечто подобное происходит и в тютчевском зачине *Природа – Сфинкс*. Здесь речь идет хоть и не об авторе и не об адресате, но тоже об очень доступном, заведомо явленном каждому референте. С другой стороны, его метафорически представленное тут свойство «сфинксовости» отнюдь не открыто прямому наблюдению и становится генерализацией, опирающейся на более конкретные знания и наблюдения, которые заранее, как бы еще «до текста» накопились у автора и, по крайней мере предположительно, у читателя. (Важно, очевидным образом, тут само наличие у читателя таких знаний и наблюдений, позволяющих ему принять авторскую метафору. Чтобы их *конкретное содержание* у автора и читателя совпадало, вовсе не обязательно.)

Отчасти аналогичным образом дело обстоит в хокку Исса Кобаяси (перевод В. Н. Марковой):

Печальный мир!
Даже когда расцветают вишни...
Даже тогда...

По-видимому, непосредственно наблюдать и эмоционально оценивать мы способны не мир в целом, но лишь отдельные его феномены, так что

раньше, чем сделать общий вывод, что мир печален, мы должны перейти на некоторый более низкий, более конкретный уровень категоризации, то есть, в конечном счете, вновь-таки изначальный концепт *мира* существенно обогатить сверх того, что логически необходимо.

Итак, в лирике нередка ситуация, когда первый появляющийся в тексте концепт, несмотря на его принципиальное тяготение к простоте и хорошей прагматической доступности, подвергается явному *усложнению*.

Это означает, разумеется, что в соответствующем фрагменте текста, по сравнению с каноном, резко возрастает *информативность*, а такое «утеснение стихового ряда», как мы видели в Главе 6, вообще-то является в лирике характерной приметой фокуса.

Даже если этот вывод не особенно ошеломителен на фоне иных уже известных нам примеров, где зачин получал фокусную маркировку, то рассмотренный только что материал наводит еще на одну, уже достаточно неожиданную мысль.

Во многих случаях та информация, которой мы должны как бы заранее обогатить открывающий стихотворение концепт, и то, что о нем непосредственно сообщает первая строка стихотворения, соотносятся друг с другом как более или менее конкретный *опыт* и *генерализация* этого опыта. Скажем, те или иные конкретные знания и наблюдения над природой обобщаются у Ф. И. Тютчева в метафоре сфинкса; конкретные наблюдения над миром у И. Кобаяси – в выводе, что он печален; в стихотворении А. А. Тарковского конкретные наблюдения автора над собой и адресатом обретают более высокий когнитивный ранг в выводе, что они *крепко связаны разладом*; метафора слизней в цветаевском зачине обобщает те конкретные впечатления, которые оставляют у автора прожитые дни, и т. д.

Иначе говоря, во многих стихотворениях начальная строка обладает тем свойством, что ее непосредственно выраженный смысл соотносится с некоторым ее неявным смыслом *так же, как в норме фокус соотносится с эмпирической частью текста*.

Принципиально тут следующее. Те приметы «фокусности», которые нам раньше встречались в начальных строках стихотворений, то есть обилие дискурсивных связей, ощутимо повышенная по сравнению с неким каноном информативность и т. п., суть частые и достаточно характерные, но все-таки далеко не обязательные, так сказать, *акцидентальные* для фокуса свойства: найдется огромное число лирических текстов, где фокус не маркирован ни на уровне дискурсивных связей, ни повышенной информативностью, ни каким-либо иным из описанных выше средств. С другой стороны, если фокус по отношению к эмпирической части выполняет генерализующую роль, то последняя для него *сущностна*, она вытекает из самой природы лирического жанра.

Поэтому только что приведенные примеры являются особенно наглядным свидетельством тому, насколько открывающий стихотворение фрагмент по своим самым сущностным свойствам может тяготеть к «фокусности».

Причин, по которым так происходит, вероятно, есть несколько, мы же назовем одну. Коль скоро начальный фрагмент выполняет роль фокуса по отношению к некоторому материально отсутствующему, но домысливаемому предтексту, фрагмент этот уже сам по себе, в предельно редуцированной форме предъявляет нам жанровую структуру целого стихотворения. Уже само его начало в ряде случаев сигнализирует нам, по каким жанровым законам будет строиться дальнейший дискурс, задает ему, так сказать, определенный вектор развития: особый аспект самоотраженности текста, кажется, до сих пор не попавший в поле пристального исследовательского интереса.

Наконец, возвращаясь к вопросу о конкретных способах маркировать дискурсивный первый план лирического текста, отметим, что в обследованном материале просматривается и еще один многообещающий сюжет.

В своей замечательной книге [Chafe 1994] У. Чейф проводит различие между отражающим («представляющим» – *representing*) сознанием и сознанием отражаемым («представляемым» – *represented*). Когда, например, кто-то говорит *Я вчера плохо себя чувствовал*, нынешним когнитивно-речевым действием он сообщает о том, в каком состоянии его сознание (понимаемое, конечно, широко, как совокупность всех психоментальных отправлений) находилось вчера. Это же различие, между прочим, видно и в высказываниях настоящего времени, вроде *Я сейчас занят*: хотя здесь время, на которое приходится отражающее осознание, и время отражаемого осознания совпадает и могло бы показаться, будто идентичны и два этих процесса, однако если бы это действительно было так, то оказалось бы абсолютно тривиальным и избыточным обстоятельство *сейчас* – ибо сам соответствующий речевой акт ни на каком ином, нежели «сейчас», интервале локализоваться не может.

Задаваясь вопросом, почему наррация, как правило, ведется в прошедшем времени, а не в настоящем историческом, то есть почему здесь отражающее и отражаемое сознание столь наглядно размежеваны, У. Чейф называет несколько причин, среди которых особенно важна причина собственно эстетическая: такой режим повествования не позволяет спутать «природу» и то зеркало, которое держит перед ее лицом художник и которого ни в коем случае нельзя природой подменять, под страхом уничтожить саму суть искусства (как будет она уничтожена, если бы, скажем, вместо статуи нам показали живого человека или вместо рассказа о событиях сделали нас их прямыми свидетелями).

Распространяя эту мысль У. Чейфа на лирику, можно предположить, что здесь более решительным и заметным образом отражающее сознание будет противостоять отражаемому именно в фокусе.

Действительно, многие из выявленных нами фактов можно считать по крайней мере предварительным подтверждением этой гипотезы.

Во-первых, как мы видели в п. 5.5, частой приметой фокуса становится внутренняя противоречивость соответствующего фрагмента, как, например, фрагмента *Что до смертного мне тела? Не мое, раз не твое* у М. И. Цветаевой (ибо в прямом смысле принадлежащее автору тело никак не может ему одновременно и *не* принадлежать), фрагмента *...Леноре снится страшный сон – Леноре ничего не снится* у Г. В. Иванова или фрагмента *Дарован только трепет обладанья, Само же обладанье – не дано* в стихотворении М. де Са-Карнейро.

Очевидно, в таких случаях и автор лирического текста, и скорее всего также его читатель должны принимать сразу обе теоретически несовместимые идеи[9], а чтобы это сделать, сознанию автора/читателя необходимо подняться на более абстрактный, так сказать, мета-уровень, последний же отделен от непосредственного, прямого восприятия ситуаций по крайней мере одним дополнительным когнитивным шагом.

Во-вторых, в п. 5.9 мы убедились, что для фокуса более типично интровертное мышление, мышление, в котором соответствующая ситуация представляется изолированно от прочих, как продукт вспоминания, воображения, теоретических построений, генерализации и т. п. Ясно, что здесь в большинстве случаев, – в частности, тогда, когда речь идет о воображении, теоретизировании и генерализации, – отражаемое сознание, сознание, воспринимающее соответствующую ситуацию непосредственно, становится просто *фикцией* – и отражающее сознание отстоит от него даже не во времени и физическом пространстве (что является вариантом вполне обычным при разделении отражающего и отражаемого сознания), но в пространстве когнитивно-модальном: тип раздельности, куда более редкий и оттого куда резче бросающийся в глаза.

В-третьих, как было показано в Главе 3, фокус лирического стихотворения часто бывает референциально оторван от предшествующих ему эмпирических фрагментов в том смысле, что уже появлявшийся в тексте референт представляется в нем как новый: например, в условиях, когда, по логике вещей, он мог бы называться местоимением, используется полное существительное или даже развернутая описательная конструкция – либо развернутая конструкция появляется там, где как будто достаточно одного

[9] Ясно, что именно противоречие между этими идеями как раз и заставляет инференционным путем обогатить смысл сказанного в той мере, какая сделает его прагматически удовлетворительным, – но эту тему здесь обсуждать не обязательно.

существительного; ср. хотя бы заключительную строфу мандельштамовского «Ламарка», в которой идентифицировать соответствующий референт позволило бы и существительное *люди*, и даже просто местоимение *мы*, но название его развернуто на целые две последних строки:

И подъемный мост она [природа] забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех…

Очевидно, подобный обрыв референциальной преемственности означает, что соответствующий фрагмент текста создан *иным*, нежели предшествующие, сознанием. Вместе с тем выбор номинации для того или иного референта осуществляет несомненно *отражающее* сознание – ибо для отражаемого вопрос о номинации едва ли вообще имеет смысл, а значит, именно отражающее сознание нарушает здесь некую универсальную для грамматики дискурса норму и тем самым особенно явственно заявляет о своем присутствии и своей автономности от сознания отражаемого.

Вопрос о том, какие еще конкретные механизмы позволяют маркировать первый дискурсивный план лирического текста через более отчетливое самообнаружение отражающего сознания, и требует, и в высочайшей степени заслуживает серьезного исследования, которое может принести первостепенно важные и в поэтологическом, и в общесемиотическом плане результаты.

Литература

Апресян Ю. Д. 1988 – Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык: система и ее функционирование. Москва, 1988. С. 219–237.

Аркадьев М. А. 2013 – Лингвистическая катастрофа. Санкт-Петербург, 2013.

Ахтырская В. Н. 2009 – Тень друга // Вестник ПСТГУ. III: Филология. 2009. Вып. 4 (18). С. 11–18.

Бахтин М. М. 1972 – Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972.

Бахтин М. М. 1986 – Эстетика словесного творчества. Москва, 1986.

Бенвенист Э. 1974 – Отношения времени во французском глаголе // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. Москва, 1974. С. 270–284.

Богуславский И. М. 1985 – Исследования по синтаксической семантике: сферы действия логических слов. Москва, 1985.

Бонно К. 2008 – Отождествление через проекцию (О постпозиции безударных определений в атрибутивных синтагмах) // Фонетика и нефонетика. К 70-летию Сандро В. Кодзасова. Москва, 2008. С. 457–468.

Васютинский Н. 1990 – Золотая пропорция. Москва, 1990.

Вежбицка А. 1978 – Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск VIII. 1978. С. 402–421.

Гаспаров М. Л. 1995 – Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // М. Л. Гаспаров. Избранные статьи. Москва, 1995. С. 327–370.

Гаспаров М. Л. 2004 – «Теснота стихового ряда». Семантика и синтаксис // Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg, 2004. С. 85–95.

Гинзбург Л. Я. 1974 – О лирике. Ленинград, 1974.

Гловинская М. Я. 1982 – Семантические типы видовых противопоставлений русского глагола. Москва, 1982.

Грайс П. 1985 – Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Москва, 1985. С. 217–237.

Доберштейн В. Ю. 2008 – «Золотое сечение» в поэзии // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2008. № 2. С. 205–206.

Жолковский А. К. 2010 – Еще раз о мандельштамовском «Ламарке» // Вопросы литературы. 2010. № 2. С. 150–182.

Зельдович Г. М. 1998 – О типах семантической информации: слабые смыслы // Известия РАН. Серия лит. и яз. 1998. Т. 57. № 2. С. 27–37.

Зельдович Г. М. 1999 – О типологии квантификаторов // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58. № 5–6. С. 43–52.

Зельдович Г. М. 2000 – Сочинительный ряд и соотнесенность с действительностью // Wiener Slawistischer Almanach. Band 46, 2000. С. 175–207.

Зельдович Г. М. 2012 – Прагматика грамматики. Москва, 2012.

Зельдович Г. М. 2016а – Парадоксальные заметки о метафизике метафор // Znaki czy nie znaki – II. Warszawa, 2016. С. 259–279.

Зельдович Г. М. 2016б – О дискурсивных отношениях в лирической поэзии. Вена, 2016.

Зельдович Г. М. 2020 – Взаимоотраженность смыслов и дискурсивная перспектива в художественном тексте // Przegląd Rusycystyczny. 2020. № 2(170). С. 157–201.

Ирисханова О. К. 2014 – Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. Москва, 2014.

Исследования по теории грамматики 2016 – Исследования по теории грамматики. Выпуск 7. Типология перфекта. Санкт-Петербург, 2016.

Исэ моногатари 1979 – Исэ моногатари. Москва, 1979.

Кибрик А. А. 2008 – Финитность и дискурсивная функция клаузы (на примере карачаево-балкарского языка) // Грамматические категории в дискурсе. Москва, 2008. С. 131–166.

Кононенко И. 2006 – Порядок слов в адъективно-субстантивном комплексе // Szypielewicz L. (red.). Człowiek. Komunikacja. Internet. Warszawa, 2006. С. 474–480.

Кононенко И. 2018 – Типология семантико-синтаксических отношений компонентов осложненного предложения // Филологические науки. 2018. № 4. С. 23–30.

«Концерт на вокзале» 2008 – «Концерт на вокзале» О. Мандельштама: пять разборов. О. В. Смирнова, О. Н. Скляров, О. А. Лекманов, А. Ю. Зиновьева, В. М. Толмачев // Вестник ПСТГУ. III: Филология. 2008. Вып. 2 (12). С. 7–59.

Левин Ю. И. 1998 – Избранные труды. Москва, 1998.

Лотман Ю. М. 1972 – Анализ поэтического текста. Москва, 1972.

Лотман Ю. М. 1998 – Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998.

Мусинова Н. Е. 2009 – Принцип «золотого сечения» в поэзии акмеизма // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 5. С. 75–76.

Падучева Е. В. 1985 – Высказывание и его соотнесенность с действительностью. Москва, 1985.

Падучева Е. В. 1993 – Результативные значения несовершенного вида в русском языке: общефактическое и акциональное значение // Вопросы языкознания. 1993. № 1. С. 64–74.

Падучева Е. В. 1996 – Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. Москва, 1996.

Падучева Е. В. 2004 – Динамические модели в семантике лексики. Москва, 2004.

Петрухин П. В. 2008 – К вопросу о дискурсивных функциях древнерусского книжного плюсквамперфекта // Грамматические категории в дискурсе. Москва, 2008. С. 213–240.

Петрухин П. В., Сичинава Д. В. 2006 – Русский плюсквамперфект в типологической перспективе // Вереница литер. К 60-летию В. М. Живова. Москва, 2006. С. 193–214.

Плунгян В. А. 2002 – К семантике русского локатива («второго предложного» падежа) // Семиотика и информатика. Вып. 37. Москва, 2002. С. 229–254.

Плунгян В. А., Рахилина Е. В. 1990 – Сирконстанты в толковании? // Saloni Z. (red.). Metody formalne w opisie języków słowiańskich. Białystok, 1990. С. 201–210.

Селиверстова О. Н., Прозорова Л. А. 1992 – Коммуникативная перспектива высказывания // Теория функциональной грамматики: Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность / Неопределенность. Санкт-Петербург, 1992. С. 189–231.
Сильман Т. И. 1977 – Заметки о лирике. Ленинград, 1977.
Тарановский К. 2000 – «Концерт на вокзале»: К вопросу о контексте и подтексте // О поэзии и поэтике. Москва, 2000. С. 21–30.
Тынянов Ю. Н. 1924/1965 – Проблема стихотворного языка. Москва, 1965.
Тюпа В. И. 2002 – Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. С. 5–31.
Тюпа В. И. 2010 – Драма как тип высказывания // Новый филологический вестник. № 3 (14). Москва, 2010. С. 7–16.
Успенский Б. А. 1970 – Поэтика композиции. Москва, 1970.
Фрейденберг О. М. 1978 – Миф и литература древности. Москва, 1978.
Якобсон Р. О. 1987 – Работы по поэтике. Москва, 1987.
Яковлева Е. С. 1994 – Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). Москва, 1994.

Ackerman F., Moore J. 2001 – Proto-Properties and Grammatical Encoding: A Correspondence Theory of Argument Selection. Stanford, 2001.
Ariel M. 1988 – Referring and accessibility // Journal of Linguistics. 1988. Vol. 24. P. 65–87.
Ariel M. 2004 – Accessibility marking: Discourse functions, discourse profiles, and processing cues // Discourse Processes. 2004. Vol. 37. № 2. P. 91–116.
Ariel M. 2008 – Pragmatics and Grammar. Cambridge, 2008.
Arnold J. E. 1998 – Reference Form and Discourse Patterns. Dissertation. Stanford, 1998.
Asher N., Denis P. 2006 – Names and pops and discourse structure // Sidner C., Harpur J., Benz A., Kühnlein P. (eds.). Constraints on Discourse. Maynooth, 2006. P. 11–18.
Asher N., Lascarides A. 2003 – Logics of Conversation. Cambridge, 2003.
Bach K. 1999 – The myth of conventional implicature // Linguistics and Philosophy. 1999. Vol. 22. P. 327–366.
Bardzokas V. 2014 – Linguistic constraints on causal content: The case of Modern Greek markers // Journal of Pragmatics. 2014. Vol. 60. P. 160–174.
Barsalou L. W. 1982 – Context-independent and context-dependent information in concepts // Memory and Cognition. 1982. Vol. 10. № 1. P. 82–93.
Barsalou L. W. 1983 – Ad hoc categories // Memory and Cognition. 1983. Vol. 11. № 3. P. 211–227.
Bickel B., Nichols J. 2007 – Inflectional morphology // Shopen T. (ed.). Language Typology and Syntactic Description. Volume III: Grammatical Categories and the Lexicon. Cambridge, 2007. P. 169–240.
Bogusławski A. 1977 – Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences. Warszawa, 1977.
Bogusławski A. 2004 – Remarks on quotative ‘saying’ // Studies in Polish Linguistics. 2004. Vol. 1. P. 29–46.
Bolinger D. 1979 – Pronouns in discourse // Givón T. (ed.). Discourse and Syntax. Syntax and Semantics, 12. New York, etc., 1979. P. 289–309.
Bower G. H., Morrow D. G. 1990 – Mental models in narrative comprehension // Science. 1990. Vol. 247 (4938). P. 44–48.

Brown P., Levinson S. 1987 – Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge, 1987.
Carel M. 1994 – L'argumentation dans le discours: argumenter n'est pas justifier // Langage et société. 1994. Volume 70. № 1. Pp. 61–81.
Carlson G. N. 1977 – Reference to Kinds in English. Amhertst, 1977.
Carston R. 2002 – Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication. Oxford, 2002.
Castiglione D. 2017 – Difficult poetry processing: Reading times and the narrativity hypothesis // Language and Literature. 2017. Vol. 26. № 2. P. 99–121.
Chafe W. 1994 – Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Consciousness in Speaking and Writing. Chicago, 1994.
Chafe W. 2008 – Aspects of Discourse Analysis // Sborník prací filozofické fakulty Brněnské university. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis brunensis. 2008, 14 – Brno Studies in English 34. P. 23–37.
Cohn D. 1978 – Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, 1978.
Contreras H. 1976 – A Theory of Word Order with Special Reference to Spanish. North-Holland, 1976.
Coseriu E. 1985 – Tesis sobre la lengua y la poesía // El hombre y su lenguaje. Madrid, 1985.
Croft W. 1991 – Syntactic Categories and Grammatical Relations: The Cognitive Organization of Information. Chicago, 1991.
Croft W. 1993 – Case marking and the semantics of mental verbs // Pustejovski J. (ed.). Semantics and the Lexicon. Dordrecht, 1993. P. 55–72.
Croft W. 1994 – Voice: beyond control and affectedness // Hopper P., Fox B. (eds.). Voice: Form and Function. Amsterdam/Philadelphia, 1994. P. 89–117.
Dahl Ö. 1985 – Aspect and Tense Systems. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
Davidson D. 1980 – The individuation of events // Essays on Actions and Events. Oxford, 1980. P. 163–180.
Dowty D. 1991 – Thematic proto-roles and argument selection // Language. 1991. Vol. 67, № 3. P. 547–619.
Du Bois J. W. 2003 – Argument structure: Grammar in use // Du Bois J. W., Kumpf L. E., Ashby W. J. (eds.). Preferred Argument Structure: Grammar as Architecture for Function. Amsterdam/Philadelphia, 2003. P. 11–60.
Ducrot O. 1972 – Dire et ne pas dire. Paris, 1972.
Ducrot O. 1980 – Les échelles argumentatives. Paris, 1980.
Ducrot O. 1984 – Le dire et le dit. Paris, 1984.
Erteschik-Shir N. 2007 – Information Structure. Oxford, 2007.
Fauconnier G., Turner M. 1998 – Conceptual integration networks // Cognitive Science. 1998. Vol. 22. N. 2. P. 133–187.
Fleischman S. 1990 – Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction. Austin, 1990.
Frejzyngier Z., Curl T. C. (eds.) 1999 – Reciprocals: Forms and Functions. Amsterdam/Philadelphia, 1999.
García E. 1988 – Linguística cartesiana o el método del discurso // Lenguaje en contexto. 1988, N. 1. P. 5–36.
Gasparov B. 1990 – Notes on the "metaphysics" of Russian aspect // Thelin N. (ed.). Verbal Aspect in Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1990. P. 191–212.

Gernsbacher M. A., Hargreaves D. 1992 – The privilege of primacy: experimental data and cognitive explanations // Payne D. L. (ed.). Pragmatics of Word Order Flexibility. Amsterdam/Philadelphia, 1992. P. 83–116.

Gil D. 1982 – Case marking, phonological size, and linear order // Hopper P., Thompson S. (eds.). 1982 – Studies in Transitivity. Syntax and Semantics, 15. New York, etc., 1982. P. 117–141.

Givón T. 1977 – The drift from VSO to SVO in Biblical Hebrew: The pragmatics of tense-aspect // Li Ch. N. (ed.). Mechanisms of Syntactic Change. Austin, 1977. P. 181–254.

Givón T. 1978 – Negation in language: pragmatics, function, onthology // Cole P. (ed.). Pragmatics. Syntax and Semantics, 9. New York, etc., 1978. P. 69–112.

Givón T. 1979 – From discourse to syntax: Grammar as a processing strategy // Givón T. (ed.). Discourse and Syntax. Syntax and Semantics, 12. New York, etc., 1979. P. 81–112.

Givón T. 1982 – Transitivity, topicality, and the Ute impersonal passive // Hopper P., Thompson S. (eds.). Studies in Transitivity. Syntax and Semantics, 15. New York, etc., 1982. P. 143–160.

Givón T. (ed.). 1983 – Topic Continuity in Discourse: A Quantitative Cross-Language Study. Amsterdam/Philadelphia, 1983.

Givón T. 2005 – Context as Other Minds. Amsterdam/Philadelphia, 2005.

Gluksberg S., Keysar B. 1990 – Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity // Psychological Review. 1990. Vol. 97. P. 3–18.

Grimshaw J. 1990 – Argument Structure. Cambridge, 1990.

Haiman J. 1983 – Iconic and economic motivation // Language. 1983. Vol. 59. P. 781–819.

Haiman J. 1988 – Inconsequential clauses in Hua and the typology of clauses // Haiman J., Thompson S. (eds.). Clause Combining in Grammar and Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1988. P. 49–70.

Haiman J., Thompson S. (eds.) 1988 – Clause Combining in Grammar and Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1988.

Haspelmath M. 1990 – The grammaticization of passive morphology // Studies in Language. January, 1990. P. 25–72.

Haspelmath M. 1994 – Passive participles across languages // Fox B., Hopper P. (eds.). Voice. Form and Function. Amsterdam/Philadelphia, 1994. P. 151–177.

Haspelmath M. 2008 – Frequency vs. iconicity in explaining grammatical asymmetries // Cognitive Linguistics. 2008. Vol. 19. № 1. P. 1–33.

Herskovits A. 1986 – Language and Spatial Cognition. An Interdisciplinary Study of the Prepositions in English. Cambridge, 1986.

Hiraga M. K. 1999 – «Blending» and an interpretation of haiku: A cognitive approach // Poetics Today. 1999. Vol. 20. № 3. P. 461–481.

Hitzeman J. 1992 – The selectional properties and entailments of *almost* // Proceedings of the Chicago Linguistic Society. Vol. 28. 1992. P. 225–238.

Hopper P. 1979 – Aspect and foregrounding in discourse // Givón T. (ed.). Discourse and Syntax. Syntax and Semantics, 12. New York, etc., 1979. P. 213–241.

Hopper P., Thompson S. 1980 – Transitivity in grammar and discourse // Language. 1980. Vol. 56. № 2. P. 251–299.

Hopper P., Thompson S. (eds.). 1982 – Studies in Transitivity. Syntax and Semantics, 15. New York, etc., 1982.

Horn L. 1984 – Toward a new taxonomy for pragmatic inference: Q-based and R-based implicature // Schiffrin D. (ed.). Meaning, Form, and Use in Context. Washington, 1984. P. 11–42.

Horn L. 1991 – Given as new: When redundant affirmation isn't // Journal of Pragmatics. 1991. Vol. 15. P. 313–336.

Horn L. 2002 – Assertoric inertia and NPI licensing // Chicago Linguistic Society 38, Part 2. Chicago, 2002. P. 55–82.

Israel M., Harding J. R., Tobin V. 2004 – On Simile // Achard M., Kemmer S. (eds.). Language, Culture, and Mind. CSLI, 2004. P. 123–135.

Jaeger G. 2001 – Topic-comment structure and the contrast between stage level and individual level predicates // Journal of Semantics. 2001. Vol. 18. P. 83–126.

Jasinskaja E. 2009 – Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations, Dissertation. Tübingen, 2009.

Jaszczołt K. M. 2009 – Representing Time: An Essay on Temporality as Modality. Oxford, 2009.

Jayez J., Tovena L. M. 2008 – *Presque* and *almost*: How argumentation derives from comparative meaning // Bonami O., Cabredo Hofherr P. (eds.). Empirical Issues in Syntax and Semantics. Vol. 7. 2008. P. 217–239.

Kiparsky P., Kiparsky C. 1970 – Fact // Bierwisch M., Heidolph K. (eds.). Progress in Linguistics. The Hague, 1970. P. 143–173.

Klaiman M. 1988 – Affectedness and control. A typology of voice systems // Shibatani M. (ed.). Passive and Voice. Amsterdam/Philadelphia, 1988. P. 25–84.

Krifka M. 2005 – Approximate interpretation of number words: A case for strategic communication // Bouma G., Kräer I., Zwarts J. (eds.). Cognitive Foundations of Interpretation. Amsterdam/Philadelphia, 2005. P. 111–126.

Kuno S. 1976 – Subject, topic and the speaker's empathy // Li Ch. N. (ed.). Subject and Topic. New York, 1976. P. 417–444.

Van Dijk T., Kintsch W. 1983 – Strategies of Discourse Comprehension. New York, London, 1983.

Van Kuppevelt J. 1996 – Directionality in discourse: Prominence differences in subordination relations // Journal of Semantics. 1996. Vol. 13. P. 363–395.

Lam T. Q., Watson D. G. 2010 – Repetition is easy: Why repeated referents have reduced prominence // Memory and Cognition. 2010. Vol. 38. № 8. P. 1137–1146.

Lambrecht K. 1988 – Presentational cleft constructions in spoken French // Haiman J., Thompson S. (eds.). Clause Combining in Grammar and Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1988. P. 135–181.

Lascarides A., Stone M. 2006 – Formal semantics of iconic gesture // Brandial'06. Proceedings of the 10th Workshop on the Semantics and Pragmatics of Dialog. Potsdam, 2006. P. 64–71.

Leech G. N. 1969 – A Linguistic Guide to English Poetry. London, 1969.

Lehmann C. 1988 – Towards a typology of clause linkage // Haiman J., Thompson S. (eds.). Clause Combining in Grammar and Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1988. P. 181–225.

Levin B., Rappaport Hovav M. 2005 – Argument Realization. Cambridge, 2005.

Levinson S. 2000 – Presumptive Meanings. Cambridge, 2000.

Levinson S. 2003 – Space in Language and Cognition. Cambridge, 2003.

Manin D. 2012 – The right word in the left place // Scientific Study of Literature. 2012. Vol. 2. № 2. P. 273–300.

Mann W., Thompson S. 1988 – Rhetorical structure theory: Towards a functional theory of text organization // Text. 1988. Vol. 8. N. 3. P. 243–281.

Marchese L. 1988 – Sequential chaining and discourse structure in Godie // Haiman J., Thompson S. (eds.). Clause Combining in Grammar and Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1988. P. 247–274.

Mithun M. 1992 – Is basic word order universal? // Payne D. L. (ed.). Pragmatics of Word Order Flexibility. Amsterdam/Philadelphia, 1992. P. 15–61.
Munro P. 1982 – On the transitivity of 'say' verbs // Hopper P., Thompson S. (eds.). Studies in Transitivity. Syntax and Semantics, 15. New York, etc., 1982. P. 301–318.
Murphy G. L. 2002 – The Big Book of Concepts. Cambridge, 2002.
Myhill J. 1984 – A Study of Aspect, Word Order, and Voice. University of Pennsylvania Ph. D. dissertation, 1984.
Myhill J. 1992 – Word order and temporal sequencing // Payne D. L. (ed.). Pragmatics of Word Order Flexibility. Amsterdam/Philadelphia, 1992. P. 265–278.
Nicholas N. 1994 – Problems in the Application of Rhetorical Structure Theory to Text Generation. Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the M. Eng. Sc. (Cognitive Science) Degree. Melbourne, 1994.
Nofal K. H. 2011 – Syntactic aspects of poetry: A pragmatic perspective // International Journal of Business and Social Science. 2011. Vol. 2. № 16. September. P. 47–63.
Ortony A. 1979 – Beyond literal similarity // Psychological Review. 1979. Vol. 86. P. 161–180.
Payne D. L. (ed.). 1992 – Pragmatics of Word Order Flexibility. Amsterdam/Philadelphia, 1992.
Prince E. 1981 – Toward a taxonomy of given-new information // Cole P. (ed.). Radical Pragmatics. New York, 1981. P. 223–256.
Rosa E., Arnold J. 2017 – Predictability affects production: Thematic roles can affect reference form selection // Journal of Memory and Language. 2017. Vol. 94. P. 43–60.
Rosch E. 1978 – Principles of categorization // Rosch E., Lloyd B. B. (eds). Cognition and Categorization. Hillsdale, 1978. P. 27–48.
Sadock, J. M. 1981 – Almost // Cole P. (ed.). Radical Pragmatics. New York, 1981. P. 257–271.
Sequeiros X. R. 1995 – Discourse relations, coherence and temporal relations // Harris J. (ed.) UCL Working Papers in Linguistics 7, 1995. P. 177–195.
Seržant I. A., Kulikov L. (eds.) 2013 – The Diachronic Typology of Non-Canonical Subjects. Amsterdam/Philadelphia, 2013.
Shen Y. 1985 – On importance hierarchy and evaluation devices in narrative texts // Poetics Today. 1985. № 6/4. P. 681–698.
Shen Y. 2007 – Foregrounding in poetic discourse: between deviation and cognitive constraints // Language and Literature. 2007. Vol. 16, № 2. P. 169–181.
Shen Y. 2008 – Metaphor and poetic figures // Gibbs R. W., jr. (ed.). The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Cambridge, 2008. P. 295–308.
Shen Y., Biberman E. 2010 – A story told by a picture // Image & Narrative. 2010. Vol. 11. № 2. P. 177–197.
Shibatani M. 1985 – Passive and related constructions: A prototype analysis // Language. 1985. Vol. 61. P. 821–848.
Shibatani M., Pardeshi P. 2002 – The causative continuum // Shibatani M. (ed.). The Grammar of Causation and Interpersonal Manipulation. Amsterdam/Philadelphia, 2002. P. 85–126.
Sperber D., Wilson D. 1995 – Relevance: Communication and Cognition. 2nd edition. Oxford, 1995.
Stede M. 2008 – RST revisited: disentangling nuclearity // Fabricius-Hansen C. (ed.). 'Subordination' versus 'Coordination' in Sentence and Text. Amsterdam/Philadelphia, 2008. P. 33–58.
Talmy L. 2010 – Attention phenomena // Geeraerts D., Cuyckens H. (eds.). The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics. Oxford, 2010. P. 264–293.
Taylor J. R. 2003 – Linguistic Categorization. Oxford, 2003.

Thelin N. 1990 – On the concept of time // Thelin N. (ed.). Verbal Aspect in Discourse. Amsterdam/Philadelphia, 1990. P. 91–129.
Tiersma P. 1982 – Local and general markedness // Language. 1982. Vol. 58. № 4. P. 832–849.
Vallduví E. 1992 – The Informational Component. New York, London, 1992.
Wajszczuk J. 2005 – O metatekście. Warszawa, 2005.
Wilson D., Carston R. 2006 – Metaphor, relevance, and the 'emergent property' issue // Mind and Language. 2006. Vol. 21. № 3. P. 404–433.
Wilson D., Sperber D. 1998 – Pragmatics and time // Carston R., Uchida S. (eds.). Relevance Theory. Applications and Implications. Amsterdam/Philadelphia, 1998. P. 1–22.
Wolf F., Gibson E. 2005 – Representing discourse coherence: A corpus-based analysis // Computational linguistics. 2005. Vol. 31. N. 2. P. 249–287.
Yokoyama O. 1986 – Discourse and word order. Amsterdam/Philadelphia, 1986.

Источники текстов

Ахматова А. А. Малое собрание сочинений. Санкт-Петербург: Азбука, 2016.
Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 3. Стихотворения. Москва: Наука, 1997.
Григорьев Ап. А. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001.
Дикинсон Э. Стихотворения. Перевод В. Н. Марковой. Москва: Художественная литература, 1981.
Зельдович Г. М. 3 нових перекладів Геннадія Зельдовича: Мачадо // Новий Протей. Вип. 1. Гол. ред. Олександр Кальниченко. Вінниця: Нова Книга, 2015. С. 49–53.
Зельдович Г. М. Последняя каравелла. Избранные поэтические переводы. Москва: Водолей, 2006.
Иванов Г. В. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. Стихотворения. Москва: Согласие, 1994.
Исикава Такубоку. Лирика. Перевод В. Н. Марковой. Москва: Художественная литература, 1966.
Исэ моногатари. Москва: Наука, 1979.
Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в четырех томах. Том 1. Стихотворения. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского дома, 2014.
Лесьмян Б. Запоздалое признание. Перевод Г. М. Зельдовича. Москва: Водолей, 2014.
Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Том 1. Стихотворения. Москва: Прогресс-Плеяда, 2009.
Пастернак Б. Л. Свеча горела. Стихотворения. Москва: Эксмо, 2016.
Пессоа Ф. Лирика. Москва: Художественная литература, 1989.
Пессоа Ф. Элегия тени. Перевод Г. М. Зельдовича. Москва: Водолей, 2015.
Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 2. Стихотворения. Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950.
Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 3. Стихотворения. Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950.
Рильке Р. М. Лирика. Перевод Т. И. Сильман. Москва–Ленинград: Художественная литература, 1965.
Русские поэты. Антология русской поэзии в шести томах. Москва: Детская литература, 1996.

Тарковский А. А. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. Стихотворения. Москва: Художественная литература, 1991.
Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах. Том 1. Стихотворения. Москва: Классика, 2002.
Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах. Том 2. Стихотворения. Москва: Классика, 2002.
Фрост Р. Стихи. Москва: Радуга, 1986.
Хайям О. Рубаи. Ленинград: Советский писатель, 1986 (Библиотека поэта. Большая серия).
Цветаева М. И. Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Стихотворения. Москва: Эллис Лак, 1994.
Цветаева М. И. Собрание сочинений в семи томах. Том 2. Стихотворения. Переводы. Москва: Эллис Лак, 1994.
Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой. Москва: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2000.
Эпштейн Л. Грунт: Стихи. Бостон, 1993.

Источники из Интернета

Акадзомэ Эмон. Стихи. Перевод с японского Т. Л. Соколовой-Делюсиной. http://www.kulichki.com/moshkow/JAPAN/japan_poetry.txt_Piece100.05
Готоба-ин. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://hattori.narod.ru/books/100poem.html
Иванохимэ. Стихи. Перевод с японского А. Е. Глускиной. https://www.rulit.me/books/manyosyu-read-29122-14.html
Идзуми Сикибу. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://japanpoetry.ru/poetry/19735; http://japanpoetry.ru/poetry/19745
Исса Кобаяси. Стихи. Перевод с японского В. Марковой. http://artsportal.ru/poetry/20225
Ки-Но Цураюки. Стихи. Перевод с японского А. Долина. http://japanpoetry.ru/dolin; http://lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt
Лорка Федерико Гарсия. Стихи. http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka.txt
Мацунага Тэйтоку. Стихи. Перевод с японского Т. Л. Соколовой-Делюсиной. http://lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt
Мацуо Басе. Стихи. Перевод с японского В. Соколова. http://lib.ru/JAPAN/BASE/base.txt; http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4138; http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=4101
Минамото-но Синэтомо. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://hattori.narod.ru/books/100poem.html
Мукаи Керай. Стихи. Перевод с японского В. Марковой. http://khokku.ru/basyo-stihi-18.html
Оэ-но Тисато. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://japanpoetry.ru/poetry/20680
Песни западных провинций. Перевод с японского А. Е. Глускиной. https://www.litmir.me/br/?b=139728&p=5; https://www.litmir.me/br/?b=139728&p=6
Такаи Кито. Стихи. Перевод с японского А. Седых. http://lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt
Тэндзи-тэнно. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://japanpoetry.ru/poetry/19781
Тюнагон Ацутада. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://hattori.narod.ru/books/100poem.html

Тюнагон Садаери. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://hattori.narod.ru/books/100poem.html

Удайсё Митицуна-но Хаха. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://fayjapan.hmurr.ru/issu.html

Фудзивара-но Канэсукэ. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://hattori.narod.ru/books/100poem.html

Фудзивара-но Митинобу. Стихи. Перевод В. Соколова. http://mirpoezylit.ru/books/7521/15/

Фудзивара-но Тосиюки-но Асон. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://japanpoetry.ru/poetry/20685

Фунъя-но Асаясу. Стихи. Перевод с японского В. С. Сановича. http://japanpoetry.ru/poetry/20989

Ясухара Масаакира. Стихи. Перевод с японского А. Белых. https://www.netslova.ru/belyh/haiku.html#4

Summary
Discourse Perspective in Lyrical Poetry: An Essay on the Genre Grammar

The book raises issues concerning foreground-background division of lyrical discourse. While many authors consider foreground in lyrical poetry to be marked by metaphors, comparisons and other types of figurative speech, as well as by departures from linguistic and/or literary conventions, there exists a more fundamental and far-reaching compositional divide indicated as far back as in 1977 by the Russian literary scholar Tamara Silman. In her view, the generic nature of lyrical poetry consists in that, first, it presents some experience open to the lyrical hero, and next, the latter one discovers some important truth about the world and/or oneself. As far as this 'wisdom' part of the text is apparently more significant, and the 'empirical' fragments play a subordinate role, the former may be thought of as the foreground (focus) of lyrical discourse, the latter ones being backgrounded.

The book is intended to explore in what ways this basic distinction manifests itself in the linguistic matter of poetic texts. The material is mostly drawn from the Russian poetry (A. Pushkin, M. Lermontov, F. Tyutchev, A. Fet, O. Mandelstam, M. Cvetaeva, B. Pasternak, A. Tarkovsky); however, much verse translated into Russian from Polish, English, German, Spanish, Portuguese, and Japanese is also closely inspected.

The book comprises 7 chapters.

In Chapter 1, "Discourse perspective of lyrical poem and discourse relations", it is shown that focus tends to be richer in terms of its discourse relations, i.e. to be linked to non-focal fragments of the poem with more such relations than the latter ones are linked to each other. To be sure, sometimes the reverse situation arises, the focus being distinguished by the fact that its discourse relations are less numerous than those of any other part of the text.

Chapter 2, "Discourse structure of lyrical poem and temporal reference", demonstrates how focus may be marked by temporal reference different from that to be found elsewhere. Since focus tends to be a discovery of a significant truth, the best predictable option is, of course, its having gnomic reference, or at least considerably extended time frame. On the other hand, this choice is extremely trivial, hence either some detrivialization techniques are called for, or other possibilities used to make the time reference of the focus different from that of empirical fragments. The relevant mechanisms are closely scrutinized.

Chapter 3, "Discourse perspective of lyrical text and its referential structure", shows that focus may be marked by its referential alienation from the preceding text. Strategies employed for such an alienation are discussed at some length, the most prominent one being the use of lexical nouns for already activated referents, i.e. presentation of well-known referents as discourse new ones.

In Chapter 4, "Discourse perspective of lyrical text and the point of view", it is argued that focus may be marked by disharmony between the cognitive stance of the lyrical hero and the reader, or sometimes by disharmony between that of lyrical hero and the 'external' addressee. Insofar as in focus some significant truth must be discovered, it implies two consecutive states of mind on the part of the relevant cognitive subject, which in the general case does not hold of empirical fragments. In the view of such an aspectual complexity of focus, here it is much harder for the reader or 'external' addressee to mentally follow the lyrical I, which quite often results in that certain pieces of information already known to the latter turn out to be totally new for the recipient(s) of poem.

Chapter 5, "Composition of lyrical text and 'density' of the verse line", discusses a generous variety of phenomena whose common denominator is focus' tendency towards being more informative than empirical fragments, or towards emphasizing its high informative load in ways untypical of the latter ones. The most productive marking devices in this domain are as follows. (1) If the discourse relations tying a given fragment to the foregoing text are less predictable – and hence more 'informative' – than the earlier established ones, it is very likely that the relevant fragment is foregrounded. (2) The discourse chunk containing the greatest number of discourse new entities is likely to be foregrounded. (3) The part of discourse that comprises the greatest variety of types of linguistic information, or the part where differentiation of their types is underscored the most emphatically, tends to be the focus of the poem. (4) Foregrounded are usually those fragments of the poem that modify, in some way or other, the interpretation of previous ones – because such an ability may be viewed as enriching typological diversity of the relevant information. (5) In languages with free word order, inversions of different kind amplify the sense of sentence, wherefore marked word order is more characteristic of focus. (6) As far as in focus some transcendental insight should be normally gained, here the mind of the lyrical hero strongly tends to acquire introverted, rather than extraverted orientation – which finds its direct reflection in the linguistic structure of relevant poems. At the same time, it is argued that introverted orientation of the relevant fragment makes it in a sense more informative. (7) If a fragment of lyrical poem has unordinary argumentative force, hence extending the space of possibilities in the domain of argumentative relations and thus considerably changing our view of the world, then such a fragment is a good candidate for being the focus. (8) *Ceteris paribus*, the fragment with the most elaborate structure of spatial and/or temporal relations has the best chances for being the focus. (9) In the view of the fact that metaphors, similes and other tropes may differ significantly and qualitatively in terms of their informativeness, their distribution across the poem may serve a compositional role, the most informative ones being more at home in focus.

Chapter 6, "On some less prototypical ways of marking discourse perspective in lyrical poem", analyses a range of relatively rare foregrounding strategies. The most interesting among them are as follows. (1) As far as focus tends to be located towards the end of the poem, every suggestion to the effect that the text is completed can be thought of as a focus marking device. It is often the case that some semantic and/or structural theme is developed throughout the text, its completion coinciding with focus. (2) Since it is in focus where lyrical discourse should fully succeed in its strive for harmony, focus is also the most probable place for the principle of golden section to be most pronouncedly at work. (To be sure, this principle must be substantially loosened for analysis of poetry). (3) In focus, the lyrical hero's conscience is more active than elsewhere. Among other things, here reference to causal relations is more probable, such relations being to a much extent the product of our subjective

mind. (4) Greater inner integrity of the lyrical hero's conscience is also a hallmark of focus. (5) Because the empirical part of lyrical text plays a subordinate role vis-à-vis its focus, it is quite commonplace that in the latter the relevant experience undergoes some devaluation, being declared insignificant, (half-)fictitious, etc. (6) In a sense paradoxically, since the vocation of focus is to reveal a notable truth about life, here the lyrical hero's conscience also tends to recede to background, as if becoming less important and less goal-oriented. (7) Some of the time, focus is marked in a paradoxical manner, by its apparent inability to display characteristic properties of empirical fragments.

Chapter 7, "On the phenomenon of parcellation in the foreground of lyrical discourse", discusses the situation where various portions of focus are marked by different means, as well as deeper reasons rendering this type of marking ubiquitous.

In conclusion, the main results of the study are summarized. The most prominent ones are that (1) although the linguistic mechanisms recruited for marking of foreground in lyrical discourse show a huge variation, most of them may be subsumed under the notion of informativeness-increasing strategy; (2) their employment has an important (if not readily detectable) secondary function of transcending the language beyond its usual confines; (3) the foregrounding mechanisms being at work in lyrical poetry differ considerably, and in some cases drastically, from those employed in narrative texts, which requires us to seriously revise the overall theory of foregrounding phenomena.

Эта книга – о том, что лирическое стихотворение в большинстве случаев слагается из двух взаимосвязанных, но существенно различных частей: эмпирической и трансцендентной. Автор подробно рассматривает диалектику их взаимоотношений и необыкновенно многообразные механизмы их маркировки.

www.wuw.pl

65 LAT WYDAWNICTW UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO