

GENNADIJ ZELDOWICZ

Uniwersytet Warszawski
Instytut Lingwistyki Stosowanej

Об одном способе маркировать дискурсивную перспективу в лирической поэзии

**Композиция и референциальные связи,
или В чем неправы П. Хоппер и С. Томпсон**

Ключевые слова: лирика; композиция; первый дискурсивный план; второй дискурсивный план

Key words: lyric poetry; composition; foregrounding; backgrounding

1. Словесность и перспектива

Хорошо известно, что все наше мышление подчиняется принципу перспективы, разделения информации на в том или ином смысле более и менее важную. Скажем, практически всякая, даже очень «краткая» наша мысль содержит в себе и некоторый относительно менее важный «фон», и некоторую более важную для нас «фигуру». В живописи, скульптуре, театре, кино, балете тоже почти всегда выделимы первый и второй планы, с возможными их дальнейшими подразделениями (вроде «самое важное на главном плане – просто важное на главном плане – более заметные фрагменты второго плана – его менее значимые части»).

Совершенно естественно, что этот же принцип перспективы проецируется и на структуру языка. Как известно, всякое предложение делится на тему и ремю, то есть на две части, из которых вторая является прагматическим «фокусом», тем, ради чего, собственно, соответствующее высказывание делается, а первая выполняет подчиненную, служебную роль, помогая нужным образом соотносить с действительностью содержание ремы; отсюда и нередкое эллиптирование темы в тех случаях, когда это соотношение не вызывает трудностей. См., например, (Erteschik-Shir 2007). Во многом аналогичные отношения устанавливаются и в семантике отдельного слова между пресуппозицией и ассерцией: ассерция как бы изначально предназначена быть в предложении ремой и передавать коммуникативно наиболее важный смысл, а пресуппозиция призвана стать своего рода когнитивной опорой, связывая сказанное с уже доступным адресату знанием.

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

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

В прототипическом случае первый план повествовательного текста представлен его нарративной, собственно событийной линией, а на втором плане находятся «фоновые» описания персонажей и тех обстоятельств, в которых события совершаются, психологические мотивировки, большая часть оценок, разного рода общие выводы, экскурсы в предысторию событий либо в будущее и т.д.

Принципиально важно то, что языки мира (предположительно все, но если и не все, то, как показали в названной работе П. Хоппер и С. Томпсон, наверняка очень многие) располагают специальными, собственно лингвистическими средствами, позволяющими достаточно последовательно маркировать и отличать друг от друга первый и второй планы повествования.

Некоторые из этих средств, так сказать, локальны и характерны лишь для единичных либо немногочисленных языков: скажем, в тагальском языке, по данным П. Хоппера (Hopper 1979), ненарративный

план рассказа может маркироваться редупликацией глагола; иногда на принадлежность к основной линии указывает порядок слов VS (V – глагол, S – субъект-подлежащее), в то время как словопорядок SV характерен для второго плана (об этом явлении в древнеанглийском см. снова (Horpper 1979), в древнееврейском – (Myhill 1992)).

Вместе с тем, как показали П. Хоппер и С. Томпсон в (Horpper, Thompson 1980) и как было подтверждено многочисленными позднейшими изысканиями (см., например, продолжающие это исследование работы в составленном теми же П. Хоппером и С. Томпсон сборнике (Horpper, Thompson 1982)), среди обсуждаемых средств легко выделяется целый устойчивый комплекс, который характерен для огромного числа типологически разнородных языков.

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

Во-первых, это видо-временная форма глагола. В русском языке основное повествование обычно ведется с помощью совершенного вида, а несовершенный характерен для второстепенных, «служебных» фрагментов текста. В языках, где представлена в той или иной форме оппозиция между аористом и имперфектом (французский, испанский и др.), для главного повествования служит первый, а в «фоне» выступает чаще второй (а также, конечно, и другие, более редкие временные формы, как, например, перфект или плюсквамперфект, если, конечно, они в данном языке есть)¹.

Нарушения этих закономерностей, разумеется, допустимы, но всегда сопровождаются особыми смысловыми эффектами. Например, повествование или часть повествования может вестись в настоящем времени (так называемое настоящее нарративное), так что в русском здесь используется уже несовершенный вид глагола, а в языках, различающих для прошедшего аористические и имперфектные формы, эта оп-

¹ В близкой связи с тяготением нарративных глагольных форм к перфективности/аористичности находится и предпочтительное употребление в наррации телесических, а еще больше моментальных (пунктивных) глаголов. Чем «короче» ситуация во времени, тем она, с одной стороны, лучше «заметна» для нашего когнитивного аппарата, а с другой стороны, тем скорее она и *сменит* какую-то ситуацию, и сама *сменится* новой ситуацией, то есть будет принадлежать к некоторой хорошо опознаваемой «событийной цепи», и тем увереннее может она претендовать на свое место в нарративной линии дискурса. См. подробнее (Horpper, Thompson 1980).

позиция вообще становится неактуальной, – однако такой способ повествования надо уже считать маркированным, ибо в том случае, если в настоящем нарративном строится весь рассказ, ему, по сравнению с рассказом в прошедшем, придается своеобразный особый драматизм, как будто события автором не вспоминаются, не «извлекаются» по очереди из уже заранее существующей «истории», а непредсказуемо разворачиваются прямо перед ним; в случае же, когда настоящее время выбрано лишь для отдельных фрагментов рассказа, впридачу к этому драматизму, они еще и выделяются на фоне имеющих прошедшее время фрагментов как нечто *особенно* важное, как, фигурально выражаясь, *привилегированный подплан первого плана* (подробнее обо всем этом см. (Fleischman 1990)).

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

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

Наконец, в-четвертых, по той же самой причине для главного плана в повествовании характерна утвердительность. Отрицательное предложение в принципе способно входить в нарративный ряд (ср. хотя бы: *Солдат Петров не подчинился приказу и попал под суд*), но подобные

случаи также принадлежат к исключениям; см. о них подробнее в той же книге С. Флейшман.

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

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

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

Безусловно, такого типа анализ необходим и плодотворен, однако если свести проблему перспективы в лирическом произведении к вопросу о присутствии разного рода «непредвиденностей» (включая сюда и авторскую метафору, авторскую метонимию и прочие риторические фигуры), то мы упустим из виду некое более фундаментальное разграничение, более фундаментальный «разлом», который непосредственно предопределяется самой жанровой природой лирических произведений и интуитивно как правило «вчитывается» нами в текст даже там, где

он прямо не обозначен, и даже в тех редких случаях, когда стихотворение состоит из одной-единственной строки и как будто бы должно исключать всякую «парцелляцию» (ср. пример такого рода в (Сильман 1977: 8–9)), – в то время как присутствие всех названных выше особенностей для лирики пускай и характерно, но отнюдь не необходимо: не так уж мало найдется стихов, где нет ни одной собственно авторской риторической фигуры и не нарушаются сколько-нибудь заметным образом никакие лексические, грамматические, стилистические и литературные конвенции; достаточно вспомнить хотя бы пушкинское «Я вас любил...», где есть лишь одна метафора *любовь угасла*, причем метафора эта общезыковая и «броситься в глаза», выдвигая соответствующий фрагмент текста на первый план, никак не может.

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

Согласно Т. И. Сильман, по своей изначальной жанровой природе лирическое стихотворение предполагает, во-первых, что автор (или – лирическое *я*) переживает некоторый *опыт*, во-вторых, что последний подводит автора (лирическое *я*) к некоторому открытию, постижению некоторой истины, обобщению и/или изменяет авторское восприятие мира, дает новое его понимание; см. особенно (Сильман 1977: 30–31).

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

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

Для нас здесь наиболее существенно то обстоятельство, что оппозитивность между эмпирической частью стихотворения и его фокусом несомненно находит – если не всегда, то по крайней мере в общем случае – свое собственно лингвистическое выражение.

В принципе показателем подобной противопоставленности способно быть любое достаточно заметное различие обсуждаемых фрагментов лирического произведения, однако проведенный нами анализ нескольких сотен стихотворений (преимущественно русских, но также и польских, английских, испанских, португальских, японских) показал, что наиболее продуктивных, часто используемых средств не так уж много и что выбираются они далеко не случайно, но в конечном счете «мотивированы» важными особенностями самого жанра.

Например, поскольку отношения между эмпирической частью и фокусом глубоко диалектичны, поскольку последний и противостоит первой, и вместе с тем из нее как бы вырастает, постольку наилучшим способом его маркировки должен стать тот, который одновременно и отделит его от эмпирической части, и с ней недвусмысленно будет скреплять. Поэтому в идеальном случае фокус маркируется особым обилием (численным либо качественным) своих дискурсивных связей с иными частями стихотворения: богатые связи, с одной стороны, выделяют его на фоне остального текста, с другой же стороны именно их богатство, несколько парадоксальным образом, делает его от остального текста хуже отторжимым; см. об этом подробно (Зельдович 2015).

Здесь мы хотим обсудить еще одно очень типичное средство, к которому прибегает поэзия, чтобы обозначить свой фокус. Это обрыв референциальных связей, того или иного рода референциальная разобщенность между фокусом и остальным текстом. Средство это тем более интересно, что его анализ не только поможет лучше понять структуру текста лирического, но и позволит увидеть один общий и несомненно вредный предрассудок, глубоко укоренившийся в исследованиях дискурса вообще.

2. Обрыв референциальной связи как маркер дискурсивной перспективы в лирическом стихотворении

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

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

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

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

Кроме того, имеются референты, наподобие *Солнца, Луны, Америки*, которые, в силу своей уникальности, могут считаться всегда наперед известными – даже при их первом упоминании в тексте и в отсутствие соответствующих внеязыковых индий.² (Кстати, такой «заведомой определенностью» обладает, судя по всему, авторское *я* в лирическом тексте.)

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

Помимо собственно дискурсивной «новизны» референтов, их прагматическая доступность определяется и иными факторами: в случае предупомянутого референта – тем, насколько «давно», «далеко» в тексте имело место последнее упоминание, и тем, насколько высока была

² Приведенная классификация референтов по уровню дискурсивной активированности опирается на классическую работу (Prince 1981). Позднейшие внесенные и самой Э. Принс, и другими авторами оговорки и уточнения здесь вполне пренебрежимы.

дискурсивная доступность antecedента (скажем, antecedent-подлежащее при иных равных условиях доступнее прямого дополнения, последнее доступнее косвенного, косвенное дополнение доступнее сирконстанта и т.д.); в случае «выводимого» референта – тем, насколько «давно» в последний раз упоминался имплицитующий его элемент; в первом случае, то есть при анафоре, также тем, имеются ли иные, альтернативные кандидаты на роль antecedента; тем, сколько вообще раз упоминается в тексте референт (многожды упоминавшийся референт при прочих равных условиях «активнее», чем упоминавшийся лишь несколько или один раз; см. (Givón 1983); см. подробные иллюстрации в сборнике (Payne 1992)); тем, насколько синтаксически «слитны» соответствующие части текста, среди прочего, принадлежат ли они одному или разным абзацам, и т.д.

Известно, что языки мира достаточно последовательным иконическим образом маркируют дискурсивную доступность референтов; см. особенно работы Т. Гивона и М. Ариэль, (Givón 1983; Ariel 1988; 2008 и др.).

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

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

Очевидно, что каждый отдельный язык может использовать эту шкалу несколько иным способом. Например, в русском и нулевой субъект, и нулевой объект не правило, а редкость (хотя они допустимы в сложном предложении, где есть особая синтаксическая близость antecedента и анафорического нуля; ср. *Иван сказал, что $\emptyset_{он=субъект}$ придет; Иван предупредил Петра, что оставит $\emptyset_{Петра=объект}$ без премии*), поэтому в общем случае номинация с помощью местоимения сигнализирует о *максимально* высокой доступности референта. Собственное имя

иногда употребляется не потому, что референт «забыт», а в силу другой причины: оно обладает свойством прямо соотносить соответствующий отрывок с тем, где референт прежде уже назывался собственным именем, то есть способно своим появлением устанавливать в дискурсе особые «смысловые рифмы» (см. об этом (Asher, Denis 2006)), причем, судя по всему, такая особенность развилась у собственных имен отнюдь не во всех языках и не во всех стилях.

И тем не менее, само существование описанной шкалы в свете многообразных лингвистических изысканий представляется совершенно несомненным.

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

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

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

Как правило это вовсе не значит, будто бы в фокусе стихотворения появляется больше новых референтов, чем содержит эмпирическая часть. Поскольку эмпирическая часть обычно и открывает стихотворение, и ошутимо длиннее фокуса, постольку существенно выше в ней

и вероятность появления новых референтов, так что здесь положение фокуса по сравнению с ней заведомо проигрышное.

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

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

Обратимся к примерам.

3. Пример 1

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

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

Как дай вам Бог любимой быть другим.

4. Пример 2

Посмотрим на «Свидание» Б.Л. Пастернака:

1.

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

2.

Одна в пальто осеннем,
Без шляпы, без калош,
Ты борешься с волнением
И мокрый снег жуешь.

3.

Деревья и ограды
Уходят вдаль, во мглу.
Одна среди снегопада
Стоишь ты на углу.

4.

Течет вода с косынки
За рукава в обшлаг,
И каплями росинки
Сверкают в волосах.

5.

И прядью белокурой
Озарены: лицо,
Косынка и фигура
И это пальтецо.

6.

Снег на ресницах влажен,
В твоих глазах тоска,
И весь твой облик слажен
Из одного куска.

7.

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

8.

И в нем навек засело
Смиренье этих черт,
И оттого нет дела,
Что свет жестокосерд.

9.

И оттого двоится
Вся эта ночь в снегу,
И провести границы
Меж нас я не могу.

10.

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

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

5. Пример 3

Обсуждаемый принцип композиционного построения наглядно проявлен и в стихотворении О.Э. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса»:

1.

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

2.

Как журавлиный клин в чужие рубежи –
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

3.

И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

В начале стихотворения, то есть в том месте, которое как раз заведомо или почти заведомо *не является* фокусом, связь между *бессонницей* и *Гомером* никак не предсказуема, зато в дальнейшем, вплоть до финальной строки, автор говорит либо о себе самом, либо о таких сущностях, которые уже достаточно легко угадываемы из упоминания о Гомере (*море, Эллада, паруса, корабли, цари, Елена, Троя* и проч.). По-настоящему неожиданным референтом становится лишь финальное *изголовье*, которое хоть и можно тематически связать с открывающей стихотворение *бессонницей*, но оно отстоит от нее слишком далеко (на целых одиннадцать строк и на двадцать пять «вторгающихся» между ними посторонних референтов!), так что по сути уподобляется просто новому референту, и эта новизна маркирует последнюю строку или, возможно, последние строки как дискурсивно наиболее привилегированные.

Впрочем, наряду с этим достаточно простым приемом «референциального отождествления» здесь имеются и еще по крайней мере два куда более изысканных.

Любовь, которая сначала ассоциируется с Гомером и его героями, в конце стихотворения неожиданно оказывается такой всеобъемлющей и вездесущей, что олицетворить ее способно уже само море, *без всяко-*

го Гомера. Если же так, то в последних двух строках референт *Гомер* не просто не упомянут, но отсутствие его напрямую связано с общим замыслом стихотворения и оттого *особенно значительно*. Иначе говоря, знаменательным образом не появляется тут такой референт, появление которого в свете строф 1–2, посвященных именно Гомеру и его персонажам, как будто бы должно выглядеть вполне естественно и который, будучи предупомянутым, референциально скреплял бы заключительные строки с остальным текстом. Значимое же отсутствие такой «скрепы» как раз и маркирует эти строки как главный план текста.

Есть в этом стихотворении и еще один близкий к обсуждаемой теме и очень интересный мотив.

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

Например, у М.И. Цветаевой автор зачастую с неожиданной явственностью, «спектаклярностью» обнаруживает себя лишь в финале стихотворения; см. об этом [Пионтковская 2013].

Посмотрим, какую когнитивную позицию занимает автор в мандельштамовском тексте.

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

Как известно, зрительный модус восприятия предполагает наименьшую вовлеченность субъекта в соответствующую ситуацию (этим, среди прочего, объясняется и столь частое в языках мира расширение значения у глагола ‘видеть’ до ‘понимать’); слуховое восприятие предполагает вовлеченность несколько большую; наконец, тактильное, вкусовое и обонятельное – самую большую, ибо тут требуется не-

посредственный физический контакт [Shen 2008]. Что касается чисто умозрительного, в данном случае, так сказать, «читательского» представления ситуации, то вовлеченность в нее автора очевидным образом минимальна: сделать соответствующее высказывание теоретически мог бы любой субъект сознания, лишенный с ситуацией вообще какого бы то ни было контакта.

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

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

6. Пример 4

Вспомним мандельштамовское стихотворение «Я не слышал рассказов Оссиана...»:

1.

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

2.

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине;
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

3.

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

4.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

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

7. Пример 5

Обратимся к мандельштамовскому «Ламарку»:

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.

8.

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

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

Правда, иногда подробная номинация дается референту не ввиду его слабой доступности, но потому, что в данном контексте важна сама природа референта, а краткая, например, местоименная номинация семантически слишком бедна, чтобы ее наглядно выявить. Скажем, фраза *Иван отомстил своему обидчику* оправдана даже там, где обидчик хорошо известен и мог бы в принципе называться местоимением, ибо она дополнительно раскрывает причины, побудившие Ивана к мести, и этим тексту обеспечивается бóльшая связность; см. подробнее, например, (Bolinger 1979).

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

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

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

8. Лирический текст как анти-наррация?

Число стихотворений, где с постижением главной истины сопряжен разрыв референтных связей, в обследованном нами материале столь велико, что уже в силу статистических соображений этот способ маркировать композицию ни в коем случае нельзя признать произвольным, лишенным какой-то глубинной мотивации в самой природе лирического жанра.

С другой стороны, увидеть эту мотивацию не так просто, как, допустим, в упоминавшемся выше тоже весьма распространенном случае, когда фокус маркируется богатством своих дискурсивных связей.

И тем не менее, можно высказать одну не лишнюю убедительности гипотезу.

Объясняя, почему продуктивна маркировка фокуса через богатство дискурсивных связей, мы говорили, что здесь он и противопоставляется эмпирической части, и вместе с тем – самими этими связями – более прочно с ней скреплен и что таким образом на очень важном уровне дискурсивной структуры обозначается его изначально двойственный, одновременно и главенствующий, и зависимый статус.

Однако мы еще не сказали о другой важной особенности, которая свойственна такой маркировке.

Обратимся сперва к *повествовательным* текстам и спросим себя, где же здесь должны встречаться фрагменты, обладающие бóльшим числом либо бóльшим качественным разнообразием дискурсивных связей. Разумеется, не в основной повествовательной линии, не на первом плане дискурса, а на плане втором.

В основном нарративном ряду каждый самостоятельный фрагмент, во-первых, непременно вступает с какими-то иными в нарративные

отношения (раньше произошло одно, потом другое), во-вторых, часто входит с ними в отношения причинно-следственные (как хорошо известно нарратологам, между описываемыми событиями обычно предполагается каузальная связь – там, разумеется, где это не противоречит контексту и нашим представлениям о мире; см., например, (Fleischman 1990)). Что касается иных отношений, то они между членами нарративного ряда либо крайне экзотичны (ср. *параллелизм*, *контраст*), либо просто невозможны: скажем, немислимо, продолжая собственно нарративную линию в дискурсе, дать *пояснение*, почему данное событие произошло, и немислима тут и *детализация*, при которой даются дополнительные сведения о той же самой ситуации, – ибо оба эти отношения по определению не позволяют рассказу двигаться вперед, как того требует наррация. Отсюда видно, что качественным разнообразием дискурсивные связи в главном нарративном ряду не отличаются. Между тем вне главного повествования эти связи хоть и не способны быть нарративными, зато могут быть любыми другими, без каких-либо заметных ограничений.

Что касается количества дискурсивных связей, то всякий фрагмент нарративного ряда может вступать с другими его фрагментами либо в две таких связи: связь в этом случае устанавливается с фрагментом, где описано предшествующее событие, и с фрагментом, где описано событие последующее, – либо только в одну, если он начинает или завершает собой повествование. Это не совсем очевидно, ибо может показаться, что, описывая событие из какого-то ряда, мы имеем право соотносить его не только с непосредственно предшествующим событием, но и с событиями более ранними и не только с событием, непосредственно следующим, но и с более поздними событиями – так что дискурсивных связей у каждого фрагмента может быть больше, чем две. Тем не менее, это не так. Как подробно показано в (Asher, Lascarides 2003), если мы хотим событие соотнести с многими предшествующими ему либо следующим за ним событиями, то на самом деле все эти события трактуются как *одно сложное* предшествующее либо последующее событие, как некая событийная *целостность*, так что вновь-таки соответствующих связей будет максимум две. (Воспроизвести аргументацию Н. Ашера и А. Ласкаридес не позволяет объем этой статьи).

Очевидно, что вне нарративного ряда, в «фоновых» частях повествовательного текста никаких подобных ограничений нет и число дискурсивных связей у того или иного предложения может быть весьма велико. Представим себе, например, что о какой-то ситуации (возможно, об одном из событий нарративного ряда) дается множество дополнительных сведений – почему она имела место, что ей сопутствовало, как себя вел каждый ее участник, как каждый участник выглядел, что чувствовал, кто его видел, и т.д., и т.д. Если о всякой такой подробности будет сказано в отдельном предложении, то, очевидно, предложение, описывающее главную ситуацию, вступит в огромное число дискурсивных связей.

Таким образом, в повествовательном тексте богатство дискурсивных отношений характерно для второго, не-главного дискурсивного плана, а в тексте лирическом, как мы помним, – для плана основного.

Это наводит на мысль, что и вообще, а не только в данном случае дискурсивная «выделенность» того или иного фрагмента в наррации и в лирике может маркироваться *прямо противоположным образом*.

В пользу такого вывода можно привести и дополнительные аргументы. Вот лишь некоторые из них.

Во-первых, раз в фокусе стихотворения речь обычно идет о важной, нередко «жизнеопределяющей» истине, то фокус по своей временной соотнесенности тяготеет к гномичности либо сверхдлительности. Ясно, что в наррации временная соотнесенность такого типа возможна только вне первого плана, вне главной нарративной линии.

Во-вторых, фокус лирического стихотворения очень часто имеет вопросительную, императивную или гипотетическую модальность (ср. хотя бы анализирувавшиеся выше пушкинское «Я вас любил...», «Свидание» Б. Пастернака, мандельштамовское «Я не слышал рассказов Оссиана...»), а для нарративного ряда в повествовании это практически исключено; см. особенно (Hopper, Thompson 1980; Fleischman 1990).

В-третьих, как мы стремимся показать в не опубликованной пока работе (Зельдович 2016), если в целом лирическое стихотворение предполагает, что читатель будет отождествлять себя с автором, полностью сопереживать его опыту и следовать за его мыслью, то в фокусе эта закономерность часто нарушается, что является одной из его типичных примет. Очевидно, что в наррации дело обстоит противополож-

ным образом: следя за развитием главных событий, читатель обычно принимает сказанное как безусловную данность, а вот к мотивировкам, обобщениям, рассуждениям и проч. он вправе отнестись критически. Например, рассказ о действиях Анны Карениной, ее мужа, Вронского и других персонажей у Л. Толстого мы просто «принимаем к сведению», зато когда на втором плане текста автор представляет «диалектику» их душ, у нас появляется выбор, разделить авторскую точку зрения или ее не разделять.

В-четвертых, как мы пишем в той же книге (Зельдович 2016), нередко маркером фокуса в лирике становится тот или иной «знак финала», примета, указывающая прямым образом не на дискурсивную первоплановость соответствующего фрагмента, но просто на то, что в данном месте текст заканчивается или вот-вот должен закончиться. Очевидно, что в наррации приметы такого типа могут появиться только на не-главном плане дискурса – хотя бы уже потому, что они носят метатекстовый характер, а собственно нарративному ряду метатекстовость откровенно чужда.

В той же самой плоскости лежит и ответ на поставленный выше вопрос, почему же фокус лирического стихотворения так часто маркируется обрывом референтных связей. Хорошо известно, что прототипическое повествование – это рассказ о каком-то определенном субъекте или нескольких определенных субъектах. Поэтому субъект предложения в нарративном ряду тяготеет к устойчивости, к сквозной повторяемости во всем тексте либо по крайней мере в отдельных достаточно обширных его частях (см., например, (Norreg 1979)), в то время как вне нарративной линии, на втором плане повествовательного дискурса смене субъекта ничто в принципе не препятствует и реально субъекты сменяются достаточно часто (см. там же). Поэтому и в целом о нарративной линии можно сказать, что ее референты более устойчивы, чем за ее пределами.

Иными словами, и неустойчивость референции тоже роднит фокус, первый план лирического стихотворения с вторым планом в нарративном дискурсе.

Как видим, во всех описанных случаях дискурсивное «выдвижение» в лирике совершается таким способом, который прямо противоположен способу, принятому в наррации.

Теоретические импликации этого вывода трудно переоценить.

Говоря в своей классической статье (Horper, Thompson 1980) о том, что переходность глагола, его перфективность, теличность, пунктивность (моментальность), реальная модальность предложения, референциальная определенность актантов и т.д. служат дискурсивному выделению соответствующей конструкции, авторы вместе с тем имели в виду, что все эти признаки также и *когнитивно* выделяют соответствующую ситуацию, то есть делают ее более «заметной» для нашего сознания также и саму по себе, безотносительно к тому, принадлежит ли она к нарративному ряду повествовательного текста.

Ввиду изложенного представление о некой «изначальной» когнитивной доступности ситуаций кажется сильно упрощенным. Скажем, ирреальная модальность, которая у П. Хоппера и С. Томпсон эту доступность понижает, более типична в поэзии как раз для первого плана, и более типична для него гномическая либо сверхдлительная временная соотнесенность, которая несовместима ни с перфективностью, ни с теличностью, ни тем более с пунктивностью.

Иными словами, хотя интуитивно связь между определенными содержательными особенностями предложения и его дискурсивной (перво- либо не первоплановой) ролью как будто бы должна существовать, на деле она оказывается гораздо более сложной и опосредованной, чем это принимается П. Хоппером и С. Томпсон и их многочисленными последователями, так что на ожидающие нас тут вызовы наука только начинает отвечать.

Литература

- Зельдович Г. М., 2015, О дискурсивной перспективе в лирической поэзии, В печати.
- Зельдович Г. М., 2016, *Дискурсивная перспектива в лирическом тексте. Опыт жанровой грамматики*, Рукопись.
- Сильман Т. И., 1977, *Заметки о лирике*, Ленинград: Советский писатель.
- Тюпа В. И., 2010, Драма как тип высказывания, *Новый филологический вестник* 14, N 3, с. 7–16.
- ACKERMAN F., MOORE J., 2001, *Proto-Properties and Grammatical Encoding: A Correspondence Theory of Argument Selection*, Stanford CA: CSLI.

- ARIEL M., 1988, Referring and accessibility, *Journal of Linguistics* 24, pp. 65–87.
- ARIEL M., 2008, *Pragmatics and Grammar*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ASHER N., DENIS P., 2006, Names and Pops and Discourse Structure, in: Sidner C., Harpur J., Benz A., Kühnlein P. (eds.), *Constraints on Discourse*, Maynooth, pp. 11–18.
- ASHER N., LASCARIDES A., 2003, *Logics of Conversation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BOLINGER D., 1979, Pronouns in discourse, in: T. Givón (ed.), *Discourse and Syntax. Syntax and Semantics*, 12, N.Y., etc., pp. 289–309.
- CROFT W., 1991, *Syntactic Categories and Grammatical Relations: The Cognitive Organization of Information*, Chicago: University of Chicago Press.
- DOWTY D., 1991, Thematic proto-roles and argument selection, *Language* 67, pp. 547–619.
- ERTESCHIK-SHIR N., 2007, *Information Structure*, Oxford: Oxford University Press.
- FLEISCHMAN S., 1990, *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin: University of Texas Press.
- GIVÓN T. (ed.), 1983, *Topic Continuity in Discourse: A Quantitative Cross-Language Study*, Amsterdam: John Benjamins.
- HOPPER P., 1979, Aspect and foregrounding in discourse, in: T. Givón (ed.), *Discourse and Syntax. Syntax and Semantics*, 12, N.Y., etc.: Academic Press, pp. 213–241.
- HOPPER P., THOMPSON S., 1980, Transitivity in grammar and discourse, *Language* 56, pp. 251–299.
- HOPPER P., THOMPSON S. (eds.), 1982, *Studies in Transitivity. Syntax and Semantics*, 15, N.Y., etc.: Academic Press.
- LEECH G. N., 1969, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman.
- LEVIN B., RAPPAPORT HOVAV M., 2005, *Argument Realization*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MANIN D., 2012, The right word in the left place, *Scientific Study of Literature* 2, N 2, pp. 273–300.
- MYHILL J., 1992, Word order and temporal sequencing, in: D. L. Payne (ed.), *Pragmatics of Word Order Flexibility*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 265–278.
- NOFAL K. H., 2011, Syntactic aspects of poetry: A pragmatic perspective, *International Journal of Business and Social Science* 2, N 16, September 2011, pp. 47–63.
- PAYNE D. L. (ed.), 1992, *Pragmatics of Word Order Flexibility*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- PRINCE E., 1981, Toward a taxonomy of given-new information, in: Cole P. (ed.), *Radical Pragmatics*, N.Y.: Academic Press, pp. 223–256.

SHEN Y., 2007, Foregrounding in poetic discourse: between deviation and cognitive constraints, *Language and Literature* 16, N 2, pp. 169–181.

**On One Way of Marking Discourse Perspective in Lyric Poetry.
Composition and Referential Links, or Where P. Hopper
and S. Thompson are Wrong**

(s u m m a r y)

The paper focuses on one of the devices serving to mark the foregrounded part of a lyric poem, which is the break of referential continuity. It is shown that in many instances the most salient part of the poem, corresponding to the discovery of some important truth or some other change in the author's attitude towards the world, is constructed in such a way that its referential links to the preceding text are either interrupted or seriously weakened. The important implications which this fact has for the general theory of grounding are discussed at some length.