

JĘZYKOZNAWSTWO

Gennadij Zeldowicz
Uniwersytet Warszawski

О ДВИЖУЩИХ СИЛАХ ЛИРИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

On Driving Forces behind Lyrical Discourse

ABSTRACT: The paper is concerned with one of the internal forces driving the progress of lyrical discourse. Its nature consists in that initially, some linguistic and/or cognitive deviation appears in the poem, and next the author undertakes a series of attempts at its adjustment or mitigation. More often than not these attempts are increasingly successful, but at some later point they, for various reasons, stop to be rewarding. This tends to happen either at the end of the text, where the most important truth is prototypically discovered, or immediately before the final fragment. In both cases, the completion of the relevant ‘adjustment’ theme plays a significant compositional role. Discussed at some length are the implications of our analysis for the theory of discourse relations. The bulk of the instances under examination are drawn from O. Mandelstam’s verse.

KEYWORDS: lyrical poetry, driving forces, deviation, composition, parallelism, contrast, O. Mandelstam, M. Tsvetaeva

1. Гипотеза

Известно, что лирический текст обычно возникает из некоей «вспышки осознания», некоего импульса, обретающего затем свою синтагматическую развертку. Силы, движущие этим развертыванием, настолько таинственны, что с нашей

стороны была бы безответственной даже сама попытка их перечислить. И тем не менее, на одну из таких сил мы хотели бы здесь обратить внимание – как потому, что ее действие заметно в достаточно многих стихотворениях, так и потому, что проявляет она себя скорее лишь у отдельных поэтов и может считаться яркой приметой индивидуального стиля.

Существо обсуждаемой дискурсивной стратегии в том, что в открывающем текст фрагменте создается та либо иная очень заметная, резкая языковая и/или когнитивная девиация, а затем автор предпринимает попытки эту девиацию сгладить: попытки, как правило сперва дающие все лучшее приближение к цели, но затем не так уж редко по разным причинам терпящие фиаско. Последовательность таких попыток как раз и становится очень важным поэтическим «сюжетом»: сюжетом, который, в согласии с обычными для сюжетов правилами, берет свое начало из определенного конфликта и затем движется к его разрешению или смягчению, а в ряде случаев и наоборот, к явной невозможности ни разрешения, ни смягчения, то есть, так или иначе, к той точке, за которой он не способен далее развиваться¹.

Разумеется, ничто не мешает этой стратегии осуществляться и в более сложном варианте, когда начальный конфликт быстро «улаживается», но платится за это возникновением новой девиации, которую текст впоследствии также стремится исправить.

Чаще всего интересующие нас конфликты смягчаются благодаря тому, что к «девиантному» фрагменту в дальнейшем подбираются параллели с похожими отклонениями от нормы или же параллели, которые по-прежнему в чем-то важном ему подобны, но в то же время лингвистических и когнитивных конвенций не нарушают. И в том, и в другом случае первоначальное отступление от канона скрадывается: параллельные «нормальные» части текста как бы уравнивают странность части, выходящей из ряда вон, а параллельные отклоняющиеся от привычного части как раз через повторение аномалии возводят ее в ранг, хотя бы приближенный к рангу нормы.

Например, «правильные» аналогии к в чем-то «неправильному» начальному фрагменту появляются в стихотворении Осипа Э. Мандельштама:

1.

После полуночи сердце ворует

Прямо из рук запрещенную тишь.

Тихо живет – хорошо озорует,

Любишь – не любишь – ни с чем не сравнишь...

¹ Понятно, что наряду с этим «сюжетом» в стихотворении могут разворачиваться и многообразные иные «интриги», в том числе «интриги» лингвосемиотического свойства – что, в частности, на примере мандельштамовских произведений в свое время прекрасно было показано Ю.И. Левиным. См.: Ю.И. Левин, *Избранные труды*, Москва 1998.

2.

Любишь – не любишь, поймешь – не поймаешь...

Не потому ль, как подкидывш, дрожишь,

Что пополуночи сердце пирует,

Взяв на прикус серебристую мышь?

Антропоморфизация **сердца** в первых трех строках ощутимо необычна, однако далее, в строках 4–6, все (не названные прямо, но подразумеваемые, а при этом еще и весьма многочисленные) субъекты уже недвусмысленно одушевлены. Таким образом одушевленность субъектов возводится в своего рода предписанный данному тексту закон – и этим как бы оправдывается соответствующая рекатегоризация **сердца** и в строках 1–3, и в заключительных строках 7–8.

Иными словами, благодаря «правильным» в интересующем нас аспекте строкам 4–6 конфликт между изначальной непринадлежностью **сердца** к живым существам и его «оживлением» в начале текста оказывается если не устранен, то существенно сглажен – и едва ли случайно, что вскоре после этого стихи приходят к финалу: так, словно бы данный конфликт и потребность в его разрешении и были их главной движущей силой.

Что касается второго случая, когда в стихотворении начальный фрагмент содержит заметную языковую и/или когнитивную девиацию, а последующие сходные с ним фрагменты ту же девиацию снова воспроизводят и этим хотя бы отчасти приближают ее к нормальности, то здесь простейшей иллюстрацией может быть хокку Исса Кобаяси в переводе Веры Н. Марковой (нас интересует именно русский текст – хотя скорее всего в обсуждаемом аспекте он не отклоняется от оригинального):

Печальный мир!

Даже когда расцветают вишни...

Даже тогда...

В первой строке для подлежащего выбран определенно необычный, слишком абстрактный уровень категоризации. Более привычно в таких случаях говорить, что печален город, лес, луг, открывающийся наблюдателю пейзаж, вид из окна и т. п. Правда, и высказывания типа «мир печальный»; «мир несправедливый»; «мир чужой» в нашей речи безусловно встречаются, однако как правило лишь тогда, когда адресату известны конкретные обстоятельства, побудившие говорящего такое высказывание сделать: когда, например, известно, что говорящий долгое время провел в застенке, говорящего безосновательно притесняет начальство и т. д., – то есть уместен подобный уровень категоризации лишь там, где путем прагматического вывода его все же удается конкретизировать.

С другой стороны, у Исса Кобаяси требуемых контекстных «подсказок-конкретизаторов» нет и в силу очевидных причин быть не может, так что строка 1 здесь нарушает хотя и не жесткое, но важное правило речепостроения.

Существенно, однако, то, что это же правило нарушается и в строке 2, а затем в строке 3, где в обоих случаях все содержание первой строки присутствует на правах эллиптированного компонента. Иными словами, вторая строка как бы подтверждает намеренность появившейся в начале девиации, а третья делает это еще раз, что скорее всего должно восприниматься как превращение девиации в (локальный для данного текста) канон – и разрешение конфликта, знаменующее собой также исчерпанность текста в его целом.

По аналогичному принципу построено и стихотворение Марины 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.

Появляющийся в первых строках оборот **фальшь истины** внутренне противоречив, однако позднее «полноправность» этого алогизма поддерживается сходными по своей внутренней несообразности конструкциями **правда лжи** и **дольше времени** – так что первоначальная девиация, как и в только что рассмотренном стихотворении Исса Кобаяси, получает двоекратную поддержку и оттого уже в значительной степени перестает быть девиацией. Примечательно, что обеспечивающие такую двоекратность строки 5-6 хотя и не завершают собой текст, но предельно близки к его финалу².

Обратимся теперь к более сложным, зато и более интересным примерам.

² Возможно, к такому анализу следует добавить, что седьмая строка, *Ты меня не любишь больше...*, также подобна трем внутренне противоречивым конструкциям, только в другом отношении: нигде здесь на семантическом уровне не сообщается никакая новая информация. Внутренне противоречивые конструкции передавать ее просто не способны, а все содержание строки 7 прозрачно подсказывается предтекстом, из которого ясно, что ситуация 'ты меня любил' закончилась. Поскольку же обсуждаемую девиацию в принципе допустимо квалифицировать также как нарочитую безинформативность и поскольку седьмая строка, будучи безинформативной, совершенно правильна, можно считать, что она тоже служит девиации исправлению – через обретение недевиантного аналога к девиантной конструкции, так, как это было в рассмотренном чуть выше стихотворении О.Э. Мандельштама «После полуночи сердце ворует...».

2. Стихотворение 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 Элладю 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.

Первая строфа содержит несколько назывных конструкций – конструкций того типа, какой обычно иллюстрируют блоковским фрагментом *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека*. В прототипическом случае, который как раз представлен у А.А. Блока, соответствующий референт хорошо доступен наблюдению: напрямую явлен говорящему в момент речи и, конечно же, принадлежит реальному (или, для художественного текста, представляемому в качестве реального) миру, то есть максимально близок также в «модальном пространстве». Нарушающие это требование о «неотчужденности» референта фразы либо воспринимаются не как собственно назывные, но как предложения иного типа (так, например, определенно не будут назывными конструкции «Была ночь»; «Была улица»; «Где-то в Америке ночь»; «Наверное, ночь»), либо просто оказываются за гранью нормы; ср. «Была аптека»; «Где-то далеко улица»; «Где-то очень далеко аптека»; «Наверное, аптека»; «Быть может, улица»; «Быть может, аптека».

У О.Э. Мандельштама первая строфа все названные закономерности нарушает. Здесь **тугие паруса** и **корабли** воспринимаются не напрямую, а через посредство определенного семиотического механизма: они существуют не поблизости от лирического *я* и не в момент речи, но в отдаленном месте и в отдаленное время (ср. эксплицитное указание на это в строке «...Что над Элладю когда-то поднялся»), а вдобавок еще неизвестно, видит ли их лирический герой как реальные объекты или как плод вымысла.

Поэтому осязаемая языковая необычность первой строфы своим возникновением обязана конфликту между **близостью** и **удаленностью**: той близостью референта в физическом пространстве, модальном пространстве и времени, какая нормально предполагается назывными конструкциями, и той удаленностью, на которую мандельштамовский текст здесь указывает своим конкретным семантическим наполнением.

Очевидно, конфликт этот в определенном смысле окажется сглажен, если позднее мотивы «близкого» и «далекого» – пускай даже и получая иные частные реализации – придут к своему примирению. Именно так и происходит.

В строфе 2 совмещаются мысленный взгляд с близкого расстояния (на **головы царей и божественную пену**) и взгляд издали (на **журавлиный клин** и на **Трою**, вдобавок сначала представленную как вообще неизвестное и потому еще скорее отдаленное место в **Куда плывете вы?**) – причем никакой лингвистической либо когнитивной девиации это совмещение не создает.

Строфа 3 продвигается по тому же пути еще дальше – ибо если ранее в неодинаковой перспективе лирическому я виделись разные референты, то теперь подобная двойственность связана уже с **одним и тем же** объектом. На море, которое представляется в своем движении (ср. *«И море, и Гомер – все движется любовью»*) и по которому плывут греческие суда (ср. строфу 2), мысленно смотреть надо **издалека**, но вместе с тем – оно здесь **подходит к изголовью**, а стало быть, наблюдается еще и с предельно близкого расстояния.

Такая совместность, казалось бы, несовместимых планов не ведет ни к малейшему языковому дискомфорту и может быть воспринята как примирение изначального конфликта, а также как сигнал о том, что текст себя исчерпал.

3. Стихотворение О.Э. Мандельштама «Возможна ли женщине мертвой хвала?»

1.
Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденье 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, италянясь, русея...
4.
Я тяжкую память твою берегу,
Дичок, медвежонок, Миньона,
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

Посмотрим на первые строки стихотворения. В общем случае никакие обстоятельства не мешают хвалить умершую женщину перед живыми людьми, а похвала, адресованная непосредственно умершей, в прагматическом плане едва ли уместна. Обратим внимание, что даже в тех образцах лирики, где поэт похвалу напрямую обращает к умершей (можно вспомнить, например, стихотворение Дж. Байрона *К Турзе*), все равно бесспорно предполагается наличие иных, здравствующих читателей.

Вместе с тем, если не учитывать влияние дополнительных контекстных факторов, то, интерпретируя открывающий стихотворение вопрос «Возможна ли женщине мертвой хвала?», мы должны принять, что речь в нем идет лишь об одной из названных возможностей – ибо иначе он просто **в принципе** не будет иметь ясного ответа, что, разумеется, весьма дискомфортно. С другой стороны, при таком условии нужный ответ оказывается совершенно очевидным, а вопрос, как следствие, слишком тривиальным и малоинтересным, чтобы напрячь и привести в движение поэтическую мысль. Как раз детривиализировать его и призвана вторая строка, «Она в отчуждении и в силе». Несомненным образом и практически независимо от того, какая из названных выше молчаливых оговорок будет реально сделана – и даже будет ли сделана вообще, – если героиня пребывает **в отчуждении**, это должно склонять к отрицательному ответу, а если **в силе** – к ответу положительному. В результате вопрос, который поначалу мог бы прочитываться как почти праздный, наполняется смыслом, или, точнее, становится своеобразным призывом к новым неочевидным смыслам обретению.

То, как же именно эти смыслы в мандельштамовском тексте создаются, здесь обсуждать не обязательно. Для нас важно, что подобная детривиализация, подобное «остранение» первой строки оплачены возникающим в строке 2, «Она в отчуждении и в силе», откровенным противоречием – ибо отчуждение у носителей языка в общем случае ассоциируется не с силой, но со слабостью. Далее автором предпринимается несколько попыток это противоречие сгладить и «оправдать». Сначала для **отчуждения** и **силы** находится, фигурально выражаясь, некий «общий знаменатель», а точнее – общая причина, называемая в строках 3–4, «Ее чужелюбая власть привела / К насильственной жаркой могиле...». Связь сказанного тут с отчужденностью героини вполне очевидна. Связь с представлением о ее силе уже не столь прямая, однако коль скоро в строке 2 **отчуждение** и **сила** синтаксически сочиняются и коль скоро **сила** замыкает собой этот ряд, то пояснение, относящееся к его первому члену, **отчуждению**, с необходимостью должно относиться также и к **силе**. Ср. посторонний пример: «Иван голодный и злой. Ему сегодня не дали ни позавтракать, ни пообедать». При том, что, вообще говоря, голодный человек отнюдь не всегда бывает зол, в данном случае невозможность позавтракать и пообедать представлена как причина сразу обоих этих состояний, и текст этот нельзя продолжить чем-то вроде «...А злой он оттого, что лишился премии». (Интересно, что при обратном порядке конъюнктов такое уже вполне допустимо, ср. «Иван злой и голодный. Ему сегодня не дали ни позавтракать, ни пообедать. А злой он оттого, что лишился премии»).

Далее, как сообщение о причине к сообщению о следствии относится к строке 2 также вся вторая строфа: пребывание в **холодной постели** наверняка ведет к **отчуждению**, а когда кто-то **отлежался**, результат нормально заключается в восстановлении его **сил(ы)**. Сверх этого, само синтагматическое соседство между **холодной стокгольмской постелью**, которая ассоциируется с **отчуждением**, и намекающим на вновь обретенную силу глаголом **отлежаться** – такое соседство во многом аналогично соседству взаимопротиворечащих понятий в строке 2 и правомерность последнего несомненно подкрепляет.

Более того, если в строке 2 плохо совместимые по смыслу фрагменты были объединены сочинительной связью (союзом **и**), то здесь связь уже подчинительная и оттого она **прочнее**.

С другой стороны, прочность ее тут еще далека от максимальной, поскольку, во-первых, представления об **отчуждении** и **силе** выражены все-таки по отдельности, каждое своими особыми средствами, как бы разверстаны по синтагматической оси, во-вторых, прямее всего передающее идею отчужденности слово **холодной** занимает самую периферийную синтаксическую позицию и легче прочих слов может быть опущено с сохранением грамматической правильности.

Поэтому если текст последует уже созданной в нем инерции, то далее ассоциированные с **отчуждением** и с **силой** представления должны появиться как минимум еще раз, только теперь быть друг с другом скреплены еще теснее, скорее всего – скреплены нерасторжимо: подобная слитность и обеспечит конфликтующим идеям пускай не полное, но лучшее из достижимых примирений. Разумеется, необходимым добавочным условием тут является также коммуникативная **равноранговость** этих идей, отсутствие иерархического перекоса, делающего одну более важной, нежели другая. На самом деле эти ожидания осуществляются лишь в своей первой части.

Когда в строках 1-2 третьей строфы говорится, чем гордился род героини, речь идет, среди прочего, конечно же, о ее **силе**, но в то же время – ср. особенно упоминание **прадедов** – также о чем-то, от чего она в немалой степени **отчуждена**. Далее, поскольку подлинная сила проявлялась для О.Э. Манделъштама в артистизме (ср. хотя бы: «...Когда его художник милый / Выводит на стеклянной тверди, / В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти» [*«На бледно-голубой эмали...»*]), постольку мотив **силы** обнаруживает себя и в строках 3-4, совмещаясь тут с мотивом наигрыша, рисовки, ухода от своей идентичности, то есть, вновь-таки, – (само)отчуждения.

Важно, что в каждом случае два мотива соприсутствуют практически нераздельно, нерасторжимо, в едином предложении и таким образом, что ни первый, ни второй нельзя из него элиминировать, – и это становится новым шагом к примирению интересующего нас конфликта.

Но и этот шаг тоже еще не решает дела окончательно – что с полной определенностью выясняется немного позднее, когда мы читаем следующую, заключительную строфу и пытаемся установить, в какую дискурсивную связь она входит с третьей.

Связь эта может быть причинно-следственной ('то, что род героини владел скрипкой и т. д., и то, что героиня была артистична, сделало память о ней особенно прочной') и может быть пояснительной: 'автор способен сообщить подробности о роде героини и о ее артистическом поведении как раз потому, что бережет ее память'³. Так или иначе, тут имеют место направленные в одну либо другую сторону каузальные отношения, и легко заметить, что вступает в эти отношения мотив **силы**, но не мотив **отчуждения**. В первом случае именно **сила** героини заставляла бы автора беречь ее память, а во втором именно о **силе** оберегаемая автором память дала бы ему возможность говорить.

Если выше мы писали, что лучшим воображимым способом примирить обсуждаемый конфликт был бы такой, при выборе которого мотивы **отчуждения** и **силы** не просто оказались бы максимально слиянны, но и равны по коммуникативному рангу, и если сама по себе третья строфа может создать впечатление, будто и то, и другое в ней достигнуто, то в начале четвертой мотивы эти оказываются по рангу совершенно несопоставимы, при колоссальном преимуществе у **силы**.

Прими мы вполне естественное допущение, что и здесь текст все еще сохраняет свою потребность в разрешении конфликта, тогда, по логике вещей, далее в строфе 4 коммуникативное преимущество должно быть отдано мотиву **отчуждения**, вплоть до его появления в самостоятельном виде, в отрыве от мотива **силы**. Как раз это мы и обнаруживаем в двух заключительных строках.

Таким образом как будто бы восстанавливается желанное равновесие, однако происходит это через **разделение** противоборствующих смысловых мотивов, а не благодаря установлению между ними равноправной органической связи, так что попытки их по-настоящему примирить здесь в конечном счете все же терпят неудачу, которая знаменует собой исчерпанность текста на соответствующем уровне его структуры и, – надо думать, как следствие – исчерпанность текста в его целом⁴.

4. Стихотворение О.Э. Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...»

1.
Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч,
Усмирен мужской опасный нор,
Не звучит утопленница-речь.

³ О типах дискурсивной связи см.: N. Asher, A. Lascarides, *Logics of Conversation*, Cambridge 2003; E. Jasinskaja, *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations, Dissertation*, Tübingen 2009. См. также п. 5, где мы к этой теме еще намерены вернуться.

⁴ Не может здесь анализироваться, но представляет большой интерес также иконическая связь между этим фиаско и общим трагическим колоритом стихотворения, особенно его заключительной строфы.

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.

Текст начинается с двух ощутимых языковых аномалий. Во-первых, выражение **мастерица взоров**, аналогичное обороту **мастер часов**, заставляет думать, что «производимый» объект может быть отчужден от создателя – тогда как в норме **взоры** суть не отчуждаемый от взирающего атрибут. Во-вторых, подобное же фигуральное отчуждение вообще-то неотчуждаемого происходит и в следующей строке, в обороте **держательница плеч**, который ассоциируется прежде всего со словосочетанием **держатель(ница) акций**⁵, относящимся в общем случае к **временному** обладанию. Далее, о том, что некий обладатель лишается чего-то очень важного, говорится и в третьей строке, «Усмирен мужской опасный норов», только на этот раз обладаемое уже куда легче поддается отчуждению, так что аномалии тут не возникает. И наконец, в четвертой строке **речь**, которая **не звучит**, лишается своего главного, конституирующего свойства, свойства, чье отсутствие делает невозможным само ее существование. Если мы говорим нечто вроде «Город опустел, в нем уже не звучит человеческая речь»; «Было тихо, не звучала ничья речь», то в таких случаях слово **речь** просто нереперентно, не относится ни к какой реальной сущности, и потому подобные предложения совершенно нормальны. Однако у О.Э. Мандельштама приложение

⁵ Ю.И. Левин, *Избранные труды*, Москва 1998, с. 43.

утопленница ясно указывает именно на референтность **речи**, на то, что она должна в том или ином смысле существовать – и в результате смысл строки 4 становится внутренне противоречивым.

Таким образом, во всех четырех начальных строках текста от соответствующего обладателя отчуждается важный атрибут, что в трех случаях ведет к осязаемому нарушению языковых и логических правил. Это сходство между строками 1-4 разумно объяснить возникающим сразу же после первой строки стремлением автора создавшуюся девиацию сгладить – а осуществить это проще всего через подбор к ней ряда аналогий, из которых каждая будет начальное предложение укреплять в его правомерности и каждая, если в том есть нужда, соседством с ним и с другими сходными конструкциями будет сама в своей правомерности укрепляться⁶.

Однако в конце первой строфы попытка смягчить девиацию при помощи аналогий встречается с трудностью иного характера: подобию созданы, но ценой, которую требуется за это заплатить, становится грубое внутреннее противоречие в четвертой строке.

Коль скоро же поиск «спасительных» подобий обернулся возникновением фрустрирующего контраста, логично такое дальнейшее развитие текста, при котором контраст и подобию будут сочетаться друг с другом бесконфликтно, и логично такое, при котором подобию просто освободятся от сопутствующих им контрастов. Оба варианта осуществляются у О.Э. Мандельштама, благодаря чему общая структура первой строфы обретает если не полное, то все же внятное «оправдание».

⁶ Заметим, что, судя по всему, к приему, когда девиация порождается отчуждением вообще-то неотчуждаемых атрибутов, поэтические тексты прибегают относительно часто. Вспоминается, например, стихотворение 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 любит лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...
...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой.

Потеря веры в прошлое, то есть, по сути, памяти о нем, глубоко аномальна, однако позднее девиантная первая строка обретает свои уже не девиантные параллели в предпоследней и последней, где речь идет о том, что кто-то, рассчитывавший услышать рассказ о предпринятых странствиях, на самом деле его не услышит, а значит, также в определенном смысле о предстоящей потере, и о безвозвратной потере отплывающими родного дома – причем упоминание двух этих утрат не только служит «оправдательной параллелью» к отступившему от норм началу текста, но собою последний и завершает.

В строфе 2 две ее половины сходны по крайней мере тем, что речь в обеих идет о рыбах; что в обеих используется повелительное наклонение вдобавок еще и попадающих друг с другом в рифму глаголов; наконец, тем, что обе сообщают о какой-то, фигурально выражаясь, «смене обладателя». Но, с другой стороны, «взятие» кем-то рыб и кормление рыб **полухлебом плоти** – это и в определенном смысле противонаправленные, взаимно конверсные действия, между которыми налицо также и контраст.

Строфа 3 открывается прямой антитетической декларацией «Мы не рыбы», затем говорится о присущих «нам» (кто бы это ни был – женщины, мужчины, автор вместе с адресатом стихотворения и т. д.⁷); особенностях, которых определено нет у рыб, – о наличии **сестринского обычая** и наличии **теплого тела**, но позднее в этом же ряду упоминается нечто такое, что адресата с рыбами уже практически наверняка **объединяет**: ср. **ребрышки худые** и **влажный блеск зрачков**.

При этом очень важно, что если во второй строфе отношения подобия и отношения контраста возникали между двумя самостоятельными, обладающими каждый своей собственной предикативностью и потому в принципе отделимыми друг от друга фрагментами, то здесь такие отношения устанавливаются в границах одного простого предложения, отчего слиянность между подобием и неподобием оказывается еще более тесной.

Две следующие, четвертая и пятая, строфы движутся по иному пути и стремятся создать подобия, вообще не осложненные контрастом.

В открывающей четвертую строке «Маком бровки мечен путь опасный...» теоретически допустимо видеть указание на нечто такое, что отличает «нас» (наверное, тут речь все-таки о самой героине) от рыб, но, явным образом, подобная интерпретация – сугубо необязательная и даже скорее натянутая. С другой стороны, в строках 3-4, «Этот крошечный, летуче-красный, Этот жалкий полумесяц губ», речь идет о чертах героини, которые с легкостью могут быть приписаны также и рыбам, так что в итоге – и вопреки сделанной в начале третьей строфы декларации «Мы не рыбы...» – тут стремление к созиданию подобий над поиском контраста одерживает верх.

В пятой строфе нет уже и слабого намека на контраст, зато в ее третьей-четвертой строках появляется отчетливый как смысловой, так и синтаксический параллелизм. Казалось бы, здесь наконец обретается та самодостаточность подобных друг другу фрагментов, та их свобода от контрастных, в частности просто конфликтующих между собой смыслов и, в конечном счете, та гармония, которой так не хватало первой строфе и потребность в которой заставляла стихотворение развиваться. Следовательно, по этой логике, пятая строфа должна завершать текст или предвещать его близкое и уже **бесконфликтное** завершение.

Действительно, уже следующая строфа становится финальной, однако по внутренней противоречивости – взаимной несовместимости просьбы уйти

⁷ Ср. Ю.И. Левин, *Избранные труды...*, с. 38.

и просьбы не уходить – она едва ли не превосходит строфу 1. Объяснить этот, – по сути дела, мнимый – композиционный сюрприз можно так. Почти каждый лирический текст сначала представляет тот или иной переживаемый лирическим я опыт, а затем – обычно в конце, – опираясь на него, приходит к своему главному содержательному итогу, данный опыт обобщающему и трансцендирующему⁸. Эта итоговая часть текста как правило тяготеет к более высокой, нежели прочие, информативности, то есть смысл ее обычно хуже предсказуем⁹.

Описанные же выше особенности мандельштамовского стихотворения как раз и придают подводимому в заключительной строфе главному итогу особую, дополнительную неожиданность – и, таким образом, играют важную композиционно-структурирующую роль.

5. Выводы и перспективы

Рассмотренный материал позволяет сделать несколько выводов, в том числе один вывод сугубо предварительный, но касающийся очень важных аспектов в лингвистическом устройстве поэтического текста.

Во-первых, в ряде случаев лирический дискурс начинается с явной, немедленно заметной языковой и/или когнитивной девиации и затем его важной (хотя, конечно, не обязательно единственной) движущей силой становится стремление эту девиацию исправить либо смягчить.

Во-вторых, судя по всему, наибольшего успеха на этом пути лирическое стихотворение обычно достигает в своих финальных или непосредственно предфинальных фрагментах, а поскольку именно в финале оно как правило приходит также к своему главному содержательному итогу, открытию некоей важной истины о мире, о взаимоотношениях лирического героя с миром или самим собой¹⁰, постольку названный успех можно считать своеобразным отмечающим подведение итога композиционным маркером. Важность подобной «композиционной разметки» в лирическом тексте необычайно высока, о чем свидетельствует хотя бы колоссальное разнообразие служащих этой цели средств.

⁸ Т.И. Сильман, *Заметки о лирике*, Ленинград 1977.

⁹ См.: Т.И. Сильман, *Заметки о лирике*, Ленинград 1977; Г.М. Зельдович, *Композиция лирического стихотворения и «теснота» стихового ряда: Типологическое богатство информации как маркер первого дискурсивного плана в лирическом тексте*, [в:] Людмила Савченко. *Душа воспламененная*, Харьков 2018, с. 287-346; Г.М. Зельдович, *Аргументативные отношения, информативность и композиция лирического текста*, «Филологические науки» 2019, № 2, с. 3-11; Г.М. Зельдович, *Словопорядок и композиция лирического текста*, „Slavia Orientalis” 2019, т. LXVIII, nr 2, с. 365-378; Г.М. Зельдович, *Информативность тропов и композиция лирического текста*, „Przegląd Ruscystyczny” 2019, nr 168, с. 133-166; G. Zeldowicz, *Discourse new entities and composition of lyric poem: Foreground as the most informative part of discourse*, [w:] *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych*, Warszawa 2020, s. 283-303.

¹⁰ Т.И. Сильман, *Заметки о лирике...*

В-третьих, как видно из п. 4, описанный механизм может использоваться лирическим текстом для выделения своего содержательно главного фрагмента еще и иным, более косвенным образом. Если там, где первоначальная девиация как будто бы исчезает, логичным становится завершение текста, то, будь он все-таки продолжен, соответствующая его часть от этого потеряет в своей предсказуемости, или, иначе говоря, станет более информативной – а высокой информативностью в колоссальном числе случаев как раз и маркируется главный итог лирического произведения¹¹.

В-четвертых, собранный нами материал показывает, что рассмотренная стратегия текстопостроения встречается сколько-нибудь часто лишь у отдельных авторов, прежде всего у О.Э. Мандельштама, и потому может трактоваться как важная примета индивидуальной поэтики.

Пятый вывод касается наших общих представлений о внутридискурсивных связях. Известно, что всякий текст осмыслен постольку, поскольку любое его предложение связано по крайней мере с одним другим предложением определенным дискурсивным отношением либо несколькими отношениями, то есть связано (чаще имплицитным, но иногда получающим и эксплицитную манифестацию) предикатом вроде ‘после (события А имело место событие В)’, ‘вследствие (события А) произошло (событие В)’, ‘о названной ситуации дополнительно можно сказать, что...’ и т. д.¹².

Большинство ученых, в том числе Н. Эшер, А. Ласкаридес и К. Ясинская, сходятся во взгляде, что репертуар дискурсивных отношений относительно невелик: это отношение нарративное (то есть отношение между предложениями, описывающими последовательно имевшие место ситуации), отношение детализационное (второе из связываемых им предложений дает дополнительные сведения о той ситуации, которая уже описывалась в первом), отношение пояснительное (второе предложение называет причины, по которым возникла ситуация, описываемая в первом, или обстоятельства, благодаря которым говорящий узнал об описываемой в первом ситуации), отношение причинно-следственное, отношение параллелизма, отношение контраста, а также еще небольшое количество редко возникающих отношений. В качестве особого отношения можно выделить так называемую континуацию, когда между двумя предложениями устанавливается очень свободная ассоциативная связь, содержательно столь «размытая», что ей нельзя приписать никакой хоть сколько-нибудь конкретный смысл, свойственный иным только что перечисленным дискурсивным отношениям.

¹¹ См. особенно: Г.М. Зельдович, *Аргументативные отношения, информативность и композиция лирического текста*, «Филологические науки» 2019, № 2, s. 3-11; Г.М. Зельдович, *Словопорядок и композиция лирического текста*, „Slavia Orientalis” 2019, tom LXVIII, nr 2, s. 365-378; Г.М. Зельдович, *Информативность тропов и композиция лирического текста*, „Przełąd Rusycystyczny” 2019, nr 168, s. 133-166.

¹² См.: N. Asher, A. Lascarides, *Logics of Conversation*, Cambridge 2003; E. Jasinskaja, *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations. Dissertation*, Tübingen 2009.

Теперь посмотрим еще раз на мандельштамовские тексты. В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» первые две с половиной строки второй строфы связаны с последними двумя строками первой как их детализация, как сообщение дополнительных сведений о той же самой ситуации – морском походе эллинов.

С другой стороны, детализационная связь как правило не предсказуема в том смысле, что первое из вступающих в нее предложений обычно никаким внятным образом **не требует**, чтобы появилось второе, второе оказывается как бы необязательной добавкой к уже сказанному: здесь, в частности, кроется радикальное различие между детализацией и наррацией – ибо в каноническом случае если в тексте возник нарративный ряд хотя бы из двух предложений, от наррации этой мы ждем развития.

Правда, в некоторых случаях детализационное отношение тоже оказывается предсказуемым. Так бывает, когда первым предложением в текст вводится семантически несамодостаточное понятие, требующее своей конкретизации и обретающее ее лишь во втором предложении. Например, сообщение, что определенный человек определенному человеку что-то **предлагает**, будет несамодостаточным, пока не уточнено существо предлагаемого, и едва ли самодостаточна конструкция **видеть сон**, если не поясняется этого сна содержание. Поэтому предсказующая детализационная связь возникает в следующих текстах: «Я хочу вам кое-что предложить. Давайте в субботу поедем за город»; «Мне снился удивительный сон. Я жила в хрустальном замке».

Разумеется, у О.Э. Мандельштама детализационная связь между второй половиной первой строфы и началом второй в описанном смысле никак не предсказующая. Однако, вместе с тем, если посмотреть на текст стихотворения как на последовательно развертывающиеся попытки исправить или сгладить первоначально возникшую в нем языковую девиацию, то связь эта становится *необходимой* – ибо в таком случае вторая строфа представляет собой вовсе не факультативную амплификацию прежде сказанного, но шаг к той цели, которая и необходимость двигаться к которой уже предзаданы первой строфой.

Поэтому здесь перед нами особый тип детализационных дискурсивных отношений – тип, насколько нам известно, прежде не описанный и скорее всего свойственный лишь поэтической речи, но безусловно заслуживающий своего места в наших общих представлениях о природе дискурсивной связи. (В проанализированных нами мандельштамовских стихотворениях этот тип встречается и в других местах, в чем читатель с легкостью может сам убедиться.)

Еще интереснее иная ситуация, возникающая в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?». Те дискурсивные отношения, в какие третья строфа вступает со второй и, возможно, первой, не обладают каким-либо конкретным содержанием, позволившим бы их квалифицировать как наррацию, детализацию, пояснение и т. д., и потому перед нами тут просто континуация. Однако если обычная континуация, будучи свободной чисто ассоциативной связью, всегда факультативна, то в данном случае по причинам, которые объяснены чуть выше,

связь можно считать предсказуемой – что, конечно же, ломает привычные представления об этом типе связи и требует от нас дальнейшей теоретической рефлексии.

Весьма вероятно, что дискурсивные отношения в поэзии вообще строятся существенно по-иному, нежели в прозе, и это обстоятельство должно учитываться как при анализе поэтических текстов, так и в общей теории дискурсивных связей.

В заключение добавим, что хотя, по нашим данным, в случае, когда стихотворение открывается девиантным фрагментом, стратегией дальнейшего текстостроения чаще всего становится подбор к нему (иногда «правильных», а иногда также девиантных) подобий, вовсе не исключены и другие варианты, например, такой, при котором к «странному» фрагменту отыскивается, наоборот, резкий контраст, – так что в определенном смысле два фрагмента друг друга уравновешивают и этим первый из них укрепляется в своем праве на существование. Хорошей иллюстрацией может послужить *Горбач (Garbus)* Болеслава Лесьмяна (в нашем переводе – Г. З. Сказанное ниже напрямую касается именно русского текста; впрочем, нужны лишь минимальные поправки, чтобы наши соображения можно было отнести также и к оригиналу):

1.

Горбач помирает не втуне,
Предосень горем калеча.
И жизнь у него – из горбуний,
И смерть у него – горбоплеча.

2.

В дороге, где хмарей заплеты,
Он понял чудную примету:
Всего-то и вышло работы –
С горбиной таскаться по свету.

3.

Горбом и плясал он, и кланчил,
И думал над старью и новью,
Его на спине своей нянчил
И собственной выпоил кровью.

4.

Покорная тянется шея
Ко смерти под самую руку...
Лишь горб, нагорбев и большея,
Живет, набирается туку.

5.

На время упитанной туши
Верблюда он пережил в мире;
Тому – все темнее и глуше,
Другому – небесные шири.

6.
 И горб на останки верблюда
 Грозится своею колодой:
 «Вставай, долежишься до худа,
 С моею поспорив породой!
7.
 Иль доброй те надобно порки?
 Иль в дреме затерпнули ноги?
 Иль брал ты меня на закорки,
 Чтоб сбиться на полудороге?
8.
 Чего ж утыкаешься в тени?
 Спины твоей тесны тесноты.
 Спросил бы тебя, телепenea,
 Куда меня двинешь еще ты!»

В первой строфе, в осязательном противоречии с лингвистическими конвенциями, умирающий представлен так, будто умирает по собственной воле (ибо нормально наречие **втуне** сочетается только с агентивными предикатами), **а предосенье, жизнь** горбача и его **смерть** – так, будто они живые существа, то есть «менее живое» становится тут «более живым» и «живым» становится неживое.

Однако дальнейшие строфы, где, наоборот, человек все больше и больше лишается своей агентивности и, следовательно, жизненности, обеспечивают этой «гипервитализации» контрапункт, нужда в котором, наверное, является одной из движущих сил лесьмяновского текста и достижение которым безоговорочной внятности в восьмой строфе совпадает с текста завершением.

Еще одна, предельно экстравагантная возможность реализуется в стихотворении Александра С. Кушнера:

1.
 Ну прощай, прощай до завтра,
 Послезавтра, до зимы.
 Ну прощай, прощай до марта.
 Зиму порознь встретим мы.
2.
 Порознь встретим и проводим.
 Ну прощай до лучших дней.
 До весны. Глаза отводим.
 До весны. Еще поздней.
3.
 Ну прощай, прощай до лета.
 Что ж перчатку теребить?
 Ну прощай до как-то, где-то,
 До когда-то, может быть.

4.

Что ж тянуть, стоять в передней,
 Да и можно ль быть точней?
 До черты прощай последней,
 До смертельной. И за ней.

Интересно то, что очень резкая аномалия появляется здесь только в финальной строке, в предложении «И за ней». Оно эллиптическое, но скольконибудь естественным образом эллипсис едва ли удастся восполнить. Если мы попытаемся использовать для этого самый доступный в данном контексте предикатив **прощай**, то получим либо вариант «Прощай и за ней», либо вариант «Прощай до и за ней», которые оба вопиюще аграмматичны. Единственно «спасительной» оказывается интерпретация в духе ‘мы не встретимся и за ней (за последней чертой)’, однако она прагматически слишком слабодоступна, чтобы фраза «И за ней» была вполне удачной: слабодоступна потому, что ранее в тексте речь все-таки шла о пускай гипотетической, но все-таки встрече, здесь же, вразрез со всем прежде сказанным, предполагать надо именно ее отсутствие.

Правда, по сходным причинам и предложение «Еще поздней» в строке 8 тоже далеко от безупречности, но все же оно гораздо удачнее, чем заключительное «И за ней» – ибо обеспечить ему удовлетворительную интерпретацию можно, примыслив добавку «Мы встретимся (еще поздней)», а добавка эта как раз с легкостью угадывается из предшествующих восьмой строке строк – не говоря уже о том, что она и просто семантически проще, нежели требуемое финальным фрагментом отрицание *Мы не встретимся (и за ней)*.

С другой стороны, завершающая стихотворение фраза предварена таким количеством тоже призванных установить временные границы, то есть аналогичных ей по смыслу, зато вполне корректных конструкций, что ее девиантный характер как бы **загодя** получает свое оправдание и, не нуждаясь ни в чем большем, она **сама по себе** может служить сигналом об окончании текста.

Таким образом, если отправной точкой лирического текста становится та или иная языковая либо когнитивная девиация, то действительное пространство открывающихся композиционных возможностей еще шире, чем было видно из подробно проанализированных нами примеров, и обозначить его точные границы исследователю еще только предстоит.

References

- Asher N., Lascarides A., *Logics of Conversation*, Cambridge 2003.
 Jasinskaja E., *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations, Dissertation*, Tübingen 2009.
 Levin Yu.I., *Izbrannyye trudy*, Moskva 1998.
 Sil'man T.I., *Zametki o lirike*, Leningrad 1977.

- Zel'dovich G.M., *Argumentativnyye otnosheniya, informativnost' i kompozitsiya liricheskogo teksta*, «Filologicheskiye nauki» 2019, № 2.
- Zel'dovich G.M., *Informativnost' tropov i kompozitsiya liricheskogo teksta*, „Przeгляд Rusycystyczny” 2019, nr 168.
- Zel'dovich G.M., *Kompozitsiya liricheskogo stikhotvoreniya i «tesnota» stikhovogo ryada: Tipologicheskoye bogatstvo informatsii kak marker pervogo diskursivnogo plana v liricheskom tekste*, [v:] Lyudmila Savchenko: *Dusha vosplamenennaya*, Khar'kov 2018.
- Zel'dovich G.M., *Slovoporyadok i kompozitsiya liricheskogo teksta*, „Slavia Orientalis” 2019, t. LXVIII, nr 2.
- Zel'dovich G.M., *Sposobnost' modifitsirovat' sodержaniye predteksta kak primeta pervogo diskursivnogo plana v liricheskom proizvedenii*, „Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova (Moskva)” 2020, № 2, *Ot semanticheskikh kvarkov do vselennoy v alfavitnom poryadke. K 90-letiyu akademika Yuriya Derenikovicha Apresyana*.
- Zel'dovich G.M., *Tselostnost' avtorskogo soznaniya kak priznak glavnogo diskursivnogo plana v liricheskom stikhotvorenii*, „Linguistica Copernicana” 2018, nr 15.
- Zel'dovich G.M., *«Zolotoye secheniye» i kompozitsiya liricheskogo teksta*, „Wiener Slawistischer Almanach” 2016, B. 78.
- Zeldowicz G., *Discourse new entities and composition of lyric poem: Foreground as the most informative part of discourse*, [w:] *Znaki czy nie znaki? Struktura i semantyka utworów lirycznych*, Warszawa 2020.

КОРОТКО ОБ АВТОРЕ

Gennadij Zeldowicz – prof. dr hab., Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, kierownik Zakładu Semiotyki. **Najważniejsze publikacje: książki:** *Русские временные квантификаторы*, Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 46, Wien 1998; *Русский вид: семантика и прагматика*, Toruń: Wydawnictwo UMK 2002; *Русское предикативное имя*, Toruń: Wydawnictwo UMK 2004; *Прагматика грамматики*, Москва: Языки славянских культур 2012; *О дискурсивных отношениях в лирической поэзии*, Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 89, Wien, 2016.

ORCID: 0000-0003-4437-2802

Email: zeldowicz@yahoo.com