



Т. Цвигун

*«А может быть, того слова и не было...»:  
нарративные операторы в поэтике Д. Хармса*

Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли.

*А. Введенский. Некоторое  
количество разговоров.*

Одной из наиболее узнаваемых примет нарратива Д. Хармса, очевидно, можно назвать семиотический конфликт между связями *in praesentia* и *in absentia* — необходимостью линеаризовать дискурс и невозможностью это сделать. Хармсовский нарратор, вынужденный оправдываться тем, что, дескать, «после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу» («О Пушкине»)<sup>1</sup>, буквально обречен на то, чтобы «говорить о неговорении», «писать о не-письме». Тем парадоксальнее тот факт, сколь высокую значимость в письме Хармса приобретают слова так называемого «коммуникативного пласта» языка — частицы, междометия, союзы, некоторые местоимения, главное назначение которых — обеспечивать связность и последовательность дискурса. Заметим, дискурса, который (в случае Хармса) связности и последовательности всячески противится.

Природа служебных слов, «частиц речи» (В. В. Виноградов), релятивна: слова «коммуникативного пласта» обладают грамматической семантикой *par excellence*; однако, попадая в эстетически маркированный дискурс, они «могут в каких-то ситуациях модифицировать свои значения»<sup>2</sup>, трансформируя «грамматику поэзии» в «поэзию грамматики»<sup>3</sup>. При том что в художественном дискурсе служебные слова способны выступать как синтаксические, семантические, образные, мотивные, экспрессивные и иные операторы (и даже как репрезентанты авторской картины мира)<sup>4</sup>, в наибольшей степени — исходя из самой грамматической природы — они приспособлены к тому, чтобы структурировать письмо в роли особых нарративных операторов. Втягивание этих единиц в пространство дискур-

са в качестве таких операторов сопровождается пересмотром языковых (собственно грамматических) конвенций в пользу конвенций нарративных и созданием текстовых ситуаций с ощутимым отклонением от «нулевой степени» высказывания.

В идиолекте Хармса поле регулярных нарративных операторов составляют *опять/снова, тоже/также, нет, всё, а, но* и др.; несмотря на различия в их грамматическом значении, у Хармса все они так или иначе призваны разрушать нарратив ради наррации, быть мнимыми знаками повествовательных связей. Очевидно, наибольшей валентностью в этом случае отличается нарративный оператор *а* — «чисто русское словечко» (Е.В. Урысон), сочинительный союз, обладающий исключительной языковой полифункциональностью и допускающий в речи позиционные замены на *и* или *но*.

При том что союз *а* у Хармса нередко остается в поле естественного языкового узуса и сохраняет свои основные лексические значения<sup>5</sup> — ‘а сопоставления’ и ‘а несоответствия’, — его семантико-функциональное поле этим далеко не ограничивается. В хармсовском письме *а* явно стремится к тому, чтобы приобрести сигнальную функцию: союз становится индексом нарративной девиации, он легко опознается адресатом-читателем как своего рода препятствие к развертыванию сюжета в плоскости литературной конвенции. «*А*»-нарративы у Хармса весьма частотны (столь же, пожалуй, как и «*опять*»-нарративы или «*нет*»-нарративы), причем их модели напрямую обусловлены теми текстовыми позициями, которые может занимать союз *а*.

### (1) А «инициальный»

Модель объединяет дискурсы, в которых нарративный оператор *а* открывает текст и выступает в функции инициации сюжета. *А* «инициальный» широко известен лингвистике; не раз отмечалось, что появление союза *а* в абсолютно начальной позиции текста допускается языком, особенно в разговорной речи (таковы высказывания типа *А у нас опять свет отключили, А нас на каникулах в Лондон повезут* и т. п.; ср. также хрестоматийный пример имитации разговорной речи в поэзии: «*А у нас в квартире газ. А у вас?..*»). В начальной позиции союз *а* встречается и в литературных дискурсах (это так называемый *а* «введения темы»), когда конструкция с *а* выступает в роли маркера тематического зачина:

*А* затем прощалось лето / С полустанком. Снявши шапку, / Сто слепящих фотографий / Ночью снял на память гром... (Б. Пастернак); *А* мастер пушечного цеха, / Кузнечных памятников швец, / Мне скажет — ничего, отец, — / Уж мы сошьем себе такое... (О. Мандельштам); *А* в книгах я последнюю страницу / Всегда любила больше всех других... (А. Ахматова); *А* была я когда-то цветами увенчана / И слагали мне стансы — поэты... (М. Цветаева)<sup>6</sup>.

Однако в дискурсе Хармса именно начальная позиция союза *a* отсутствует в принципе — причем как в прозе (где эта позиция хотя и не находится под запретом, но тем не менее используется не так уж часто), так и в стихе (где *a* «инициальный» может использоваться вполне регулярно, о чем свидетельствуют предложенные примеры). Это тем более существенно, если учесть, что Хармс свободно открывает нарративы другими операторами — *тогда*, *тут*, *да*, *теперь*, *но* и др., — для которых позиция абсолютного начала как раз не входит в поле языковой нормы. Такие операторы в нормативном дискурсе специализируются не на введении темы, а на ее «подхвате», развитии; это операторы (условно говоря, «внутреннего пользования»), которые могут существовать исключительно в нарративном контексте и предназначены для его тематической сегментации:

*тогда* солдатик маленький / вздыхает горячо / он с ног снимает валенки / кладет их на плечо («*тогда солдатик маленький...*», 359); *Да*, сегодня я видел сон о собаке... («*Утро*», 415); *Тут* все начали говорить по своему. Хвилищевский подошел к дереву и поцарапал кору... («*Тут все начали...*», 547); *Теперь* я расскажу, как я родился, как я рос и как обнаружили во мне первые признаки гения... («*Теперь я расскажу...*», 620); *Но* художник усадил натурщицу на стол и раздвинул ее ноги... («*Но художник усадил натурщицу...*», 674).

У Хармса *a* «инициальный» появляется в нарративе тогда, когда ему предшествует минимальный претекст, содержащий хотя бы один предикат. Хармс, таким образом, передвигает *a* из абсолютно начальной позиции в позицию относительно начальную, при этом сохраняя за союзом его инициальную функцию. Воспринимать *a* как нарративный оператор «внутреннего пользования», как средство организации контекстных смыслов в такой относительно начальной позиции невозможно.

Специфика сюжета у Хармса состоит в том, что в подобных нарративных структурах первые (до *a*) предикаты лишаются событийного статуса — восприятие предиката как именуемого событие оказывается инициировано только появлением *a*. Союз в таких случаях приобретает вторичную семантику, отсутствующую у *a* в языке: он не осуществляет со-/противопоставление, а призван отменить начальный предикат как событие. Последующее развитие сюжетной темы опирается у Хармса на событие, которое вводится союзом *a*.

*Пример 1.*

[neg] X<sub>(на охоту поехало шесть человек)</sub>, а Y<sub>(вернулось-то только четыре)</sub> → Z<sub>(смерть Козлова)</sub>

На охоту поехало шесть человек<sup>X</sup>, *a*<sup>1</sup> вернулось-то только четыре<sup>Y</sup>. Двое-то не вернулись. Окнов, Козлов, Стрючков и Мотыльков благополучно вернулись домой, *a*<sup>2</sup> Широков и Каблуков погибли на охоте. <...> **Стрючков:** Что с ним делать? **Мотыльков:** А тут уж ничего с ним не по-

делаешь. По моему, его надо просто удавить. Козлов! А, Козлов? Ты меня слышишь? **Козлов:** Ох, слышу, да плохо. **Мотыльков:** Ты, брат, не горюй. Мы сейчас тебя удавим. Постой!.. Вот... вот... вот... **Стрючков:** Вот сюда вот еще! Так, так, так! Ну-ка еще... Ну, теперь готово! **Мотыльков:** Теперь готово! **Окнов:** Господи благослови!<sup>Z</sup> («Охотники», 514—516).

В начальном текстовом сегменте хармсовской пьесы «Охотники» — своеобразном аналоге гипертрофированной ремарки — в роли нарративного оператора выступает лишь первое *a*, тогда как второй союз лишен нарративной функции и остается в пределах языкового узуса как носитель сопоставительной семантики. Для союза *a* Хармс избирает особую функцию: конструкция с *a*, сдвинутая на один предикат вперед по тексту, «обнуляет» предшествующее событие *X* «на охоту поехали шесть человек» и вводит событие *Y* «вернулось-то только четыре», которое следует рассматривать как инициальный факт для события *Z* «смерть Козлова».

В инициальную позицию (после *a*) попадает нарративный сценарий «возвращение с охоты» («*a* вернулось-то только четыре») со своим количеством актантов (Окнов, Стрючков, Козлов, Мотыльков), и именно он обеспечивает движение сюжета к развязке — «смерти Козлова». В свою очередь иной возможный сценарий — «невозвращение с охоты» («*двое-то не вернулись*») — вынесен за рамки инициальной позиции (буквально за пределы первого сложносочиненного предложения), причем его нарративный потенциал настолько слаб, что ограничен в тексте лишь указанием на то, что «*Широков и Каблуков погибли на охоте*». Очевидно, что этот сценарий, в силу того что он не попадает в инициальную позицию после *a*, не может ввести ретроспекцию и вернуть сюжет к его начальному событию «охота». Союз *a* инициирует одно событие, параллельно накладывая запрет на другое — и только с этой точки зрения оказывается вполне прозрачной авторская нарративная логика, при которой в тексте, начинающемся высказыванием «*На охоту поехали шесть человек*», сюжет оперирует не шестью, а четырьмя актантами.

*Пример 2.*

[neg]  $X_{(1-3)}$ , а  $Y_{(в\ рот\ залетела\ кукушка)}$  →  $Z_{(переименование)}$

Это случилось еще до революции.

Одна купчиха зевнула<sup>X<sub>1</sub></sup>, а к ней в рот залетела кукушка<sup>Y</sup>. Купец прибежал на зов своей супруги и, моментально сообразив, в чем дело, поступил самым остроумным образом. <...>

Но прослужив года четыре в сенате, несчастный купец однажды вечером зевнул<sup>X<sub>2</sub></sup> и ему в рот залетела кукушка<sup>Y</sup>. На зов своего мужа прибежала купчиха и поступила самым остроумным способом. <...>

Выслушивая длинный рассказ купчихи, митрополит зевнул<sup>X<sub>3</sub></sup> и ему в рот залетела кукушка<sup>Y</sup>. На громкий зов митрополита прибежал Иван Яков-

левич Григорьев и поступил самым остроумным способом. За это Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили царю<sup>2</sup>. И вот теперь становится ясным, каким образом Иван Яковлевич Антонов сделал себе карьеру («*Карьера Ивана Яковлевича Антонова*», 577).

Этот пример интересен как проявление хармсовской игры с сочинительными союзами — *a* и *и*. По наблюдению Е. В. Урысон, в идентичных синтаксических позициях эти союзы работают как метатекстовые маркеры с разным значением: если *и* выступает в роли маркера «нормального развития повествования» (союз отсылает к предшествующей теме), то *a* — это маркер «поворота повествования» (союз изменяет тему)<sup>7</sup>.

Несложно заметить синтаксическую девиацию, которую Хармс использует в предложении «*Одна купчиха зевнула, а к ней в рот залетела кукушка*»: сложносочиненное предложение с семантикой следования требует для своего оформления союза *и*, в то время как Хармс использует союз *a*, у которого сема 'следование' отсутствует. Девиантность этого предложения и отсутствие такого отклонения от нормы в последующих предложениях с *и* заставляет воспринимать первую союзную позицию (*a*) как нарративный маркер, как инициальный знак ввода события («*в рот залетела кукушка*») в текст и — одновременно — знак отмены события предшествующего («*одна купчиха зевнула*»).

Конструкции с союзами *a* и *и* формируют в тексте регулярную повторяемость событий по двум условным осям — *X* («*некто зевнул(-a)*») и *Y* («*в рот залетела кукушка*»). При этом пусть минимальной, но все же динамикой наделяется первая ось, по которой событие варьируется в своих актантах (*купчиха, купец, митрополит*). Вторая же ось, *Y*, напротив, статична, поскольку представлена одним неизменным событием. Ось *X* — единственно подвижная часть сюжета, но для «*карьеры Ивана Яковлевича Антонова*» (событие *Z* — «*получение новой фамилии*») все действия по этой оси — «*купчиха зевнула*», «*купец зевнул*», «*митрополит зевнул*» — оказываются несущественными. Ось *X* в данном нарративе лишена статуса события; единственным событием, повлиявшим на карьеру Ивана Яковлевича, становится инициальный факт «*в рот залетела кукушка*».

Союз *a*, таким образом, в этом случае отменяет уже не одно событие, а целую парадигму события «*купчиха зевнула*» / «*купец зевнул*» / «*митрополит зевнул*» (*X*<sub>1</sub>, *X*<sub>2</sub>, *X*<sub>3</sub>). В результате нарратив очевидным образом тормозится, а его динамика абсурдируется; за создание «тела текста» (буквально — его физической протяженности, «линейности означающего») отвечает функционально избыточный для нарратива элемент «*некто зевнул*», в то время как семантика сюжета в его движении к конечному событию организуется фактом «*в рот залетела кукушка*», введение которого инициировано союзом *a*.

## (2) А «рекурренции»

Многократно повторяясь в контактных позициях нарративного пространства, *a* приобретает у Хармса иную нарративную функцию: союз сигнализирует о «торможении» сюжета и способен свести его к точке. Если *a* «инициальный» известен в первую очередь разговорной речи, то *a* «рекурренции» — речи художественной, где он соотносится с риторической фигурой полисиндетоном<sup>8</sup>. Внешне такой нарратив опознается как серийное противопоставление — однако с событийной точки зрения это скорее квазипротивопоставление, которое выстраивает не смену событий в сюжете, а парадигму вариантов одного события. По сути, *a* «рекурренции» выступает как контрастный по отношению к *a* «инициальному» нарративный оператор: его задача — не ввести событие, а отменить его. *A* есть сигнал повтора, замыкающего весь нарратив в точке единственного события.

*Пример 3.*

*X, a X<sub>1</sub>, a X<sub>2</sub> ... a X<sub>n</sub>*

Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер<sup>X</sup>. *A* Крылов, узнав об этом, тоже умер<sup>X<sup>1</sup></sup>. *A* Спиридонов умер сам собой<sup>X<sup>2</sup></sup>. *A* жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла<sup>X<sup>3</sup></sup>. *A* дети Спиридонова утонули в пруду<sup>X<sup>4</sup></sup>. *A* бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам<sup>X<sup>5</sup></sup>. *A* Михайлов перестал причесываться и заболел паршой<sup>X<sup>6</sup></sup>. *A* Круглов нарисовал даму с кнутом в руках и сошел с ума<sup>X<sup>7</sup></sup>. *A* Перехрёстов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы<sup>X<sup>8</sup></sup>. Хорошие люди *и* не умеют поставить себя на твердую ногу. («Случаи», 695—696).

Сверхрекуррентность нарратива обеспечивается действием нарративного оператора *a*, который, в отличие от *Примеров 1* и *2*, обнуляет то событие, которое вводит. Видимая событийная множественность в тексте фиктивна, она сводится к одному событию «умереть». Развертывание текста подчинено общей инерции, главным формальным знаком которой становится синтаксический параллелизм и которая последовательно проецируется в область лексики. Использование глагола «умереть» в предложениях 1—4 задает своеобразную матрицу события, в которой сюжетная функция каждого героя, независимо от ее конкретной лексикализации, сводится к «смерти». Именно это позволяет начиная с пятого предложения интерпретировать сему «умереть» как имплицитированную в такие сюжетные функции, как «спиться и пойти по дорогам», «перестать причесываться и заболеть паршой» и т.п.; и эта же инерция заставляет видеть в функции «быть вытолканным со службы» аналог, как минимум, социальной смерти.

На первый взгляд, именно синтаксис — открытый сочинительный ряд предложений, начинающихся противительным союзом *a* — дает возмож-

ность растождествлять сюжетные функции. Но это противопоставление мнимое: *a* необходим Хармсу исключительно для того, чтобы «затянуть» нарратив, обеспечить, по сути, его бесконечную открытость, предоставить возможность втянуть в нарративный ряд потенциально любое (независимо от его семантики) высказывание, оформленное по той же грамматико-синтаксической модели. Именно такая интерпретация оказывается предпочтительной, если исходить из функциональной природы полисиндетона, который в современных риториках относится к «фигурам добавления»<sup>9</sup>. Бесконечная открытость нарратива в подобном дискурсе может быть снята лишь искусственно — прерыванием многосоюзия, сменой грамматики, переходом от *a* к *и* и следующим за этим абсурдирующим финальным высказыванием «*Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу*». И что наиболее любопытно: только в этом высказывании *a* предпочтителен — и именно здесь Хармс его избегает.

*Пример 4.*

<...> — О чем же там говорится? — спросил Ваня.

— Ну, о том, как король пил чай с яблоками и вдруг подавился, *a* королева стала бить его по спине, чтобы кусок яблока выскочил из горла обратно. *A* король подумал, что королева дерется, и ударил ее стаканом по голове. *Тут* королева рассердилась и ударила короля тарелкой. *A* король ударил королеву миской. *A* королева ударила короля стулом. *A* король вскочил и ударил королеву столом. *A* королева повалила на короля буфет. *Но* король вылез из-под буфета и пустил в королеву короной. *Тогда* королева схватила короля за волосы и выбросила его в окошко. *Но* король влез обратно в комнату через другое окно, схватил королеву и запихал ее в печку. *Но* королева вылезла через трубу на крышу, потом спустилась по громоотводу в сад и через окно вернулась обратно в комнату. *A* король в это время растапливал печку, чтобы сжечь королеву. Королева подкралась сзади и толкнула короля. Король полетел в печку и там сгорел.

— Вот и вся сказка, — сказала Леночка. <...> («Сказка», 590—591).

В этом примере особый интерес представляет сочетание разных нарративных операторов — *a*, обеспечивающего рекуррентность и тормозящего нарратив, с одной стороны, и группы нарративных операторов *тут*, *тогда*, *но* — с другой. Последние, будучи употреблены в одинаковых с *a* позициях, напротив, создают нарративные сдвиги и сообщают сюжету хотя бы минимальную динамику.

Нарративный оператор *a* обеспечивает варьирование одного события — «некто (король/королева) ударяет кого-то (королеву/короля) чем-то (стаканом/миской/стулом/столом)»: по сути, все эти сюжетные функции уравниваются в семе 'ударить'. В свою очередь, нарративные операторы *тут*, *тогда*, *но* суть позиционные синонимы *a*, однако функционально отличны от него. Несложно заметить, что, во-первых, они формируют в

сюжете смысловой ряд «смерть → воскрешение → смерть» (король «умирает», попадая под буфет, → «воскресает», выбираясь из-под буфета, → «умирает», выброшенный в окошко, → и т. д.); во-вторых, эти операторы динамизируют художественное пространство нарратива (под буфетом → в окошко → обратно в комнату → в печку → через трубу на крышу и обратно в комнату).

Однако ни *a*, ни группа *тут/тогда/но* не способны завершить нарратив — они лишь длят его. Поэтому финальное событие может стать таким, только если оно не имеет союзного нарративного оператора: сюжет «сказки» заканчивается тогда, когда многосоюзие в начальной позиции предложений опять обрывается («*Королева подкралась сзади и толкнула короля. Король полетел в печку и там сгорел*»).

### (3) А «квазифинала»

В отличие от допустимости абсолютно начальной позиции, в конце нарратива союз *a* невозможен: конструкция с *a* предполагает либо введение новой темы, либо — как сигнал «поворота повествования» — новое развитие прежней темы, но в любом случае не завершение дискурса. Из возможных позиций взаимозаменяемости *a* и *и* финальная, очевидно, в наибольшей степени специализирована именно для союза *и*, который вполне органично маркирует исчерпанность и завершение темы, разрешение ситуации, логический вывод:

...*И* в коммунальной квартире водворилась тишина («*Неожиданная попойка*», 582); ...*И* чертежники, устыженные своим незнанием, растворились в воздухе («*Праздник*», 578); ...*И* вот теперь становится ясным, каким образом Иван Яковлевич Антонов сделал себе карьеру («*Карьера Ивана Яковлевича Антонова*», 577).

Для Хармса же запрета на использование *a* для обозначения финала не существует, хотя нарративы, завершающиеся этим оператором, не столь уж частотны:

...*a* я потребовал принести киселя. *всё* («*периферация*», 281); ...*А* великий художник опустил тогда голову, и как стоял, так и сел на груды кирпичей. *всё* («*О явлениях и существованиих № 1*», 541); ... *А* я пишу стихи Наташе и не смыкаю светлых глаз («*Неизвестной Наташе*», 583); ...*А* может быть, того слова и не было («*Мы жили в двух комнатах*», 530); ...*А* физик все лежит, не ходит, / Не ходит физик и лежит («*Физик сломавший ногу*», 580); ...*А* потом мы разошлись по домам («*Сонет*», 628).

Вполне объяснимо, почему *a* «квазифинала», как правило, сопровождается у Хармса дополнительным нарративным оператором *всё*. Поскольку нарратив, завершённый конструкцией с *a*, не предусматривает продол-



жения прежде всего в авторской пресуппозиции, Хармс вынужден «искусственно» обрывать его введением финального *всё* — однако это завершает наррацию, но не событие. В дискурсивном мире, существующем по правилам «бедности языка и нищих мыслей», наиболее органичным оказывается такой финал нарратива, который своим «остранением» разрушает саму онтологию финала и ставит под сомнение существование нарратива как такового.

<sup>1</sup> Хармс Д. Цирк Шардам: Собр. худож. произведений. СПб., 1999. С. 704. Далее тексты Д. Хармса цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках. Во всех цитатах курсив и иные шрифтовые пометы наши. — Т. Ц.

<sup>2</sup> Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику. Тверь, 2003. С. 61.

<sup>3</sup> Вопрос о семиоэстетическом статусе служебных слов, кажется, не разрешен до сих пор. С одной стороны, можно, соглашаясь с Ю. М. Лотманом, считать, что в художественном тексте у них «образуется добавочное, уже лексическое значение, в ином тексте <им> несвойственное» (Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 160). С другой стороны, как считает В. П. Григорьев, «отношения между “образным” и “упаковочным” <словом> подвижны и в отдельно взятом широком контексте, и в любом привлекаемом для анализа множестве художественных текстов» (Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979. С. 132). При этом позиция Ю. М. Лотмана, очевидно, слишком безоговорочно реализует «презумпцию семантизированнойности»; точка зрения В. П. Григорьева, в свою очередь, требует описания тех факторов, благодаря которым слова «коммуникативного пласта» переходят из разряда «упаковочных» в сферу «образного».

<sup>4</sup> См., напр.: Фоменко И. В. Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения // Новое литературное обозрение. 1994. № 8.

<sup>5</sup> См.: Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970. С. 667. Т. М. Николаева считает базовым значением союза *а* «сопоставление» и предпринимает попытку описать периферийные — контекстуально обусловленные — значения союза (см.: Николаева Т. М. *А мы швейцару: «Отворите двери!»*: В развитие идей Дмитрия Николаевича Шмелева о цельности семантики лексем // Облик слова: Сб. ст. М., 1997).

<sup>6</sup> Другие примеры использования *а* «инициального» в поэзии см. в: Самовитое слово: Словарь русской поэзии XX века. Пробный вып.: *А—А-ю-рей*. М., 1998.

<sup>7</sup> См.: Урысон Е. В. Союз *А* как сигнал «поворота повествования» // Логический анализ языка: Семантика начала и конца. М., 2002. С. 351.

<sup>8</sup> Согласно примерам, приведенным А. П. Квятковским, в литературной традиции полисиндетон по преимуществу оперирует союзами типа *и, ни, да* и т. п.; союз *а*, в свою очередь, более характерен для фольклорной поэзии (см.: Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. М., 2000. С. 188—189).

<sup>9</sup> Более того, «в предельном варианте “идеальное” синтаксическое добавление есть не что иное, как простой повтор синтагмы или всего предложения» (Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. М., 1986. С. 143).