

**GENNADIJ ZELDOWICZ**ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4437-2802>

Uniwersytet Warszawski

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ: ПЕРЕЧИТЫВАЯ РОМАНА О. ЯКОБСОНА

ON THE NATURE OF LYRICAL POETRY: RE-CONSIDERING THE THEORY OF ROMAN JAKOBSON

The paper is intended as a fresh look at Roman Jakobson's famous dictum "[t]he poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination". Three important claims are made. First, despite what Jakobson explicitly assumed, the equivalence relation may be established between units belonging to different levels of linguistic structure. Second, in some cases, one of the relevant units may be highly implicit. Third, in some cases, the units in question may fail to be sequentially ordered. It is argued that disregard for these circumstances can lead to missing important generalizations that can provide a much wider perspective of what Jakobson really meant.

Keywords: Roman Jakobson, poetic function, parallelism, implicitness, sequential ordering, discourse relations, information structure.

Памяти Анджее Богуславского

1. ПРЕДИСЛОВИЕ

По мысли Романа О. Якобсона, поэзия вообще и лирическая в частности отличается от прочих жанров тем, что максимально полно осуществляет поэтическую функцию языка. В свою очередь, «[п]оэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»¹.

Важнейшим следствием этого обстоятельства оказывается обилие в лирической поэзии всевозможных параллелиз-

¹ Р. О. Якобсон, *Лингвистика и поэтика* // Е. Я. Басин, М. Я. Поляков (ред.), *Структурализм: «за» и «против»*, Прогресс, Москва, 1975, с. 204; в цитате снят курсив. Под осью селекции Якобсон понимал то, что часто называют парадигматической осью, а под осью комбинации — то, что называют осью синтагматической. Эквивалентность, о которой он говорит, как правило, является лишь частичной эквивалентностью в каком-то отдельном или нескольких отдельных аспектах.

мов². Предельным, но отнюдь не редким типом параллелизма является полный повтор целого предложения, как, например, в финале знаменитого фростовского стихотворения «Остановившись снежным вечером возле леса» («Stopping by the woods on a snowy evening»). Очевидно, особого рода параллелизмом надо считать также контраст, как, допустим, в конструкции *лед и пламень*. Смысловой контраст подразумевается и в случае формального повтора, например между предпоследней и последней строками у Роберта Фроста; см. подробно ниже, п. 4.

Хотя выдвинутый Якобсоном постулат обладает колоссальной объяснительной силой, кажется, что природу лирической поэзии мы поймем еще лучше, если уточним его в трех отношениях.

Во-первых, у Якобсона речь идет главным образом о параллелизме единиц того же самого уровня, устанавливающим соответствия между фонемой и фонемой, различительным признаком фонемы и различительным признаком другой фонемы, слогом и слогом, фонетическим словом и фонетическим словом, метрической единицей и метрической единицей, между граммами, между лексическими значениями слов (иногда между значением слова и фразеологизма либо иной коллокации), между синтаксическими конструкциями и т.п. В то же время в отношении подобной взаимопроективности способны вступать и единицы принципиально разноприродные, обладающие далеко не сходным когнитивным и дискурсивным рангом.

Во-вторых, в разборах, предложенных Якобсоном и его последователями, принимается, что соответствующие параллелизмы либо вполне эксплицитны (ср. фонетический параллелизм в рифме, параллелизм эквиритмических строк, параллелизм полностью идентичных строк, параллелизм синтаксических структур), либо достаточно легко могут быть обнаружены с помощью очевидных и стандартизированных процедур — таких, как, например, установление общих дифференциальных признаков при неполном тождестве между фонемами, осуществленное по определенным правилам истолкование соответствующих лексем в случае параллелизма лексического или истолкование

² Р. О. Якобсон, *Лингвистика и поэтика...*; Он же, *Грамматический параллелизм и его русские аспекты* // Е. Я. Басин, М. Я. Поляков (ред.), *Структурализм: «за» и «против»...*, с. 99–132; L. Waugh, *The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson*, «Poetics Today» 1980, т. 2, № 1а, с. 57–82.

соответствующих конструкций, если речь идет о синтаксическом параллелизме.

Вообще, судя по всему, для Якобсона почти любые содержательные, смысловые параллелизмы были также параллелизмами формальными. Когда он пишет: «В поэзии существует тенденция к приравниванию компонентов не только фонологических последовательностей, но точно так же и любых последовательностей семантических единиц»³, — определено предполагается, что сходствующие смысловые элементы получают каждый свое отдельное прямое выражение.

Однако на самом деле в лирической поэзии играют системную роль также параллелизмы, которые даже не приближаются к эксплицитности, но остаются глубоко потаенными, а попытка их эксплицитировать либо полностью безнадежна, либо грозит разрушением текста как художественного явления.

В-третьих, если знаменательное сходство обнаруживают единицы разного уровня, разной когнитивной природы, то вследствие этого перестает быть обязательным их соположение на синтагматической оси: одна из них способна оказаться лишь имплицитным аспектом другой или же занимать относительно другой еще труднее определяемое место, — и в этом случае нельзя говорить ни об их разверстанности по оси комбинации, ни, конечно, об их принадлежности к ряду однотипных языковых средств, из которых наша речь производит селекцию.

Изложенные соображения едва ли вполне оригинальны. Как отмечает ученица Якобсона Линда Во, «Подобие оказывается приемом, конструирующим не только последовательность, но также отношение внутри знака...» («Similarity proves to be not only the constructive device of the sequence but also of the internal relation within the sign...»; перевод наш — Г.З.)⁴. Очевидно, вовлекаться в такое «внутризнаковое» отношение способны и элементы, относящиеся к разным категориальным уровням, и элементы, по крайней мере один из которых глубоко имплицитен, а вдобавок ко всему здесь нельзя говорить об их синтагматической рядоположенности.

³ Р. О. Якобсон, *Лингвистика и поэтика...*, с. 220.

⁴ L. Waugh, *The Poetic Function...*, с. 71. Ср. также неоднократные выступления Р. О. Якобсона против сосюрковского постулата о линейности означающего, например, Р. О. Якобсон, *В поисках сущности языка* // Ю. С. Степанов (ред.), *Семиотика*, Радуга, Москва 1983, с. 102–117.

Вместе с тем, признав, что поэзия способна строить «разноразные», трудноэксплицируемые и «несинтагматические» параллелизмы, нельзя не задаться еще двумя принципиальными вопросами: во-первых, насколько такое явление системно, существуют ли продуктивные стратегии, его создающие, а если стратегий найдется несколько, то удастся ли между ними все-таки заметить единство; во-вторых, служат ли соответствующие параллелизмы конкретным целям, то есть целям, более определенным, нежели придание поэтическому языку его общей и оттого тривиальной эгоцентрической, «на-себя-самое» ориентации.

Линда Во ответа на эти вопросы не дает, и такой ответ, по крайней мере частичный, предлагается ниже. В пп. 2–4 будет показано, что в лирической поэзии параллелизмы описанного типа могут строиться тремя способами, из которых два востребуются ею достаточно часто, а один не только част, но для лирического жанра конститутивен, являясь просто условием его состоятельности. В п. 5 мы постараемся объяснить глубинное единство, связывающее три этих способа, и увидеть их все как манифестацию той же самой неочевидной тенденции, которая направляет созидание лирического и даже многих нелирических текстов.

2. КАК ПРЯМОЙ СМЫСЛ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА МОЖЕТ ОТОБРАЖАТЬСЯ НА СТРУКТУРУ ЕГО ДИСКУРСИВНЫХ СВЯЗЕЙ

Как хорошо известно, во всяком тексте, если он содержит хотя бы два предложения, между последними устанавливаются смысловые связи, получившие название дискурсивных⁵. Это связь детализационная (*elaboration*; два предложения нечто сообщают об одной и той же ситуации), связь причинно-следственная, связь нарративная (предложения говорят о следующих одно за другим и хотя бы в какой-то степени содержательно взаимоотношенных событиях), связь по типу параллелизма, связь по контрасту и т.д.

⁵ N. Asher, A. Lascarides, *Logics of Conversation*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; E. Jasinskaja, *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations*, Dissertation, Tübingen 2009.

В лирической поэзии дискурсивные связи обретают еще и особую дополнительную функцию. В их устройстве может (квази)иконически отражаться главный, эксплицитный либо близкий к эксплицитному смысл сказанного⁶.

Поскольку было бы неудобным обойтись без хотя бы одной иллюстрации, в качестве таковой воспроизведем в его главной части наш анализ мандельштамовского *Ламарка*⁷.

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 кольцецам спущусь и к усоногим,
 Прошуршав среди 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.

⁶ Шестнадцать примеров этого явления подробно рассмотрены в: Г.М. Зельдович, *О дискурсивных отношениях в лирической поэзии*, «Wiener Slavistischer Almanach» 2016, № 86.

⁷ Там же, с. 92–99.

8.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...⁸

Тематически стихотворение 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 части 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», нарративность⁹, 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 обнаруживающиеся здесь дискурсивные отношения, в полном (квази)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.

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 менял обличья именно по своему желанию), *вопьюсь*. Агентивность дополнительно подчеркивается высокой интенсивностью действия в случае *вопьюсь* и особыми пресуппозициями глагола *откажусь*: отказываемся мы тогда, когда нам что-то предлагают, потому отказ есть в некотором смысле со-

⁸ Текст приводится по изданию: О.Э. Мандельштам, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, т. 1, *Стихотворения*, Прогресс-Плеяда, Москва 2009, с. 171.

⁹ На нее исследователи обращали внимание многократно; см., например: А. К. Жолковский, *Еще раз о мандельштамовском «Ламарке»*. *Так как же он сделан?*, «Вопросы литературы» 2010, № 2, с. 150–182.

противление обстоятельствам и невозможен без волевого выбора.

Во второй половине второй части, несмотря на ее тоже в целом балладный характер, агентивность резко падает. Здесь нет ни действия, которое по интенсивности сравнимо с *впитаться*, ни действия, чье осуществление, как в случае *отказа*, наглядным образом зависит от воли субъекта. Напротив, тут в одном случае из четырех речь идет о действии *отступить*, которое мы обычно совершаем вынужденно, 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 почти никогда не совершаются по собственному желанию.

Между тем прототипическая наррация как раз высокоагентивна, служит скорее ответу на вопрос, что *сделал* главный персонаж, а не что с ним произошло, так что ближе к концу «Ламарка» нарративность в достаточно ясном и уже актуализированном предшествующими высокоагентивными третьей и четвертой строфами смысле оказывается неполноценной, «недосбывшейся».

Другое угрожающее ей обстоятельство заключается в следующем.

Если участник ситуации уже введен в текст раньше, повторная его номинация обычно осуществляется с помощью самого краткого доступного средства. В частности, там, где нет конкурирующих antecedентов и не возникает угроза двусмысленности, а данная сущность упоминалась недавно и потому активна в сознании адресата, чаще всего используются местоимения (или в ряде языков даже синтаксические нули).

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.

Нет надобности объяснять, сколь вопиюще такая постоянная, надвременная характеристика иноприродна нарративному ряду и сколь резко она обрывает сложившуюся уже было в тексте инерцию балладности.

Нарративность умалется тут в своих правах также и еще по одной, на этот раз предельно неочевидной причине.

Первая строфа, где в текст «вводится» Ламарк (*Был старик, застенчивый, как мальчик...*), — типично интродуктивная в том смысле, что она подготавливает, предвосхищает ту наррацию 3-4, а также 7-8 строф, которая без активации соответствующего референта была бы невысказана. Разумеется, главным действующим лицом в этих строфах окажется не сам Ламарк, но автор, человек вообще и природа, однако тень Ламарка и его идей витает над этими фрагментами как первоистолкователь всего происходящего.

Наррацию 3-4 строф подготавливает и 2 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, несмотря на любые оговорки, важна и центральна для Ламарка именно нарративность, оказывается, что, при всем изначальном несходстве между интродукцией (1 строфа) и указанием на причину (2), по отношению к своей наиболее важной здесь роли, к задаче подготовить наррацию эти дискурсивные связи оказываются *практически отождествленными*.

Нечто подобное имеет место и во второй половине Ламарка. Конструкция *Мы прошли разряды насекомых С наливными рюмочками глаз* может быть началом наррации, однако в следующих шести строках она прерывается — чтобы возобновиться только в строфах 7 и 8. Эту конструкцию можно понять и в перфектном смысле, ‘сейчас, в момент речи, важен результат данного действия’ (‘важно то, что сейчас, в момент речи, мы обладаем соответствующим опытом, знаниями и т.д.’). В таком случае сразу возникает вопрос, почему же в момент речи это важно, и ответ мы находим тоже в 7 и 8 строках.

Другими словами, при любом его прочтении приведенный фрагмент «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 ничто такое, причина чего позднее будет объяснена, но наоборот — сказанному впоследствии, в заключительных двух строфах, дается мотивировка.

Как видим, и во второй половине текста между двумя начальными и двумя последними 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 затуманена.

Иначе говоря: в *Ламарке* укрепление текстовых связей, многостороннее «обоснование» нарративности потребовало, чтобы различия между интродуктивной и причинно-следственной связью и различия между наррацией или, возможно, связью «следствие — причина» и связью «причина — следствие» оказались в серьезной степени нейтрализованы, а значит — чтобы оказались в определенном смысле разрушены и сами эти дискурсивные отношения.

Разумеется, не так уж трудно найти и поэтические, и прозаические тексты, в которых наррация поддерживалась бы любым из названных способов по отдельности или даже двумя способами одновременно, с частичной нейтрализацией различия между дискурсивными отношениями. Однако определенно редко такое скопление соответствующих приемов, какое обнаруживается в *Ламарке*. Важно, что столь подчеркнутое, во многом утрированное авторское стремление надежно обеспечить тексту нарративную структуру вполне себя проявляет лишь во второй его половине — и стремление это не может не делать особенно ощутимой как раз *неканоничность* выстраиваемого тут нарративного ряда, 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.

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ...

Итак, при всей своей бросающейся в глаза балладности, нарративности, мандельштамовский *Ламарк* в то же время и глубоко *анти*-нарративен, *анти*-балладен. Балладная интенция тут сперва осуществляется, но осуществляется — чтобы, в (квази)иконическом соответствии с главным смыслом произведения, оказаться отчасти разрушенной точно так же, как разрушается для человека изначальная целостность и гармония с миром.

Из этого и пятнадцати иных предложенных нами разборов¹⁰ следует, что, во-первых, между очевидным, «близколежащим» смыслом стихотворения и характером выстроенных в нем дискурсивных связей может возникать подобие; во-вторых, оно способно играть важную суггестивную роль; в-третьих, данное подобие практически не поддается экспликации; в-четвертых, подобными оказываются единицы принципиально разного уровня; наконец, в-пятых, последние никоим образом не упорядочены на синтагматической оси.

3. КОММУНИКАТИВНАЯ СТРУКТУРА КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ МАРКЕР СКРЫТОЕ ПОДОБИЕ МЕЖДУ ЛИРИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ И ПРЕДЛОЖЕНИЕМ

Сама природа лирического жанра предполагает, что автором проживается и описывается некий опыт и что последний ведет к открытию некой достаточно общей и значительной истины и/или к существенной перемене во взаимоотношениях лирического я с миром либо с самим собой¹¹. Соответственно, лирический текст обычно распадается на посвященную опыту эмпирическую часть и связанный с открытием фокус.

Данный композиционный разлом настолько важен, что лирикой для его маркирования создан колоссальный репертуар средств. Это и средства, резко повышающие информативность фокуса либо ее эмфатически подчеркивающие; и средства, заметным образом усиливающие, «оплотняющие» дискурсивные связи фокуса с остальным текстом; и средства, в референциальном плане, уже наоборот, наглядно отообщающие фокус от эмпирических фрагментов; и средства, заключенные в пер-

¹⁰ Г. М. Зельдович, *О дискурсивных отношениях...*

¹¹ Т. И. Сильман, *Заметки о лирике*, Советский писатель, Ленинград 1977, с. 5–45 и др.

воначальном отступлении от того или иного языкового канона и последующем к нему возврате, причем возврате именно там, где совершается главное смысловое открытие; и средства, благодаря которым в тексте возникает композиционное кольцо: фрагмент, его замыкающий, чаще всего прочитывается как фокус¹².

В ряде наших работ показано, что конкретной плоскостью, на которую проецируются названные и многие другие стратегии композиционной разметки, конкретным материалом, в котором они себя воплощают, нередко становится коммуникативная структура предложений, а именно — особенности выбора тем и/или рем и особенности словопорядка¹³.

Поскольку в названных работах это явление иллюстрировалось десятки раз, здесь мы ограничимся одним прозрачным примером, и им будет стихотворение Арсения А. Тарковского *Греческая кофейня*.

Для нас существенны следующие обстоятельства.

Если рема утвердительного предложения говорит о чем-то, что уже знакомо либо таковым предполагается, то она или ее фрагмент часто подвергаются фронтированию, то есть переносу из наиболее канонической для ремы финальной позиции в середину конструкции или ее начало.

Так, фраза

¹² Подробно об этих и разнообразных иных приметах фокуса см.: Г.М. Зельдович, *Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021; Г.М. Зельдович, *О движущих силах лирического дискурса*, «Slavia Orientalis» 2021, т. 70, № 1, с. 119–137; Г.М. Зельдович, *Девияция как композиционная стратегия лирического текста: Заметки о поэзии Георгия Иванова*, «Wiener Slawistischer Almanach» 2022, № 88, с. 285–315; Г.М. Зельдович, *Лирический текст и вечность: «Удвоенность» времени как показатель главного дискурсивного плана*, «Slavia Orientalis» 2025, т. 74, № 2, с. 109–125.

¹³ Г.М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: Стихотворение О.Э. Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы»*, «Slavia Orientalis» 2024, т. 73, № 1, с. 163–179; Г.М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: О ее композиционно-организующей роли в трех стихотворениях О.Э. Мандельштама*, «Wiener Slawistischer Almanach» 2024, № 92, с. 107–153; Г.М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: Возврат к канонической теме или реме как показатель главного дискурсивного плана*, «Przegląd Rusycystyczny» 2024, № 2, с. 206–227.

(1) Дикая ярость охватила Якова (здесь и ниже подчеркнута рема; каноническим был бы словопорядок *Якова охватила дикая ярость*)¹⁴

может быть употреблена и тогда, когда автор хочет придать ей особую экспрессию и подчеркнуть внезапность, непредсказуемость гнева, и, отчасти парадоксальным образом, также в случае, если предтекст указывал/намекал на этого гнева закономерность или же она явствует из внеположных тексту обстоятельств, например из исповедуемых говорящим и, как он думает, разделяемых адресатом общих представлений о мире (в определенных и как раз наличных в соответствующий момент обстоятельствах человек обычно впадает в ярость; Яков от природы гневлив и т.п.).

Аналогичным образом, фраза

(2) Запахом осени наполнилась комната (каноническим был бы словопорядок *Комната наполнилась запахом осени*)¹⁵ уместна как при условии, что появление осеннего запаха оказалось сюрпризом, так и в ситуации, когда оно было в той или иной степени предсказуемо загодя.

Как видим, хотя безусловно не единственная, но и определенно важная функция инвертированной ремы заключается в установлении так называемых дискурсивных связей, то есть содержательных ассоциаций с более ранними фрагментами данного текста или с актуальной внеязыковой ситуацией. Среди прочего, инвертированная рема способна сигнализировать, что автор хочет соотнести сказанное с каким-то неявным, фиктивным пратекстом; особенно часто нечто подобное происходит в лирической поэзии, например у Мандельштама.

Теперь обратимся к тексту *Греческой кофейни*:

1.
Где белый камень в диком блеске
Глогает синьку вод морских,
Грек Ламбринуди в красной феске
Ждал посетителей своих.

¹⁴ Пример взят из: Е. В. Падучева, *Коммуникативная структура и линейно-акцентные преобразования предложения (на материале русского языка)* // А. В. Циммерлинг, Е. А. Лютикова (ред.), *Архитектура клаузы в параметрических моделях. Синтаксис, информационная структура, порядок слов*, Языки славянской культуры, Москва 2016, с. 35.

¹⁵ Пример взят из: Е. В. Падучева, *Коммуникативная структура...*, с. 36.

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 плеч¹⁶.

Обратим внимание на ряд необычных черт, свойственных появляющимся тут ремам.

Прежде всего, ремы эти многократно подвергаются инвертированию.

Уже в начальной фразе неканоничен словопорядок у оборота *вод морских*, в котором наиболее естественной стала бы пре-, а не постпозиция прилагательного.

Безусловно, подобная перестановка часто бывает связана со стремлением придать сообщаемому некую торжественную, архаическую либо фольклорную окраску, то есть мотивируется собственно стилистическими соображениями, однако это еще не вся истина. В интересующей нас конструкции фронтирование существительного как правило также служит сигналом, что мысль о морских водах уже подготовлена более ранними фрагментами текста либо контекстом.

Об этом свидетельствует, во-первых, шероховатость выражения *воды морские* там, где прямо говорится, что их участие в соответствующей ситуации могло удивить; ср. ниже примеры (1а–б) и (2а–б), в которых о таком удивлении речи нет и потому здесь одинаково хороши как оборот *морские воды* с прямым словопорядком, так и инвертированный *воды морские*, и примеры (1в–г), (2в–г), ситуацию представляющие неожиданной, экзотической и потому безоговорочно допускающие только прямой порядок слов:

¹⁶ Текст приводится по: А. А. Тарковский, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, *Стихотворения*, Художественная литература, Москва 1991, с. 168.

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ...

- (1) а. Мы прошли километр и увидели перед собой морские воды;
б. Мы прошли километр и увидели перед собой воды морские;
в. Мы прошли километр и увидели перед собой — трудно в это поверить — морские воды;
г. ?Мы прошли километр и увидели перед собой — трудно в это поверить — воды морские.
- (2) а. О чем он думал? О путешествиях, о морских водах;
б. О чем он думал? О путешествиях, о водах морских;
в. О чем же были его бредовые сны? О путешествиях, о морских водах;
г. ?О чем же были его бредовые сны? О путешествиях, о водах морских.

Другое подтверждение тому, что инверсия в обороте *воды морские* с большой вероятностью свидетельствует о его «предугадываемости», мы получили, собрав через поисковую систему *Google* по 30 примеров с выражением *воды морские* и с выражением *морские воды* (в разных падежах; дата обращения — 25.02.2023). Наша подборка была случайной и содержала материал, относящийся к разным жанрам: поэзии, художественной и публицистической прозе. При этом в случае инвертированного *воды морские* в близком или ближайшем предтексте прямая подсказка о том, что речь может идти о море, имелась гораздо чаще, чем в случае с каноническим по словопорядку *морские воды*. Для *воды морские* она встретилась 18 раз, для *морские воды* — только 12.

Отсюда следует, что и в начальных строках *Греческой кофейни* выражение *вод морских* допустимо воспринимать как намек на некую предызвестность этих вод.

Едва ли ее источником может быть упомянутая тут же *синька*, ибо она не обладает концептуальной самостоятельностью, но во вполне ясном смысле «отщеплена» от *вод*, так что названный источник лежит где-то за текстом.

Аналогичным образом дело обстоит с инверсией *посетителей своих*. Данный оборот недвусмысленно указывает на то, что появление соответствующего референта можно было предвидеть, — хотя конкретных индигий на этот счет само содержание 1-3 строк не дает и потому база такого прогноза отодвигается куда-то во внеположную тексту стихотворения область.

Очередная инверсия встречается в строфе 3, где вместо нейтрального словопорядка *И в греческой кофейне долго гремели кости домино* выбран иной, с выносом слов *и долго* в начальную позицию. Здесь также очевидно, что инверсией сигнализируется предсказуемость ситуации, только теперь ситуация подготовлена самим текстом стихотворения — всем ходом событий, описывавшимся в 1-2 строфах и в начале 3 строфы.

Следующая бросающаяся в глаза необычность ремы — уже иного характера. В строке *А чашки разносила Зоя...* рематично не просто имя агенса, что само по себе отступало бы от прототипа, но вдобавок *собственное* имя. Между тем у собственного имени есть важное отличие от имени нарицательного. Когда употреблено второе, соответствующий референт классифицируется через обращение к общим имеющимся у адресата знаниям, знаниям о *коде*: о том, как вообще среди говорящих принято категоризировать тот или иной предмет, то или иное живое существо и т.д., и потому заведомое, когда-то прежде состоявшееся знакомство с самим референтом здесь факультативно. С другой стороны, оно уже обязательно, если используется собственное имя¹⁷. В обсуждаемом случае перед нами, во-первых, имя, не входящее в разделяемый всеми или многими говорящими фонд общекультурных знаний (так, как входит в него, допустим, имя *Пушкин*, имя *Афродита* и проч.), во-вторых же, эффект предызвестности никак не подготовлен и материально явленными фрагментами стихотворения и потому заставляет источник нужного знания мысленно вынести за их пределы.

Далее, независимо от того, будем ли мы в строках 15–16, *И что-то нежное и злое Скрывала медленная речь*, усматривать конструкцию коммуникативно нерасчлененную или же категорическую, с темой [*с*]крывала медленная речь, фрагмент *что-то нежное и злое* оказался бы рематическим и при обычном словопорядке должен был бы занять финальную позицию. Однако то, что он устанавливает какие-либо связи интересующего нас типа, хотя в принципе вообразимо, но далеко не очевидно и скорее даже сомнительно (возникни таковые, они безусловно выходили бы за границы явленного текста); вероятнее всего, здесь перед нами тот случай, когда фронтинганием ремы создается особая экспрессия.

¹⁷ J. McDowell, *Meaning, Knowledge and Reality*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1998, с. 171–198.

Как видим, из пяти рассмотренных необычных рем четыре указывают, а еще одна по крайней мере в принципе может указывать на предварительную подготовленность сообщаемого. С другой же стороны, в случае с инверсией *И долго в греческой кофейне Гремели кости домино* подготавливающий фрагмент весьма расплывчат, охватывая 1, 2 строфы и половину 3, а в иных случаях вообще фиктивен, должен домысливаться, и оттого соответствующие связи весьма далеки от определенности.

В заключительных двух строках *Греческой кофейни* также встречается «странная» рема, ибо в обороте *море кружевное*, во-первых, прилагательное вопреки канону постпозитивно, во-вторых же, этот оборот в целом, являясь для конструкции *Как будто море кружевное Спадало с этих узких плеч* наиболее рематическим, вообще-то должен был бы собою ее завершать, однако на самом деле он вынесен в предглагольную позицию.

Эта «странная» рема резко отличается от предыдущих в том, что тут *море кружевное* явно перекликается с *водами морскими* из строки 2, то есть может восприниматься как не только нечто частично предугадываемое, загодя подготовленное, но и подготовленное *вполне конкретной, легко распознаваемой частью данного текста*¹⁸.

В результате две начальные и две заключительные строки формируют композиционное кольцо, а в лирике композиционные кольца весьма часто замыкаются как раз содержательно важнейшим фрагментом¹⁹. Поэтому в *Греческой кофейне* на уровне коммуникативной структуры фокусную примету получают финальные строки. Это хорошо согласуется как с нашей

¹⁸ Во избежание недоразумений подчеркнем, что там, где инвертированная рема сигнализирует о связях с более ранним текстом, последние могут быть — и, по-видимому, чаще всего действительно оказываются — связями концептуальными, а не связями по принципу референциального тождества или референциальной смежности. Ср., например, такой диалог:

(i) — Петя не сдал экзамен по физике.

— Нет, математiku он провалил — математику, экзамен по которой вроде бы вовсе и не планировался,

где фронтирование ремы *математику* соотносит вторую реплику с первой лишь потому, что математика в нашем сознании легко ассоциируется с физикой.

Поэтому если у Тарковского *воды морские* надо понимать буквально, а *море кружевное* — метафорически, это не угрожает приведенным рассуждениям.

¹⁹ Г. М. Зельдович, *Дискурсивная перспектива...*, с. 568–573.

интуицией, так и с тем, что у данных строк имеются и многочисленные иные особенности, которые на независимых основаниях надо трактовать как свойственные прежде всего лирическому фокусу, но редко — эмпирическим частям текста²⁰.

Теперь, познакомившись хотя бы с одним примером интересующего нас явления, нужно себя спросить: случайно ли — и здесь, и вообще — причуды коммуникативной структуры становятся показателями фокуса? Если мы усмотрим тут случайность, окказиональное взаимодействие принципиально разрозненных факторов, то в этом не будет фатальной ошибки, ибо теоретически к маркированию своих композиционных разделов лирический текст может привлекать едва ли не любую языковую оппозицию.

Тем не менее подобный шаг вел бы к неоправданным упущениям. Он не позволил бы понять, почему для маркировки фокуса коммуникативная структура используется столь систематическим образом, почему более общие, более абстрактного уровня композиционные стратегии (проиллюстрированное выше создание композиционного кольца, придание фокусу более высокой информативности, отступление от языкового канона с последующим возвратом к нему в фокусе и мн. др.) именно в коммуникативной структуре столь часто осуществляют себя как в сыром и податливом материале²¹.

Разумно предположить, что такая картина объясняется глубинным родством, тенденцией к изоморфизму между структурой лирического текста в ее целом и коммуникативной структурой отдельного предложения.

Во-первых, эмпирические фрагменты стихотворения в ясном смысле подчинены фокусу, возникают в конечном счете именно ради него. И точно так же, в предложении реме отведена главенствующая роль, роль в информативном плане наиболее ценного компонента, а теме — роль подчиненная, заключающаяся в том, чтобы понимание ремы облегчить (отсюда, среди прочего, допустимость формально нулевой темы, но не нулевой ремы).

²⁰ Там же, с. 180–182, 192–196, 319–320, 357, 633–634, 657–658, 723–726.

²¹ См. снова: Г. М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: Стихотворение О. Э. Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы»...*; Г. М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: О ее композиционно-организующей роли...*; Г. М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения. Возврат к канонической теме или реме как показатель главного дискурсивного плана...*

Во-вторых, если в лирическом тексте линейно эмпирические части, как правило, опережают фокус, то и тема утвердительного предложения (которое среди предложений, несомненно, является самым прототипическим) в огромном числе языков, включающем также русский, тяготеет к тому, чтобы предшествовать реме.

Наконец, третье и уже не столь очевидное сходство таково. Лирика по своей природе максимально эгоцентрична и представляет прежде всего разговор автора с самим собой, тогда как читатель обычно солидаризируется с автором, во многом делаясь его *alter ego* и поступаясь собственной индивидуальностью²². Это прямо влияет на статус появляющихся в лирическом тексте рем. Если прототипически рема должна сообщать нечто новое для адресата, то здесь она такой способности в значительной степени лишается, ибо «обращена» в первую очередь к самому говорящему, которому ее содержание, как правило, знакомо наперед. Исключением из данной закономерности регулярно становятся лишь ремы лирического фокуса, который сплошь и рядом обретает характер некоего ошеломления, характер открытия, внезапного не только для читателя, но и для самого того, кем оно совершено.

Иными словами, в типичном случае ремы лирического текста сначала обладают ограниченной содержательной новизной, но затем, уже в фокусе, становятся по-настоящему информативными.

С другой стороны, в норме аналогична и подчиненная так называемому принципу коммуникативного динамизма эволюция рем внутри отдельного утвердительного предложения. Здесь если рема не узкая, не однословная, то, как правило, первый рематический элемент, появившись, сразу же тематизируется относительно очередного рематического элемента, то есть становится ремой низшего ранга, затем то же происходит с новой и новой ремой — и лишь последняя из рем оказывается рематичной в полном, бескомпромиссном смысле слова²³.

²² См.: Т. И. Сильман, *Заметки о лирике...*, с. 37–45; Ю. И. Левин, *Избранные труды*, Языки русской культуры, Москва 1998, с. 466–467. Нередко эта закономерность все же нарушается в фокусе, но здесь углубляться в вопрос не обязательно.

²³ См., например: А. Bogusławski, *Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences*, PWN, Warszawa 1977; J. Firbas, *On the Concept of Communicative*

Таким образом, между развитием лирического текста и развитием предложения в плане его коммуникативной структуры существует глубинное подобие. Вообще говоря, оно вполне тривиально, ибо носит если не повсеместный, то близкий к повсеместному характер. Однако там, где особенности свойственной предложениям коммуникативной структуры уже специально используются, чтобы маркировать лирический фокус, оно дополнительно актуализируется и оттого быть тривиальным перестает.

Чему же служит такая детривиализация?

То открытие важной истины и/или перемена в отношении автора к миру либо к себе самому, которые занимают центральное место в лирическом стихотворении, по природе своей моментальны, скачкообразны, и отсюда тяготение текста к максимально возможной краткости, а рассмотренная композиционная стратегия, через дополнительное выявление подобия между лирическим фокусом и главной ремой утвердительного предложения, проявляет эту жанровую черту более ощутимо, тем самым становясь в ряд многообразных и настоятельно востребуемых средств, обеспечивающих тексту его целостность.

Что же касается нашего главного предмета, то в связи с ним надо сделать вывод, что в примерах обсуждавшегося типа мы имеем дело с параллелизмом, который, во-первых, затрагивает единицы разной природы, во-вторых, не синтагматичен, то есть единицы эти не разверстаны и не могут быть разверстаны по оси комбинации, в-третьих же, данный параллелизм глубоко имплицитен, а вообразить даже попытку его экспликации вряд ли удастся.

4. ВЗАИМОПОДОБИЕ ЭКСПЛИЦИТНОЙ И ИМПЛИЦИТНОЙ КОМПОЗИЦИОННЫХ СОСТАВЛЯЮЩИХ КАК ЖАНРОВЫЙ ПРИЗНАК ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Теперь нам нужно еще раз обратиться к тезису Тамары И. Сильман, что существо лирического жанра состоит в переходе от некоторого проживаемого автором опыта к открытию важной истины и/или существенному сдвигу в восприятии мира либо себя самого²⁴.

Dynamism in the Theory of Functional Sentence Perspective, «Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university» 1971, № 20 (A19), с. 135–144.

²⁴ Т. И. Сильман, *Заметки о лирике...*, с. 5–45.

Отношения между эмпирическими фрагментами текста, где представлен соответствующий опыт, и фокусом, в котором постигается нечто существенно новое, в идеальном случае заметно приближаются к отношениям взаимоимплицативным, то есть к отношениям тождества. Действительно, как видно из рассуждений Сильман, художественно состоятельное стихотворение предполагает, что именно данный опыт оказывается и кратчайшей дорогой к данному открытию, и из данного открытия мог бы быть ретроспективно угадан, если даже не во всех, то в главных своих чертах²⁵.

Однако вместе с тем фокус должен не просто служить прямым выводом из эмпирических фрагментов и/или их обобщением (так происходит в лирике публицистического толка, на принадлежность к лучшим образцам жанра не имеющей права претендовать), но по природе своей становится для опыта трансценденцией, то есть относится к иному когнитивному уровню.

Вопрос о том, как же конкретно себя обнаруживает подобная трансценденция, в должной мере не прояснен у Сильман и не может исследоваться здесь. Тем не менее главная черта фокуса, поднимающая его на особую смысловую высоту, кажется очевидной. Он помогает воспринять соответствующий опыт не просто как замкнутые в себе отдельные факты, но как метафорическую или метонимическую манифестацию *иных* опытов, способных быть предпосылкой сделанного открытия (пускай даже они вели бы к нему и не кратчайшим путем), или же помогает за наиболее явными аспектами соответствующего опыта открыть аспекты незаметные, иногда даже парадоксальные.

Рассмотрим три примера.

Пример 1.

В следующем стихотворении Георгия В. Иванова фокусными становятся две заключительные строки. Они хорошо подготовлены предтекстом и особенно строкой 6, но явно насильственной была бы интерпретация, исключая связь данного фокуса с многообразными иными реальными или даже воображаемыми опытами, доступными лирическому герою.

²⁵ Прозрачна аналогия с построением интриги как его понимал Аристотель: когда наступает развязка, в свете последней делается закономерной вся цепь предшествующих событий и именно данная развязка оказывается их неизбежным следствием.

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 домой²⁶.

Пример 2.

С предельной наглядностью обсуждаемую мысль иллюстрирует 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 словах²⁷.

Фокусом тут интуитивно становится опять заключительная пара строк, но ни в коем случае мы не склонны так воспринимать саму по себе предпоследнюю строку, *Ты меня не любишь больше*, — хотя, казалось бы, она-то и содержит важное обобщение, тогда как строка последняя, *Истина в пяти словах*, всего лишь дает предпоследней метаречевую характеристику, вдобавок характеристику легко предсказуемую.

Однако существенны две тонкости.

Во-первых, поскольку в строках 1–6 трижды повторяется прошедшее время *любивший* и поскольку это безусловно *прекращенное* прошедшее, то есть прошедшее, создающее импликатуру ‘сейчас данной ситуации нет’²⁸, постольку содержание строки

²⁶ Текст приводится по: Г.В. Иванов, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, *Стихотворения*, Согласие, Москва 1994, с. 336.

²⁷ Текст приводится по: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 2, *Стихотворения, Переводы*, Эллис Лак, Москва 1994, с. 235.

²⁸ Стоит заметить, что повторность порождающих импликатуру единиц обычно ее очень усиливает, делая практически неотменимой — ибо здесь

7, *Ты меня не любишь больше*, оказывается скорее не обобщением-трансценденцией, к какому стремится лирический фокус, а прямым следствием, логическим выводом, фокусу вообще-то претящим.

Во-вторых, именно заключительная строка вносит в ситуацию коренное изменение, ибо, возводя только что сказанное в ранг *истины*, подразумевает принципиальное многообразие ее манифестаций, принципиальную открытость их ряда, их неисчерпанность напрямую данным опытом — и оттого, при всей своей внешней бесхитростности, строка эта как раз и создает искомую трансценденцию.

Пример 3.

То же явление прекрасно иллюстрируют и стихи, в чьем фокусе присутствует полный либо близкий к полному повтор.

Классическим примером подобной композиции стало стихотворение Роберта Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening* (*Остановившись снежным вечером возле леса*). Вот последняя строфа:

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 sleep²⁹.

Две заключительные и одновременно фокусные строки идентичны по форме, но различаются тем, что одна относится к частным, конкретным ранее тут описанным обстоятельствам, а вторая — к жизни в целом, к обстоятельствам, для которых вечная сторона бытия оказывается своеобразной не то метафорой, не то метонимией. Об этом писал Владимир В. Набоков в своей блистательной характеристике фростовского стихотворения: «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»³⁰.

импликатура получает еще, так сказать, гарантию своей неслучайности; см.: Г. М. Зельдович, *Прагматика грамматики*, Языки славянской культуры, Москва 2012, с. 284–289.

²⁹ Цитируется по: Р. Фрост, *Стихи*, Радуга, Москва 1986, с. 180–182.

³⁰ Цитируется по: В. Н. Ахтырская, *Тень друга*, «Вестник ПСТГУ III: Филология» 2009, № 4 (18), с. 11.

Все изложенное чревато следствиями огромной важности. Подтолкнуть к совершающемуся в лирическом фокусе открытию часто должен не только опыт, явно отраженный в эмпирических фрагментах, но и дополнительный опыт либо дополнительный аспект эксплицированного опыта, прямой манифестации не получающие³¹. И наоборот, смысловые приращения, о которых мы говорим, обычно являют для соответствующего открытия столь существенную предпосылку, что могут рассматриваться как с той или иной вероятностью им же обусловленные.

Это значит, что, во-первых, между фокусом стихотворения и описанным дополнительным, не эксплицированным опытом возникает отношение (частичного) тождества; во-вторых, данное тождество играет не маргинальную, но ключевую роль в структуре лирического текста.

5. ОБСУЖДЕНИЕ И ВЫВОДЫ

Подведем итоги.

По Якобсону, поэтическая функция языка проявляет себя прежде всего в стихотворном произведении, а ее главной манифестацией становится эквивалентность, параллелизм между теми или иными единицами, причем, во-первых, их сходство обычно эксплицитно либо допускает относительно очевидную, обеспечиваемую стандартной эвристической процедурой экспликацию, во-вторых, они, как правило принадлежат тому же самому когнитивному уровню, а в-третьих, они разверстаны по синтагматической оси.

Представленный выше материал побуждает эти взгляды существенно уточнить.

С одной стороны, во всех трех рассмотренных случаях параллелизм возникает между элементами принципиально разнотипными; во всех случаях соответствующая аналогия не мо-

³¹ По сути речь тут идет об одном из тех столь подробно анализировавшихся Жаком Деррида объектов, которые остаются принципиально нереализованными и чье существование сводится к самой возможности существовать. Как было раньше упомянуто, интересующий нас дополнительный опыт или дополнительный, скрытый аспект эксплицитно представленного опыта могут проигрывать последнему в оптимальности, в способности вести к главному содержательному открытию кратчайшим путем, но это ничему в наших рассуждениях не угрожает.

жет вовсе или не может под угрозой деэстетизации текста быть эксплицирована; наконец, в двух случаях — там, где главный, прямой либо близкий к прямому смысл стихотворения схематически отображен на структуру дискурсивных связей, и там, где лирический текст как целое нетривиальным образом уподобляется предложению, — сходствующие единицы не имеют каждая своего отдельного места в синтагматическом ряду.

С другой стороны, хотя возможность подобных параллелизмов уже бегло отмечалась Линдой Во в ранее указанной статье, совершенно неожиданным оказался их системный характер: то, насколько каждый из трех рассмотренных типов параллелизма продуктивен, насколько важен в композиционно-эстетическом плане, и то, как прямо в одном типе (речь о содержательном подобии эмпирических фрагментов и фокуса) отражено само глубинное существо лирического жанра.

Впрочем, полезно отдать себе отчет, что в параллелизмах этих для лирического текста таится и скрытая угроза. Если, согласно Якобсону, в лирике поэтическая функция языка обычно преобладает над иными, то происходит так, среди прочего, благодаря очевидности ее проявлений, благодаря тому, что соответствующие подобию либо вполне эксплицитны, либо легко могут быть эксплицированы. В нашем же материале названная функция, принимая глубоко потаенный, труднообнаружимый характер, в определенном смысле иным функциям — особенно референтной, но также, наверное, и экспрессивной и конативной — приносится в жертву³². Возникающее здесь положение дел тоже разумнее воспринимать не как досадную аномалию, а как проявление важной, хотя и парадоксальной закономерности — ибо лирическая поэзия весьма последовательно стремится к выходу за свои собственные пределы: как к выходу «вверх»,

³² Данный вывод не столь экстравагантен, как могло бы показаться. Давно отмечалось, что в лирике поэтическая функция обладает лишь относительным преимуществом перед референтной (Р. О. Якобсон, *Лингвистика и поэтика...*, с. 202–203, 221 и др.). Особенно уместно процитировать П. Рикера: «Метафорическая референция (свойственная поэзии — Г.З.), напоминаю, состоит в том, что ослабление дескриптивной референции, которое на первый взгляд отсылает язык к нему самому, при более пристальном рассмотрении оказывается негативным условием высвобождения возможности более полной референции к таким аспектам нашего бытия-в-мире, которые не могут быть выражены непосредственно» (П. Рикер, *Время и рассказ*, т. 1, Университетская книга, Москва–Санкт-Петербург 1998, с. 98).

в некий генотекст, текст-породитель наличного, материально явленного текста³³, так и к выходу «вниз», в схематизированный язык, сходный с языком жестов³⁴.

Теперь надо ответить еще на один поставленный в начале работы вопрос: есть ли между рассмотренными выше типами подobia глубинная общность?

Она есть, и у нее можно усмотреть по крайней мере три аспекта.

Во-первых, не подлежит сомнению, что созидающим лирическую поэзию началом является не только яacobсоновский принцип эксплицитного повтора, но и тенденция к суггестивности, к сокрытию многих смыслов или, точнее говоря, к их предельно опосредованному, окольному выражению. И как раз во всех проанализированных параллелизмах, благодаря их неявному, потаенному характеру, обретается прекрасный компромисс, примиряющий два эти стремления.

Второй аспект, в котором представленные параллелизмы обнаруживают общность, связан с основным для культуры смыслопорождающим механизмом как его понимал Юрий М. Лотман: «минимальной работающей семиотической структурой является не один искусственно изолированный язык или текст на таком языке, а параллельная пара взаимно-непереводимых, но, однако, связанных блоком перевода языков»³⁵. Все наши параллелизмы суть пары элементов, друг с другом сходных, но категорически не поддающихся строгому взаимопереводу.

³³ Г. М. Зельдович, *Лирический текст и коммуникативная структура предложения: О ее композиционно-организующей роли...*

³⁴ Г. М. Зельдович, *О дискурсивных отношениях...*, с. 184–189. Вполне возможно, что здесь прямо обнаруживает себя то стремление к глубинному самоотказу, которое, несомненно, есть у лирического жанра. В связи со свойственными лирике автодеструктивными поползновениями интересно еще следующее. Если спросить себя, какие же дискурсивные отношения возникают между эмпирическими фрагментами и фокусом, то окажется, что сплошь и рядом это бывает одновременно и своеобразная нарративная связь, и связь причинно-следственная, и связь детализационного типа (при которой в обоих случаях речь идет в определенном смысле об одном и том же; см. выше п. 4). В результате такого смешения ставится под угрозу сама идея дискурсивных связей, вообще говоря, совершенно необходимых, чтобы состоялся текст; еще же важнее то, что в принципе нарратив и детализация суть несовместимые модусы текстостроения (N. Asher, A. Lascarides, *Logics of Conversation...*; E. Jasinskaja, *Pragmatics and Prosody...*), так что здесь природа лирики по меньшей мере глубоко апоретична.

³⁵ Ю. М. Лотман, *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*, Языки русской культуры, Москва 1996, с. 2.

Третий аспект существующего между рассмотренными параллелизмами единства уже куда менее очевиден. Чтобы его понять, обратимся сначала к нарратологическим идеям Поля Рикера³⁶.

Интрига, разворачивающаяся в рассказе (под ним Рикер подразумевает любое повествование, а также драму, если она сюжетна), исполняет, среди прочего и, быть может, даже в первую очередь, экзистенциально-примирительную роль. Человеческое время само по себе разорванно, но из этого времени мы стремимся перейти в вечность, которая содержит сразу все в одном «месте». И хотя это едва ли осуществимо, но приближение к ней все-таки совершается тогда, когда время значительно усложняет свою внутреннюю структуру³⁷. Для рассказа важнейшие пути такого усложнения состоят, во-первых, в том, что интрига наделяется содержательной целостностью, благодаря которой ее составляющие, начало, середина и конец, образуют некое триединство, в определенном смысле приуроченное целиком к *тому же самому времени* (разумеется, если умельчить масштаб рассмотрения, то составляющих, как правило, обнаружится и больше, но это дела не меняет); во-вторых, в том, что когда действие достигает развязки, его можно увидеть совершенно по-новому, как к развязке загодя устремленное и ее подготавливающее, ею как бы предзаданное, а значит, время, помимо своего поступательного движения, приводится еще в движение попятное, обретая своего рода обоюдонаправленность и от этого, конечно, тоже радикально усложняя свою внутреннюю структуру.

Можно думать, что и лирическая поэзия тоже стремится приблизить свое время к вечности через его «оплотнение», придание ему многослойного характера, только здесь эта задача серьезно усложнена.

Безусловно, разного рода обычные синтагматические повторы в определенном плане являются (как бы) трансценденцией линейности, а следовательно, и формально понимаемого времени и в этом смысле названной цели определенно служат, од-

³⁶ П. Рикер, *Время и рассказ...*, с. 11–106.

³⁷ Здесь, конечно, невозможно подробно представить огромную философскую традицию, на которую опираются эти идеи Рикера и которая связана с Аристотелем, Блаженным Августином, Фомой Аквинским и многими другими мыслителями.

нако служат лишь количественно-механистическим и оттого недостаточным образом.

С другой стороны, достигнуть искомого на путях, близких к тем, какие избираются рассказом, тоже нелегко. Данный лирическому персонажу опыт в общем случае не слишком хорошо структурирован, имеет скорее открытое начало, открытый финал и не отличается прочностью своих внутренних логических связей. Фокус, где автором постигается новая важная истина, по своей природе, как мы уже упоминали, тяготеет к максимальной краткости, и потому его собственная темпоральная структура не обладает особенным богатством. Усматривать же подобие между движением лирического текста от эмпирических фрагментов к фокусу и движением рассказа от собственно повествования к развязке было бы крайне опрометчиво, поскольку лирический фокус принципиально трансцендентен, а развязка интриги далеко не всегда.

Однако в последнем обстоятельстве таится дополнительная, открытая именно лирике возможность. Если, будучи друг другу когнитивно иноприродны, опыт и фокус тем не менее в определенных аспектах друг друга имплицитуют, то их, так сказать, «совокупное» время в общем случае оказывается и неким единством, и впридачу — единством интересным и сложным, ибо единством феноменов совершенно разнопорядковых: достаточно определенного, конкретного эмпирического времени и более абстрактного времени, к которому принадлежит открываемая фокусом генерализация³⁸.

Далее, там, где эксплицитный либо близкий к эксплицитному смысл стихов находит свое (квази)иконическое соответствие в структуре дискурсивных связей, мы имеем дело с двумя как будто бы независимыми когнитивными событиями либо рядами событий — поскольку тот же основной смысл в принципе выразим и при ином дискурсивных связей устройстве, и данный их «рисунок», просто уже в силу их высокой абстрактности, мог бы совмещаться с главным содержанием совершенно иного характера. Однако при этом такие два события либо два ряда событий

³⁸ Другие стратегии, привлекаемые лирическим текстом к поиску его связей с вечностью, анализируются в: Г.М. Зельдович, *Лирический текст и вечность: «Удвоенность» времени...*; Г.М. Зельдович, *Вечность в лирическом тексте. Пять манифестаций*, «Wiener Slawistischer Almanach» 2026, № 96 (в печати).

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ...

совпадают в том же самом времени — отчего содержательная «емкость» последнего не может не увеличиваться.

Наконец, если лирический текст в объясненном выше смысле уподобляется отдельному предложению, то субъективно сокращается соответствующее время, а это снова равносильно его уплотнению, приросту его событийной емкости³⁹.

Таким образом, несмотря на их внешнюю разнородность, за всеми проанализированными примерами имплицитной, неявной эквивалентности в лирическом тексте надо видеть одно и то же его стремление преодолеть время, сообщить ему хотя бы какие-то свойства, роднящие его с вечностью, а в таком случае примеры эти оказываются осуществлениями единого инварианта — что свидетельствует и об их системной значимости, и о том, сколь плодотворным мог бы стать непредвзятый, искусственно не сужающий свое поле поиск дальнейших получаемых этим инвариантом манифестаций.

REFERENCES

- Asher, Nicholas, Lascarides, Alex. *Logics of Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Boguslawski, Andrzej. *Problems of the Thematic-Rhematic Structure of Sentences*. Warszawa: PWN, 1977.
- Firbas, Jan. "On the Concept of Communicative Dynamism in the Theory of Functional Sentence Perspective." *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, 1971, no. 20 (A19): 135–144.
- Jasinskaja, Ekaterina. *Pragmatics and Prosody of Implicit Discourse Relations. Dissertation*. Tübingen, 2009.
- McDowell, John. *Meaning, Knowledge and Reality*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.
- Waugh, Linda. "The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson." *Poetics Today*, 1980, vol. 2, no. 1a: 57–82.
- Ахтырская, Вера. "Тень друга." *Вестник ПСТГУ III: Филология*, 2009, no. 4 (18): 11–18.
- Жолковский, Александр. "Еще раз о мандельштамовском 'Ламарке.' Так как же он сделан?" *Вопросы литературы*, 2010, no. 2: 150–182.
- Зельдович, Геннадий. "О движущих силах лирического дискурса". *Slavia Orientalis*, 2021, vol. 70, no. 1: 119–137.

³⁹ То, что этот прирост субъективный, едва ли важно, так как применительно к художественному времени различать субъективность и объективность можно только с натяжкой.

- Зельдович, Геннадий. “Вечность в лирическом тексте. Пять манифестаций.” *Wiener Slawistischer Almanach*, 2026, no. 96 (в печати).
- Зельдович, Геннадий. “Девиация как композиционная стратегия лирического текста: Заметки о поэзии Георгия Иванова.” *Wiener Slawistischer Almanach*, 2022, no. 88: 285–315.
- Зельдович, Геннадий. “Лирический текст и вечность: ‘Удвоенность’ времени как показатель главного дискурсивного плана.” *Slavia Orientalis*, 2025, vol. 74, no. 2: 109–125.
- Зельдович, Геннадий. “Лирический текст и коммуникативная структура предложения: Стихотворение О.Э. Мандельштама ‘Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы’.” *Slavia Orientalis*, 2024, vol. 73, no. 1: 163–179.
- Зельдович, Геннадий. “Лирический текст и коммуникативная структура предложения: О ее композиционно-организующей роли в трех стихотворениях О.Э. Мандельштама.” *Wiener Slawistischer Almanach*, 2024, no. 92: 107–153.
- Зельдович, Геннадий. “Лирический текст и коммуникативная структура предложения. Возврат к канонической теме или реме как показатель главного дискурсивного плана.” *Przegląd Rusycystyczny*, 2024, no. 2: 206–227.
- Зельдович, Геннадий. *Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021.
- Зельдович, Геннадий. “О дискурсивных отношениях в лирической поэзии.” *Wiener Slawistischer Almanach*, 2016, no. 86.
- Зельдович, Геннадий. *Прагматика грамматики*. Москва: Языки славянской культуры, 2012.
- Иванов, Георгий. *Собрание сочинений в трех томах*. Vol. 1. *Стихотворения*. Москва: Согласие, 1994.
- Левин, Юрий. *Избранные труды*. Москва: Языки русской культуры, 1998.
- Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры, 1996.
- Мандельштам, Осип. *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*. Vol. 1. *Стихотворения*. Москва: Прогресс-Плеяда, 2009.
- Падучева, Елена. “Коммуникативная структура и линейно-акцентные преобразования предложения (на материале русского языка).” *Архитектура клаузы в параметрических моделях. Синтаксис, информационная структура, порядок слов*. Циммерлинг, Антон Владимирович, Лютикова, Екатерина Анатольевна (eds.). Москва: Языки славянской культуры, 2016: 25–75.
- Рикер, Поль. *Время и рассказ*. Vol. 1. Москва—Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998.
- Сильман, Тамара. *Заметки о лирике*. Ленинград: Советский писатель, 1977.
- Тарковский, Арсений. *Собрание сочинений в трех томах*. Vol. 1. *Стихотворения*. Москва: Художественная литература, 1991.
- Фрост, Роберт. *Стихи*. Москва: Радуга, 1986.
- Цветаева, Марина. *Собрание сочинений в семи томах*. Vol. 2. *Стихотворения. Переводы*. Москва: Эллис Лак, 1994.
- Чевтаев, Аркадий. “Структура лирической событийности: ‘Tristia’ О. Мандельштама.” *Новый филологический вестник*, 2013, no. 1: 51–62.

О ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ...

- Якобсон, Роман. “В поисках сущности языка.” *Семиотика*. Степанов, Юрий Сергеевич (ed.). Москва: Радуга, 1983: 102–117.
- Якобсон, Роман. “Грамматический параллелизм и его русские аспекты.” *Структурализм: “за” и “против.”* Басин, Евгений Яковлевич, Поляков, Марк Яковлевич (eds.). Москва: Прогресс, 1975: 99–132.
- Якобсон, Роман. “Лингвистика и поэтика.” *Структурализм: “за” и “против.”* Басин, Евгений Яковлевич, Поляков, Марк Яковлевич (eds.). Москва: Прогресс, 1975: 193–230.