

Предисловие.

Дискурсивная перспектива и лирический текст.

Задачи работы

Хорошо известно, что все наше мышление подчиняется принципу перспективы, принципу разделения информации на в том или ином смысле более и менее важную. Скажем, практически всякая, даже очень «краткая» наша мысль содержит в себе и некоторый относительно менее важный «фон», и некоторую более важную для нас «фигуру». В живописи, скульптуре, театре, кино, балете тоже почти всегда обнаружимы первый и второй планы¹, с возможными их дальнейшими подразделениями (вроде «самое важное на главном плане – просто важное на главном плане – более заметные фрагменты второго плана – его менее значимые части»)². Впрочем, и саму действительность человек иерархизирует, выделяя в ней более и менее важные планы в соответствии с размером, функциями и многими иными свойствами соответствующих объектов. Иерархизирована и такая «посредующая» между внешним и нашим внутренним миром область, как наши пять чувств: в разного рода экспериментах давно продемонстрирован примат зрительного восприятия и наименьшая значимость тактильного; промежуточные места принадлежат слуху, обонянию и вкусу; см., например, [Shen 2008] с дальнейшей литературой. (Там же см. о важной диалектике во взаимоотношениях между этими модальностями: самые низкие из них по рангу предполагают как раз бóльшую «личную» вовлеченность человека в восприятие, в частности непрременный физический контакт,

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

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

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

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

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

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

Далее, всякое предложение делится на тему и 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]³.

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

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

наиболее важный смысл, а пресуппозиция призвана стать своего рода когнитивной опорой, связывая сказанное с уже доступным адресату знанием⁴.

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

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

В прототипическом случае первый план повествовательного текста представляет его нарративная, собственно событийная линия, а на втором плане находятся «фоновые» описания персонажей и тех обстоятельств, в которых события совершаются, психологические мотивировки, большая часть оценок⁵, разного рода общие выводы, экскурсы в предысторию событий либо в будущее и т. д.⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

Из десяти установленных П. Хоппером и С. Томпсон наиболее типичных маркеров первого плана назовем для примера четыре⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Безусловно, такого типа анализ необходим и плодотворен, однако если свести проблему перспективы в лирическом произведении к вопросу о присутствии разного рода «непредвиденностей» (включая сюда и авторскую метафору, авторскую метонимию и прочие не «стертые» повсеместным использованием риторические фигуры), то мы упустим из виду некое более фундаментальное разграничение, более фундаментальный «разлом», который непосредственно предопределяется самой жанровой природой лирических произведений и интуитивно, как правило, «вчитывается» нами в текст даже там, где он прямо не обозначен, и даже в тех редких случаях, когда стихотворение состоит из одной-единственной строки и как будто бы должно исключать всякую парцелляцию (ср. пример такого рода в [Сильман 1977: 8–9]), – в то время как присутствие всех названных выше особенностей для лирики пускай и характерно, но отнюдь не необходимо: не так уж мало найдется стихов, где нет ни одной собственно авторской риторической фигуры и не нарушаются сколько-нибудь явным образом никакие лексические, грамматические, стилистические и литературные конвенции; достаточно вспомнить хотя бы пушкинское «Я вас любил...», содержащее лишь одну метафору *любовь угасла*, причем метафора эта общеязыковая и «броситься в глаза», выдвигая соответствующий фрагмент текста на первый план, никак не может⁹.

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

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

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

лирическое я¹⁰) переживает некоторый *опыт*, во-вторых, что последний подводит автора к некоторому открытию, постижению некоторой истины, обобщению и/или изменяет авторское восприятие мира, дает новое его понимание; см. особенно [Сильман 1977: 30–31].

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

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

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

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

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

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

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

Примечательно и другое явление. Нередко представление о фокусе подвергается своеобразной грамматикализации. Прототипический, «идеальный» фокус, с одной стороны, несет в себе открытие новой и важной истины, а с другой стороны, обладает рядом характерных собственно лингвистических примет, о которых мы будем подробно говорить ниже. Судя по обследованному нами материалу, в некоторых, притом, вероятно, отнюдь не малочисленных случаях смысловая специфика фокуса ощутимо «выветривается» и воспринимается он как содержательно главная часть стихотворения уже не столько в силу своей смысловой значительности, сколько благодаря особенностям своего лингвистического устройства¹¹. Впрочем, для нас это обстоятельство все-таки не окажется особенно существенным, ибо в лирическом тексте нас будут интересовать прежде всего лингвистические приметы того фрагмента, который *воспринимается* как главное смысловое открытие, – независимо от того, предопределено ли подобное восприятие его собственно содержательной важностью или же факторами иного рода.

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

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

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

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

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

Разумеется, взаимоотношения между эмпирической частью стихотворения и совершаемым в нем «открытием» глубоко и разносторонне диалектичны. Во-первых, опыт по своей природе длителен, а открытие, постижение истины моментально, лишено по сути всякой длительности вообще¹². Во-вторых, хотя эмпирические фрагменты стихотворения подчинены фокусу, но и последний столь от них зависим, что для многих стихотворений, формально представляющих собой только открытие истины, только философское обобщение (как, допустим, тютчевское «Природа – Сфинкс. И тем она верней...»), соответствующий опыт почти с необходимостью должен хотя бы в предельно общих чертах домысливаться; см. ниже, в пп. 3.26–27, наш анализ названного тютчевского стихотворения и стихотворения Р. М. Рильке «Всевластна смерть. Она на страже...»¹³.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наш анализ показал, что фокусным фрагментам лирического стихотворения свойственны свои достаточно регулярные и яркие лингвистические приметы, в конечном счете – свойственна своя специфическая «дискурсивная грамматика» и что хотя в принципе «различительной», а иногда и «синтезирующей» в описанном выше смысле способностью наделено любое сколько-нибудь заметное свойство соответствующих фрагментов текста¹⁵,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Поэтому не удивительно, что в столь многих случаях особые приметы обретает и фокус лирического стихотворения¹⁶.

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

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

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

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