

ISSN 2225-5346  
e-ISSN 2686-8989



СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

SLOVO.RU:  
BAL TIC ACCENT

2021

Том 12  
Vol.

№ 3

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ  
ЯЗЫКА: К СТОЛЕТИЮ ИДЕИ

Тематический выпуск

THE POETIC FUNCTION  
OF LANGUAGE: CELEBRATING  
THE CENTENARY OF THE IDEA

Thematic Issue

Вып. 1 Iss. 1

Издательство Иммануила Канта  
Балтийского федерального  
университета им. Иммануила Канта

Immanuel Kant Baltic Federal  
University Press

2021

СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ  
АКЦЕНТ  
2021  
Том 12  
№ 3

Калининград :  
Изд-во БФУ  
им. И. Канта, 2021.  
147 с.

Учредитель  
Балтийский  
федеральный  
университет  
им. Иммануила Канта

Редакция  
Адрес: 236022, Россия,  
Калининград,  
ул. Чернышевского, 56

Издатель  
Адрес: 236022, Россия,  
Калининград,  
ул. Гайдара, 6

Типография  
Адрес: 236022, Россия,  
Калининград,  
ул. Гайдара, 6

Издание  
зарегистрировано  
в Федеральной службе  
по надзору  
в сфере связи,  
информационных  
технологий и массовых  
коммуникаций.  
Свидетельство  
о регистрации  
СМИ ПИ  
№ ФС77-46308  
от 26 августа 2011 г.

*Редакционная коллегия*

*Владимир Александрович Плунгян*, доктор филологических наук, академик РАН, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН (Россия) — и.о. главного редактора; *Сурен Тигранович Золян*, доктор филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия) — главный научный редактор; *Алексей Николаевич Черняков*, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия) — ответственный редактор; *Наталья Сергеевна Автономова*, доктор философских наук, Институт философии РАН (Россия); *Наталья Михайловна Азарова*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН (Россия); *Томас Венцлова*, профессор, Йельский университет (США); *Димитр Веселинов*, доктор филологических наук, профессор, Софийский университет им. Святого Климента Охридского (Болгария); *Ив Гамбье*, доктор лингвистики, профессор, Университет Турку (Финляндия); *Игорь Николаевич Данилевский*, доктор исторических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Вера Ивановна Заботкина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (Россия); *Михаил Васильевич Ильин*, доктор политических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Максим Анисимович Кронгауз*, доктор филологических наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Александр Васильевич Лавров*, академик РАН, доктор филологических наук, Институт русской литературы РАН (Россия); *Михаил Юрьевич Лотман*, профессор, Таллинский университет, Тартуский университет (Эстония); *Иван Борисович Микиртумов*, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия); *Михаил Андреевич Осадчий*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина (Россия); *Джеймс Расселл*, профессор, Гарвардский университет (США), Иерусалимский университет (Израиль); *Игорь Витальевич Силантьев*, доктор филологических наук, Институт филологии СО РАН (Россия); *Игорь Павлович Смирнов*, профессор, Констанцский университет (Германия); *Питер Стайнер*, профессор, Университет Пенсильвании (США); *Григорий Львович Тульчинский*, доктор философских наук, НИУ «Высшая школа экономики» (Россия); *Татьяна Валентиновна Цвигун*, кандидат филологических наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия); *Вадим Александрович Чалый*, доктор философских наук, Балтийский федеральный университет им. И. Канта (Россия); *Татьяна Владимировна Черниговская*, доктор биологических наук, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, доктора наук, распоряжением Минобрнауки России от 12 февраля 2019 г. № 21-р, а также в список журналов, индексируемых в Russian Science Citation Index на платформе Web of Science, и ядро РИНЦ.

Подписной индекс 36836  
Тираж 120 экз.  
Дата выхода в свет 10.09.2021 г.

SLOVO.RU:  
BALTIC ACCENT  
2021  
Vol. 12  
№ 3

Kaliningrad :  
I. Kant Baltic Federal  
University Press, 2021.  
147 p.

*Founders*

Immanuel Kant Baltic  
Federal University

*Address*

14 A. Nevskogo St.,  
Kaliningrad, Russia,  
236016

*Editorial office*

56 Chernyshevskogo St.,  
Kaliningrad, Russia,  
236022

*Publishing house*

6 Gaidara St.,  
Kaliningrad, Russia,  
236022

The opinions expressed  
in the articles are private  
opinions of the authors  
and do not necessarily  
reflect the views  
of the founders  
of the journal

Mass Media  
Registration Certificate  
PI № FS77-46308,  
on 26 August, 2011

*Editorial board*

Prof. *Vladimir A. Plungyan*, Full Member of the Russian Academy of Sciences, V. V. Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences (Russia) – Acting Editor-in-Chief;  
Prof. *Suren T. Zolyan*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia) – Scientific Editor; Dr *Alexey N. Chernyakov*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia) – Executive Editor-in-chief; Prof. *Natalia S. Avtonomova*, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Nataliya M. Azarova*, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Tomas Venclova*, Yale University (USA); Prof. *Dimitar Vesselinov*, Sofia University ‘St. Kliment Ohridski’ (Bulgaria); Prof. *Yves Gambier*, University of Turku (Finland); Prof. *Igor N. Danilevskii*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Vera I. Zobotkina*, Russian State University for the Humanities (Russia); Prof. *Mikhail V. Ilyin*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Maxim A. Krongauz*, National Research University Higher School of Economics (Russia); Prof. *Alexander V. Lavrov*, Full Member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Mikhail Yu. Lotman*, Tallinn University, University of Tartu (Estonia); Prof. *Ivan B. Mikirtumov*, Saint-Petersburg State University (Russia); Prof. *Mikhail A. Osadchy*, Pushkin State Russian Language Institute (Russia); Prof. *James R. Russell*, Harvard University (USA), the Hebrew University of Jerusalem (Israel); Prof. *Igor V. Silantyev*, Institute of Philology, Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Russia); Prof. *Igor P. Smirnov*, University of Konstanz (Germany); Prof. *Peter Steiner*, University of Pennsylvania (United States); Prof. *Grigorii L. Tulchinskii*, St. Petersburg School of Social Sciences and the Humanities, National Research University Higher School of Economics (Russia); Dr *Tatyana V. Tsvigun*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia); Prof. *Vadim A. Chaly*, Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia); Prof. *Tatiana V. Chernigovskaya*, Saint-Petersburg State University (Russia)

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Habent sua fata libelli</i> (С. Т. Золян, А. Н. Черняков, В. В. Феценко) .....	6
<i>Говорухина Ю. А.</i> Роман Якобсон в поисках текстоорганизующей структуры .....	8
<i>Синельникова Л. Н., Селзнева Л. В.</i> О поэтической эмотиологии в поэзии и вне поэзии .....	17
<i>Колкер Я. М., Устинова Е. С.</i> О неявных проявлениях поэтической функции: переводческий взгляд.....	34
<i>Северская О. И.</i> Поэтическая функция в расширяющемся контексте: заглавие — моностих — политекст (на примере творчества И. Жданова) .....	54
<i>Патроева Н. В.</i> Функции синтаксических конструкций с точки зрения якобсоновской модели коммуникации.....	70
<i>Найдич Л. Э., Павлова А. В.</i> «Чуть живые, в ночь осеннюю / Мы с охоты возвращаемся...»: Предикативный атрибут в поэтическом тексте Некрасова.....	84
<i>Николина Н. А., Петрова З. Ю., Фатеева Н. А.</i> Взаимодействие компаративных конструкций и их элементов в современной русской прозе .....	109
<i>Логинова Е. Г.</i> Режиссерская интерпретация драматургического произведения с позиций семиотической креативности .....	125

## CONTENTS

Habent sua fata libelli ( <i>S. T. Zolyan, A. N. Chernyakov, V. V. Feshchenko</i> ).....	6
<i>Govorukhina Yu. A.</i> In search of the text generating structure: Jakobson's theory of the poetic function of language.....	8
<i>Sinelnikova L. N., Selezneva L. V.</i> On poetic emotiology in poetry and beyond.....	17
<i>Kolker Ya. M., Ustinova E. S.</i> On the less obvious manifestations of the poetic function: a translator's view .....	34
<i>Severskaya O. I.</i> A poetic function in an expanding context: title – monoverse – polytext (on the example of Ivan Zhdanov's poetry).....	54
<i>Patroeva N. V.</i> Functions of syntactic structures in the context of Jakobson's model of communication .....	70
<i>Naiditch L. E., Pavlova A. V.</i> "Čut' živye, v noč' osennjuju / My s ochoty vozvraščaemsja..." Secondary predicate in Nekrasov's poetic texts.....	84
<i>Nikolina N. A., Petrova Z. Yu., Fateeva N. A.</i> Interaction of comparative structures and their elements in modern Russian prose .....	109
<i>Loginova E. G.</i> Theatrical interpretation of a literary work from the standpoint of semiotic creativity.....	125

## HABENT SUA FATA LIBELLI

Поэзия есть язык в его эстетической функции.  
Р. Якобсон

Научная мысль живет по собственному календарю, поэтому отмечать надлежит юбилеи не только людей, но и идей.

Этот тематический выпуск приурочен к столетию выхода в свет работы Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (Прага, 1921), в которой впервые в научный оборот было введено понятие «язык в эстетической / поэтической функции». Она оказала огромное влияние на науку XX века, получив дальнейшее развитие в различных направлениях лингвистической мысли. Подзаголовок «Набросок первый» оказался для Якобсона не просто фигурой речи — в развитие идей, высказанных в «Новейшей русской поэзии...», на протяжении всей монументальной научной биографии ученый написал многочисленные исследования, уточнявшие положения этой книги. «Новейшая русская поэзия...» фактически содержала *новейшую исследовательскую повестку*, на основе которой впоследствии

1) были выделены различные функции языка и определены их значимые характеристики;

2) сформировались новые междисциплинарные области — лингвистическая поэтика и теория художественной речи, не только ознаменовавшие уникальный вклад российской науки в мировую филологическую мысль, но и открывшие перед лингвистической наукой новые фронтиры, оказавшие непосредственное воздействие на формирование таких научных направлений, как лингвистика текста, дискурс-анализ и др.;

3) стало возможным с опорой на понятие «поэтический язык» выявить и описать механизмы лингвистической креативности, наметить «подступы» к лингвистической эстетике и эвристике;

4) получила развитие теоретическая и прикладная идиостилистика («своего рода поэтическая диалектология», как определял ее Якобсон), окончательно легитимировавшая в научной методологии неразрывный альянс литературоведения и лингвистики.

Основные положения «Новейшей русской поэзии...», несмотря на авангардную дерзость якобсоновских формулировок, так и оказались непоколебленными, новые подходы лишь помогли развить и углубить их. Вместе с тем вовлечение в научный фокус возникавших позднее методов (прагматика, когнитивистика, дискурс-анализ и др.) неизбежно обуславливает необходимость новых подходов к пониманию и применению якобсоновской теории. В центре внимания данного выпуска — развитие основных идей «Новейшей русской поэзии...» и поиск новых



сфер их приложения уже в контексте научных направлений, определяющих парадигматику филологической науки первых десятилетий XXI века. Представлены статьи, в которых рассматриваются малоизученные проявления поэтической функции — в частности, применительно к синтаксису, поэтике межтекстовых связей, мультимодальности исследуются «непоэтические» проявления поэтической функции в различных типах дискурсов. В них ставится задача при описании различных явлений зафиксировать и описать синергетический эффект комплексного взаимодействия различных языковых функций: достигнутое ранее разграничение функций позволяет на нынешнем этапе перевести проблематику в эту максимально приближенную к реальной речевой деятельности плоскость.

Особого внимания заслуживает тот факт, что работа Яacobсона, имеющая подзаголовок «Подступы к Хлебникову», тесно связанная с научной идеологией ОПОЯЗа и инспирированная художественными практиками русского футуризма, впервые в истории науки наглядно продемонстрировала, как теория поэтического языка способна становиться средством теоретической и эстетической легитимации неконвенциональных (авангардных) практик и дискурсов. Выбор хлебниковской поэзии в качестве объекта теоретических рефлексий для молодого Яacobсона, конечно же, не был случайным: новаторская поэзия футуризма сама по себе стимулирует новые методы анализа языка и литературы в лингвистической поэтике, программируя последующее воздействие обратного порядка — влияние структурной поэтики на авангардные и поставангардные художественные практики. В результате такого двунаправленного процесса языковая креативность проявляется и в эстетике (художественных дискурсах авангарда), и в эвристике (терминотворчество и новые концепции в лингвистике); авангард же покидает исходно отведенные ему границы художественного и вступает на поле дискурсов самого разного типа — политического, пропагандистского, рекламного, научного, утилитарного.

Современные междисциплинарные подходы, развивающиеся на пересечениях лингвистики, эстетики, философии и поэтики, позволяют вновь актуализировать авангардные дискурсы как модели концептуализации мира и языка. Инициаторы данного проекта сочли целесообразным отдельно остановиться на лингвосомиотических аспектах художественных практик авангарда и их языкотворческих тактиках и стратегиях в художественном и научном дискурсах; проблематика «подступов к Хлебникову» (*resp.* авангарду) в актуальном развитии их методологической перспективы станет центральной в следующем выпуске журнала.

С. Т. Золян, А. Н. Черняков, В. В. Феценко

## РОМАН ЯКОБСОН В ПОИСКАХ ТЕКСТООРГАНИЗУЮЩЕЙ СТРУКТУРЫ

Ю. А. Говорухина<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Сибирский федеральный университет  
660041, Россия, Красноярск, Свободный просп., 79  
<sup>2</sup> Филиал ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия»  
236036, Россия, Калининград, Советский просп., 82  
Поступила в редакцию 02.04.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-1

*Ставшая классикой работа Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» неизменно упоминается в контексте истории структурализма, формализма, истории методологии гуманитарного знания. В то же время сама она не становилась предметом анализа. Каковы гносеологические установки Якобсона и как они реализуются в работе, возможно ли этот «беспорядочный» и «эскизный» текст прочитать в перспективе будущих установок ученого – решение этих вопросов является целью данной статьи.*

*Авангардная художественная практика начала XX века не только создала новые приемы текстопорождения, но и потребовала новых гносеологических усилий, смены рецептивного ракурса. Работа Якобсона – один из первых опытов метаописания нового эстетического явления. Якобсон изучает язык, обнаженный посредством сдвигов, структуралистски. В этом исследовании ученый нередко пунктирно проговаривает то, что станет принципиальным для него в 1960 – 1970-е годы: мысль о телеологичности поэзии, о близости мыслительных и языковых структур, о том, что выявление структуры как относительно устойчивой совокупности отношений позволяет приблизиться к пониманию смыслообразования и текстопорождения. Анализируя феномен литературности, Якобсон выявляет систему универсальных уровней и межуровневых приемов порождения поэтической речи. Эти наблюдения не теряют своей актуальности и могут быть применимы к анализу не только авангардистских, но вполне «классических» текстов.*

**Ключевые слова:** Р. Якобсон, теория поэтической функции, литературность, смыслопорождение, текстопорождение, структура

### Введение

Работа Р. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (далее – НРП), несмотря на ее эскизность, критически отмеченную В.В. Виноградовым фрагментарность и отход от методологии (Виноградов, 1976), перешла в разряд классических. Она неизменно упоминается в исследованиях об эстетике раннего русского формализма, в свое время перевернувшего традиционные представления о соотношении формы и содержания в литературном произ-





ведении; о футуризме, поскольку в ней (а также в статье «Футуризм» 1919 года (Якобсон, 1987в)) осуществляются первые попытки аналитической рефлексии «самовитого слова»; о теории полифункциональной модели языка, составляющей которой стала выявленная Р. Якобсоном поэтическая функция языка; наконец, о методологии литературоведения, получившего в названной работе, в соответствии с эпистемологическими установками автора, определение своего предназначения, границ и предмета: «Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением» (Якобсон, 1921, с. 7).

Отдельно назовем еще один контекст упоминания НРП — история структурализма. Как известно, и пражский, и более поздний русский структурализм продолжают, переосмысливают, семиотически преломляют ряд положений формализма: об уровне организации текста, предполагающей множество однородных элементов, о корреляции как основе системных связей, об оппозиции и эквивалентности, доминанте и др. Однако, упоминая названную работу Р. Якобсона в означенном контексте, исследователи предпочитают более детально останавливаться на поздних структуралистских трудах автора. НРП до сих пор не становилась самостоятельным объектом анализа, а ведь именно в ней пунктирно заявлены многие положения структурализма, которые станут фундаментальными для данной школы. Столетие теории поэтической функции языка — прекрасный повод попытаться заполнить это «белое пятно». НРП представляет интерес и в плане становления научного мышления ученого, поскольку эту работу пишут одновременно «Якобсон-формалист» и будущий «Якобсон-структуралист-семиотик». Актуальным представляется исследовать данное сочинение с точки зрения неоднородности методологии автора, разглядев в формалисте Якобсоне будущего структуралиста-семиотика.

Очевидно, НРП — формалистский «набросок», как жанрово его определяет сам автор, не претендуя на системность и окончательность выводов. Не только потому, что Якобсон активно оперирует понятием «прием» и делает акцент на «делании» формы и изучении поэтической техники, но и потому, что понимает слово как самостоятельную единицу искусства, а форму — как единственный носитель специфики литературы. Фонетико-акустические особенности, звуковые и грамматические фигуры в текстах В. Хлебникова анализируются Р. Якобсоном в отрыве от содержания, а литературность как система приемов, благодаря которым речь превращается в поэтическое произведение, становится важнейшей установкой ученого.

Необходимость в таком типе мышления была обусловлена, с одной стороны, эволюцией гуманитарной мысли (в том числе реакцией и на импрессионизм критики, и на историко-литературный подход в литературоведении). Другой причиной послужила модернистская художественная практика. Новые приемы текстопорождения, созданные футуризмом, требовали новых понимаемых (гносеологических) структур. Эксперименты с формой обнажили языковые уровни и специфи-



ческую корреляцию между ними, потребовав смены рецептивного курса. Смыслорождающая функция поэтики станет принципиальной для Р. Якобсона в более поздних работах, однако уже в НРП обнаруживается структуралистская аналитика — несистемная, эпизодическая, но, несомненно, мыслимая автором продуктивной.

### Смысло/текстоорганизующие структуры (от доминанты мышления к текстопорождению)

В статье «Лингвистика и поэтика» (Якобсон, 1975) Р. Якобсон будет утверждать, что значение произведения определяется результатом осмысления формально упорядоченных структур, с помощью которых мы осознаём мир. Он убежден, что выявление структуры как относительно устойчивой совокупности отношений является продуктивным методом исследования, поскольку позволяет приблизиться к пониманию смыслообразования и текстопорождения. Намного позже структуралисты придут к необходимости вычленения универсальных смысло/текстоорганизующих структур, которые объясняют возникновение всего множества фактов культуры (так, в 1966-м М. Фуко введет понятие эпистемы). Позже, в статье о Б. Пастернаке, впервые опубликованной в журнале *Slavische Rundschau*, Якобсон определит стилистическую доминанту эпохи, которая позволит вполне рационально объяснить, почему поэзия Пастернака принадлежит своему времени. Исследователь выходит к определению феноменов, которые властно движут поэтом, называя их обязательными осями, определяющими «ансамблевую структуру поэзии эпохи». При этом позиция осознанной неподвластности грозит поэту быть отброшенным в сторону. По мнению ученого, «лирика Пастернака, как и других поэтов его поколения, имеет тенденцию довести до крайней степени эмансипацию знака от своего объекта» (Якобсон, 1987б, с. 337).

Не проговаривая эту структуралистскую мысль, Р. Якобсон уже в НРП сближает поэтический факт с миром эмоций, душевных переживаний, свойственных той или иной эпохе. Так, мятущаяся титаническая душа романтиков породила «стремление к заключениям» (ее как мыслительную потребность эпохи художественно воплотил Байрон, который сделал сюжет более динамичным); мистическое умонастроение на рубеже XIX—XX веков реализовалось в символизме; желание разрушить устаревшую эстетику и традиционную логику дало футуристам прием обнажения от логической мотивировки (Якобсон называет главным структурирующим и текстопорождающим приемом прием обнажения — определения в эпитете, рифмы, синтаксического сдвига, флектирования основы, освобождения ее звуковой валентности от смысловой связи).

Таким образом, Р. Якобсон замечает близость мыслительных и языковых структур уже в НРП. По всей видимости, не позднее 1919 года он приходит к убеждению, что выявление структуры как относительно устойчивой совокупности отношений — продуктивный метод исследования, поскольку позволяет приблизиться к пониманию смыслообразования и текстопорождения.



## В поисках главного комбинаторного принципа

На первый взгляд НРП в той ее части, которая посвящена В. Хлебникову, представляет собой описание приемов, что само по себе ценно для времени, когда только складывался язык метаописания авангарда. Но зададимся вопросом: какова мотивировка автора, что должны продемонстрировать выявляемые механизмы создания образов в текстах поэта? Р. Якобсон стремится обнаружить главный(е) комбинаторный(е) принцип(ы), существование которого(ых) предполагает уровневый ракурс видения поэтического текста. Поэтический язык для него не обладает собственной универсальной структурой, он наряду с афатическим и повседневным является разновидностью языка как такового. Но его специфика может быть выявлена в результате поиска собственно поэтических текстопорождающих механизмов, универсальных структурных законов художественности, того, что определяет феномен литературности.

Когда структура приходит в движение (осознанно ломается, например футуристами), она становится видимой. Футуризм способствовал этому обнажению затекстовых образований и новому пониманию элементов значения, предложенному Р. Якобсоном. Немаловажными обстоятельствами стали и пересмотр основ физического знания в начале XX века, и феноменологические идеи, с которыми ученый познакомился в Московском университете.

Р. Якобсон уточняет понятие литературности — «то, что делает данное произведение литературным»; затем, поясняя предмет литературоведения, утверждает, что оно должно признать прием своим единственным «героем» (Якобсон, 1921, с. 7–8), исследуя («оправдывая») мотивировку его применения. Литературность как качество здесь — абстрактный феномен, универсалия, не структура, но механизм ее существования. Чтобы прояснить ее, Р. Якобсон следует логике: от наблюдений за приемом к обобщению и типологизации.

Реконструкция работы механизма убеждает нас в структуралистском мышлении ученого, который выявляет систему универсальных уровней и межуровневых приемов порождения поэтической речи, то есть того, что полвека спустя будут называть вслед за Р. Якобсоном «грамматикой поэзии» (Якобсон, 1961). Подобно фонологической системе как набору идей звуков приемы литературности, выделяемые Якобсоном, можно было бы назвать «идеями».

Первый и главный прием («идея») — сближение двух единиц в рамках одного уровня или нескольких. На уровне семантики, например, это параллелизм и его виды, на уровне эвфонии — рифма, ассонансы, аллитерации. В 1966 году в статье «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» Р. Якобсон напишет, что «последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка — различительные признаки, фонемные и просодические, морфологические и синтаксические категории и формы, лексические единицы и их семан-



тические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность <...> грамматика произведений, отмеченных параллелизмом, приобретает особое значение» (Якобсон, 1987а, с. 121–122). Уже в НРП он выделяет переплетение фонологических, грамматических и семантических структур. Примером сближения уровней становится семантизация эвфонии, когда субъекты сближаются по принципу звукообразной или грамматической параллели. В отличие от практического языка, словесные элементы могут диссоциироваться и комбинироваться заново. Это становится возможным, поскольку эвфоника оперирует не звуками, а фонемами, то есть «акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями» (Якобсон, 1921, с. 38).

Второй прием – повторяемость как видимое проявление принципа сближения и характерное свойство поэзии, которой чужда экономия (в отличие от практической речи) и в которой одна эмоция, мысль повторяются (не исключая вариативность). В результате, происходит приращение, в том числе за счет неологизмов, синонимов и т.п. Таким образом, в силу вступают законы не синтагматики, но парадигматики. Р. Якобсон высказывает мысль о том, что поэтическая функция перестраивает синтагматику по законам парадигматики, на IV Международном съезде славистов в 1958 году: «В поэтическом и только поэтическом языке мы видим проекцию оси тождества на ось смежности, т. е. в плоскость сочетания» (Международный съезд, 1962, с. 620). Однако можно заметить, что уже в НРП сочетаемость, смежность является для него искомым внутренним законом системы.

Итак, уже в НРП Р. Якобсон определяет систему правил и кодов, которая объясняет порождение и функционирование всего множества поэтических текстов. Он следует структуралистской установке на поиск инварианта и вариантов его репрезентаций.

### Идея телеологичности

В статье «Структурализм и телеология» (1974) Якобсон признаётся, что, если что-то в поэтическом языке и привлекало его исследовательское внимание, так это телеологический характер языка: «В нем была какая-то конечная цель...» (Якобсон, 1996, с. 182). Однако установка на телеологичность, на наш взгляд, является пусть не проговариваемой, но значимой для него в 1919-м. Уже тогда в НРП Р. Якобсон показывает, что стихотворение в отличие от любого другого сообщения по-иному задействует ресурсы языка как структуры, и это объясняется установкой на выражение. Заметим, что целеполагание в этот период не связывается с коммуникативной функцией.

Обнаженная самими авангардистами эстетическая цель (создать новые понимаемые структуры) не могла не привлечь внимание Якобсона. Эксперименты с языком наглядно демонстрировали механизмы смысло/текстообразования, обусловленные телеологически.

Мысль о телеологичности в НРП реализуется, на наш взгляд, в следующих аспектах.



Во-первых, в суждении о том, что поэтический синтаксис является носителем значения. Деформация, сдвиг (метатеза, контаминация, анаколуф, безглагольность и другие нарушения синтаксического равновесия; деформация фонетическая: рассечение слов, вклинивание одного в другое, сдвиги ударения) реализуют цель разрушения практической интонации и привычной рецепции. Эта цель обуславливает работу механизмов диссоциации (Якобсон, 1921, с. 32), а также феномен зыблющегося значения (Якобсон, 1921, с. 44).

С телеологичностью связано в НРП и такое явление, как «композиционное задание», которое, по мнению Р. Якобсона, определяет введение, расположение или исключение фактов. Так, он замечает, что в поэзии Хлебникова «сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями» (Якобсон, 1921, с. 30).

Связано с телеологией и такое понятие, как «оправдание» приема, которое использует Р. Якобсон. Признавая, что главным героем литературоведения должен стать прием (основание литературности), он пишет: «Далее основной вопрос — вопрос о применении, оправдании приема» (Якобсон, 1921, с. 8). Оправдание здесь — обоснование семантики, форм воплощения мира эмоций, задачи автора (например, задачи обнажить прием в творчестве В. Хлебникова или В. Маяковского).

### Заключение

По мере укрепления семиотико-структуралистских позиций Р. Якобсона ряд формалистических идей переосмысливается, ученый уходит от понимания приема как главного «героя литературы» и условия превращения словесного высказывания в произведение искусства, оперирует понятиями «структура» и «структурность», считая их признаками поэтической речи. «Грамматический» подход к тексту, заявленный в том числе в НРП, продолжает быть актуальным для него и развивается в исследованиях Е. Фарино, Й. Ужаревич, И. П. Смирнов (см. об этом: (Маклакова, 2010)), причем, как справедливо отметил С. Золян, «сам подход не меняется; меняется доминанта» (Золян, 2017, с. 392). Идеи Р. Якобсона оказываются продуктивными тогда, когда необходимо понять структурные основания текста/множества текстов, увидеть, как комбинаторный принцип «держит» конструкцию. Причем они работают и на материале не только футуристических текстов.

В. В. Виноградов не единственный, кто критиковал НРП за хаотичность и фрагментарность. Н. С. Трубецкой практически сразу после публикации пишет письмо Р. Якобсону, в котором называет форму текста «неудачной», изложение «беспорядочным». Еще одна его критическая оценка — недостаточность соединения Пушкина, народной словесности, футуристов («все это совершенно разнородные величины именно в силу их совершенно различных эстетических подходов», различных эстетических «систем поэтического мышления») для решения задачи демонстрации одних и тех же приемов; поглощенность «соображениями по общей поэтике, которые Р. Якобсон, по мнению Н. С. Тру-



бецкого, спешит иллюстрировать примерами (Трубецкой, 2004, с. 17–18). Однако, как показывает наше исследование, обвинение в хаотичности отчасти может быть снято. Р. Якобсон на протяжении всей работы (НРП) «собирает» частные наблюдения над поэтическими приемами в единую модель литературности, пытаясь выявить механизм текстопо-рождения. Разность привлекаемых величин с разностью их эстетиче-ских подходов как раз и позволяют ученому выйти к общелитератур-ным механизмам, к таким обобщениям, которые касаются в целом поэ-тического языка как знаковой системы.

### Список литературы

*Виноградов В.В.* Рецензия на: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набро-сок первый. 1921 г. Прага // Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 463–464.

*Золян С.Т.* Языковые функции: возможные расширения модели Романа Якобсона // Роман Якобсон / под ред. Н.С. Автономовой, Х. Барана, Т.Г. Щед-риной. М., 2017. С. 380–392.

*Маклакова Н.В.* «Параллелизм» и «поэтическая функция» Р. Якобсона в тео-рии повтора // Известия Российского государственного педагогического уни-верситета им. А.И. Герцена. 2010. №120. С. 145–153.

*Международный съезд славистов (4; 1958)* : матер. дискуссии : в 2 т. М., 1962. Т. 1 : Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики.

*Трубецкой Н.С.* Письма и заметки Н.С. Трубецкого. М., 2004.

*Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921.

*Якобсон Р.О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. S. 397–417.

*Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.

*Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Якоб-сон Р. Работы по поэтике. М., 1987а. С. 99–132.

*Якобсон Р.О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по по-этике. М., 1987б. С. 324–338.

*Якобсон Р.О.* Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987в. С. 414–420.

*Якобсон Р.О.* Структурализм и телеология // Якобсон Р.О. Язык и бессоз-нательное. М., 1996. С. 181–183.

### Об авторе

*Юлия Анатольевна Говорухина*, доктор филологических наук, про-фессор, Сибирский федеральный университет (Красноярск); профес-сор, филиал ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия» в г. Калинингра-де, Россия.

E-mail: yuliya\_govoruhina@list.ru

### Для цитирования:

*Говорухина Ю.А.* Роман Якобсон в поисках текстоорганизующей структуры // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 8–16. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-1.



## IN SEARCH OF THE TEXT GENERATING STRUCTURE: JAKOBSON'S THEORY OF THE POETIC FUNCTION OF LANGUAGE

Yu. A. Govorukhina<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Siberian Federal University

79 Svobodny pr-kt, Krasnoyarsk, 660041, Russia

<sup>2</sup> Branch of N. G. Kuznetsov Naval Academy, Kaliningrad

82 Sovetski pr-kt, Kaliningrad, 236036, Russia

Submitted on April 2, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-1

*The classic work of Roman Jakobson, "The Newest Russian Poetry. Sketch One. Approaches to Khlebnikov", is invariably referred to in the works on the history of structuralism, formalism and the history of the methodology of humanities. This article aims to address several questions: what are the epistemological attitudes of Jakobson and how are they implemented in his work? Can this 'disorganised' and 'sketchy' text be interpreted in context of the future attitudes of the scholar?*

*The avant-garde literature of the early twentieth century not only created new methods of text generation but also required a new epistemological approach and a change in the receptive perspective. Jakobson's work is one of the first experiments in describing a new aesthetic phenomenon. Analysing language through shifts, Jakobson explores it in a structuralist way. In "The Newest Russian Poetry" the scholar summarises the ideas that became fundamental for him in the 1960s-1970s: the ideas of the teleological nature of poetry, a close connection between mental and language structures, and the relevance of the identification of text structure as a relatively stable set of relations for the analysis of sense-making and text generation. Exploring the concept of literariness, Jakobson reveals a system of universal and interlevel methods of generating poetic speech. These observations have not lost their relevance and can be applied to the analysis of both avant-garde and classical texts.*

**Keywords:** Roman Jakobson, theory of poetic function, literariness, generation of meaning, text generation, structure

### References

Jakobson, R.O., 1921. *Noveishaya russkaya poeziya. Nabrosok pervyi: Podstupy k Khlebnikovu* [The latest Russian poetry. First sketch: Approaches to Khlebnikov]. Prague (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1961. Poetry grammar and grammar of poetry. In: *Poetics. Poetyka. Poetika* [Poetics. Poetyka. Poetics]. Warszawa, pp. 397–417 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1975. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: «za» i «protiv»: sbornik statej* [Structuralism: "pro" and "contra": a collection of articles]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1987a. Grammatical parallelism and its Russian aspects. In: R. Jakobson ed. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 99–132 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1987b. Notes on the prose of the poet Pasternak. In: R. Jakobson ed. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 324–338 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1987c. Futurism. In: R. Jakobson ed. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 414–420 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1996. Structuralism and Teleology. In: R. Jakobson ed. *Yazyk i bessoznatel'noe* [Language and the Unconscious]. Moscow, pp. 181–183 (in Russ.).



Maklakova, N.V., 2010. "Parallelism" and "poetic function" by R. Jakobson in the theory of repetition. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the Herzen Russian State Pedagogical University], 120, pp. 145–153 (in Russ.).

*Problemy slavyanskogo literaturovedeniya, fol'kloristiki i stilistiki*, 1962. In: *Mezhdunarodnyi s"ezd slavistov (4; 1958): materialy diskussii* [International Congress of Slavists (4; 1958): discussion materials], Vol. 1. Moscow (in Russ.).

Trubetskoy, N.S., 2004. *Pis'ma i zametki N.S. Trubetskogo* [Letters and notes by N.S. Trubetskoy]. Moscow (in Russ.).

Vinogradov, V.V., 1976. Review on: R. Jakobson. The latest Russian poetry. First sketch. 1921 Prague. In: *Izbrannye trudy. Poetika russkoj literatury* [Selected Works. Poetics of Russian Literature]. Moscow, pp. 463–464 (in Russ.).

Zolyan, S.T., 2017. Language functions: possible extensions of Roman Jakobson's model. In: N.S. Avtonomova, Kh. Baran, T.G. Shchedrina eds. *Roman Jakobson* [Roman Jakobson]. Moscow, pp. 380–392 (in Russ.).

### The author

*Prof. Yulia A. Govorukhina*, Siberian Federal University, Krasnoyarsk; Kuznetsov Naval Academy, Branch in Kaliningrad, Russia.

E-mail: [yuliya\\_govoruhina@list.ru](mailto:yuliya_govoruhina@list.ru)

### To cite this article:

Govorukhina, Y.A. 2021, In search of text-generating or sense-making structure (to the 100<sup>th</sup> anniversary of Jakobson's theory of the poetic function of language), *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 8–16. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-1.



## О ПОЭТИЧЕСКОЙ ЭМОТИОЛОГИИ В ПОЭЗИИ И ВНЕ ПОЭЗИИ

А. Н. Синельникова<sup>1</sup>, А. В. Селезнева<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)  
Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского в г. Ялта  
298635, Россия, Ялта, ул. Севастопольская, 2а

<sup>2</sup> Российский государственный социальный университет  
129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 4

Поступила в редакцию 13.03.2021 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-2

Обоснован тезис о широте дискурсивного регистра эмоций в их движении от поэтических коммуникаций к непоэтическим. Предметом описания являются эмотивы – языковые знаки эмоций. В сегменте статьи, связанном с поэзией, эмотивы интерпретируются в нескольких аспектах – в аспекте грамматики поэтического языка и в обрванной репрезентации. В рамках грамматических категорий повелительного и сослагательного наклонений эмотив получает типологически значимые когнитивно-семантические характеристики – побуждение к проявлению эмоций, желание и недостижимость желаемого. Специфика семантики эмотивов проявляется в структурах «внутренней речи» – в вопросительных конструкциях и в псевдодialogических рефлексиях. Образная репрезентация эмоций осуществляется в концептуальной метафоре, с помощью которой эмоция получает новые характеристики, соотносимые с личностным ментальным образом мира эмоций. Языковые способы представления эмоций тесно связаны с признаками социального времени, с жизненными потребностями и состоянием общественного сознания. Особое «поэтическое» использование языка, конечно, наиболее очевидно в поэзии, однако широкое понимание поэтической функции позволяет говорить о «поэтическом в непоэтическом». В разделе, связанном с непоэтической коммуникацией, языковые репрезентации эмоций и приемы создания «референциальных иллюзий» рассматриваются на примере PR-дискурса и рекламного дискурса. Внимание акцентируется на дискурсивных трансформациях, связанных с формированием мифологического мира, в котором действуют особые законы. В обоих видах дискурса направленность на результат коррелирует с направленностью на само сообщение.

**Ключевые слова:** поэтическая коммуникация, непоэтическая коммуникация, эмотиология, эмотив, грамматика поэзии, когнитивная метафора, рекламный дискурс, PR-дискурс, референция, мифологизация, экспрессия

Не в одних стихах поэзия: она разлита  
везде, она вокруг нас.

И. С. Тургенев

### 1. Поэтическое и эмотивное

Поэтическая коммуникация – это, по сути, процессуальная представленность в тексте стихотворения чувств и эмоций, описание событий через их переживание, передача настроения как события. «Только



настоящий поэт, — писала Т.И. Сильман, — целиком и без остатка отдающийся своим мыслям и чувствам по поводу данной темы, способен заразить вас “событийностью” ее переживания» (Сильман, 1977, с. 36). Автокоммуникативность, заложенная в поэзии как акте самопознания, делает поэтический текст средством самопрезентации авторского сознания. Если в поэтическом дискурсе «слова освобождают душу от тесноты» (Шкловский, 1983, с. 68), факты и события становятся только поводом для переживаний поэта, а основная поэтическая функция представляет собой направленность на сам язык как код сообщения (Якобсон, 1975; Лотман, 1996), что и придает произведению «статус поэтического» (термин Р. Якобсона), то в непоэтических дискурсах, имеющих прагматическую направленность и утилитарность (Коньков, 2015), поэтическое появляется тогда, «когда слово ощущается как слово, а не только как представление называемого им объекта или как выброс эмоции, когда слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе вместо того, чтобы безразлично относиться к реальности» (Якобсон, 1996, с. 118). Поэтическое невозможно без эмотивного, но это опосредованная эмотивность, которая в рамках автокоммуникации представляет собой не просто внутреннее чувство человека или его проявление, но момент самопознания, имеющий своего особого адресата, не «внешнего», а «внутри-текстового», формально выраженного в тексте (Ковтунова, 2006).

Когнитивные подходы к эмоциям, их лингвистическое и лингвопсихологическое описание (научная школа В.И. Шаховского; обзор достижений научной школы «Лингвистика эмоций» представлен в статье (Ионова, 2019)) расширили возможности анализа роли вербализованных эмоций как в стихотворных текстах, так и в текстах «непоэтического проявления поэтической функции» — в рекламных, политических, PR-текстах (Соколова, 2015; Фещенко, 2021).

Понимая вслед за С. Золяном (1999) под поэтической функцией модальное и формальное расширения языка, последовательную и всеобъемлющую его трансформацию, осуществляемую в различных направлениях, мы рассматриваем языковые репрезентации эмоций в поэтическом и непоэтическом дискурсах (в рекламном и PR-дискурсе), акцентируя внимание на дискурсивных трансформациях, «искрах экспрессии» (термин М.М. Бахтина) и приеме «остраннения».

Когнитивная функция слов, называющих эмоции, проявляется в организации лирического знания как познания мира лирическим героем. Описание эмоций в поэзии типологически важно для определения особенностей лирического мышления в определенную эпоху и квалификации как идиостиля, так и идиолекта (Северская, 2007).

Способы представления эмоций в лирике зависят от норм поэтического языка определенного времени, от отношения поэтов к традиции, от социо- и лингвокультурной среды и места, которое в ней занимают духовность, душевность и нравственность (Фатеева, 2001; Зинурова, 2016; Сидорова, Липгарт, 2018; Маслова, 2020).

Лирика демонстрирует максимально проявленную природную потребность человека в эмоциональном насыщении. Отсюда широкая па-



литра способов представления эмоций в поэтическом тексте. Поэтическая эмотиология — неисчерпаемый источник изучения рефлексивной природы творческой личности. Языковые способы представления эмоций тесно связаны с признаками социального времени, с состоянием общественного сознания. Широта дискурсивного регистра эмоций в движении от поэзии к не-поэзии, но в связи с поэзией — развивающаяся тенденция нашего времени.

## 2. Грамматико-когнитивная аспектуализация эмотивов в поэзии

Эмотивная природа поэтического текста проявляется на разных уровнях, в том числе — на грамматическом. Поэтическая морфология, словообразование, поэтический синтаксис имеют общее название — «грамматика поэзии». В свое время Л. В. Щерба извинялся за «святоотцовское соединение этих двух терминов», но был убежден в том, что с ним согласятся поэты и литературоведы, когда поймут, «что такое настоящая грамматика» (Щерба, 1957, с. 132). Исследования, проведенные в русле лингвистической поэтики, не только полностью подтвердили пророчество Л. В. Щербы, но и дали возможность состояться понятию «поэзия грамматики» (Якобсон, 2001, с. 525—546).

И. И. Ковтунова назвала три основных процесса, связанных с эволюцией поэтического языка: 1) внутреннее саморазвитие поэтической речи; 2) разговорность как источник обновления поэтического языка; 3) моделирование внутренней речи (Ковтунова, 1990). Меняются тематический диапазон лирики, принципы организации лирического нарратива, отношение лирического повествователя к жизненным ценностям, к собственному мироощущению в его согласованности / несогласованности с внешним миром. В названные процессы включены и эмотиологические показатели.

В лирике второй половины XX века утвердился ряд грамматических моделей представления эмоций, фиксирующих самоустранение лирического героя от «присвоенной», то есть лично переживаемой, эмоции, но обострилось желание обратить внимание на важность эмоций для человеческого существования. Эта позиция привела к повышению степени дидактичности и морализаторства, своеобразному «навязыванию» эмоций. Призыв культивировать определенные эмоции обращен к другим и к себе одновременно. Пример — стихотворение М. Дудина «Добавление к указателю на перекрестке»:

Иди дорогою любви  
По солнечному кругу  
И не назло врагу живи —  
Живи на радость другу!

Инфинитив также амбивалентен: он представляет *я*-эмоцию и *мы*-эмоцию: *Ток по проволоке струится, / Спутник ходит по небесам... / Человечу веку стоит дивиться / человеческим чудесам* (В. Шефнер).

Особой семантикой, совмещающей желание и невозможность его осуществления, обладает грамматическая форма сослагательного на-



лонения: *Для веры мне б еще тоски, / еще отчаянья немного* (О. Хлебников). Обратим внимание на когнитивные отличия эмотивов, помещенных в рамки трех грамматических категорий: повелительное наклонение и инфинитив акцентируют семантику экстравертности (эмоции для других и для себя), сослагательное наклонение интровертно (эмоции для себя).

Помещение эмотива в присоединительную конструкцию подчеркивает активность мыслительного процесса и психологическую напряженность: *Тоска. Наваждение. Плен* (В. Костров).

«Лирические вопросы — это очень часто вопросы о сути вещей, о далеком пространстве и далеком времени, о судьбах и путях и т.д.» (Ковтунова, 1986, с. 101). Добавим: и о мере драматичности эмоционального состояния. Вопросы, включенные во внутреннюю речь, совмещают две модальности — внешнюю, связанную с вопросительностью как таковой, то есть обращенностью вовне, и внутреннюю, направленную на самого себя. Драматизм неосуществимого выбора представлен в когнитивной рамке дизъюнкции: «или / или»:

*Твое ль высокое несчастье, / Моя ль высокая беда?* (Д. Самойлов). *Ярость ли стала кротче, кротость ли разъярилась, / жизнь ли по просьбе «Отче...» как-то остановилась?* (Ю. Кублановский).

К формам внутренней речи можно отнести лирический диалог, формально реплицированный, но фактически эгоцентричный, поскольку он соотносится с личным опытом размышления об эмоциях. В лирическом диалоге эмоции проходят семантико-когнитивную «проверку» понимания их жизненной значимости:

— Тянусь, надеждою томим,  
Я к счастью дальнему, как к чуду.  
Когда, скажи, я счастлив буду?  
— Когда счастливым будет мир.

Твоим доверюсь я призывам,  
Твоим поверю я словам —  
И стану делать мир счастливым!  
— Сначала стань счастливым сам!

(В. Казанцев)

Местоимения оказываются семантическим и семиотическим мостиком, с помощью которого осуществляется переход от грамматики языка к грамматике поэзии. Каждая группа местоимений в той или иной степени значима для эмотиологии. Богатство функций характерно для неопределенных местоимений, которые могут передавать неясность эмоциональных переживаний лирического героя; фиксировать ускользающее от четкого определения чувство, природа которого непонятна лирическому повествователю; свидетельствовать о невозможности назвать все эмоциональные переживания; участвовать в движении лирического сюжета по когнитивному пути от незнания к знанию, от невыразимого к выразимому: *Есть какая-то сладкая грусть в промежутках и паузах жизни* (И. Шклярский); *...чувство тревоги и смутное чувство вины перед кем-то, кто мне неведом* (Ю. Левитанский).



Итак, от места эмотива в стихотворении зависят условия реализации эмотивной (экспрессивной) функции (по Р. Якобсону, сосредоточенность на адресате с целью вызвать у него определенные эмоции). Семантическое поле изменений в поэтической эмотиологии в значительной мере связано с грамматикой.

### 3. Модели познавательной креативности эмоций

Образное представление эмоций позволяет состояться особому, глубинному их пониманию. В метафоре проявлен чувственно-наглядный компонент, возникающий на основе двуплановости, которая, к тому же, продуцирует множество ассоциаций. Когнитивная (концептуальная) метафора способствует углубленному пониманию эмоции через пересечение семного состава совмещаемых компонентов, организующих личностный ментальный образ мира:

*Печали синяя свирель, гнев весны, осень счастья* (Б. Ахмадулина); *бич стыда, жало умиления, надежды кнут, сострадания мгла, горн сострадания, ласточка одушевления* (О. Седакова); *вороны страстей, коршуны зла и обмана, равнодушия ледок, звезда печали, ангел терпенья, зерна счастья и печали, отмели темных желаний, мелкой зависти ил, отложенья умерших обид* (В. Шефнер); *клубок страстей, песня сомнений, надежды и любви ракетодром* (М. Дудин); *зависти жала, отчаянья зигзаг, ад тоски, подкова счастья* (А. Межиров); *узел страстей, фимиам хандры, иглы страсти, обвалы духа, оползни сомненья, червь сомненья, кобры любви* (Ю. Кузнецов); *золотой песок простодушия, ветер безумия* (Ю. Левитанский); *кладбище надежд, обиды мутные ручьи, вакханалия страха* (В. Костров).

Метафора расширяет не только представление о поэтической семантике, но и дает возможность обозначить типологические признаки поэтического языка через изменения в механизмах создания метафоры. Совмещение в метафорической бинарме подчеркнуто далеких друг от друга денотативных пространств, увеличивающих степень энтропии — семантической неопределенности, неуловимости признаков эмоции, — характерно по большей части для эстетики поэтического авангарда.

Ряской зеленеют  
наши дни  
**повеликой мольбы**  
льнут церкви  
душа не находит места  
когда молчаливо скулят  
глаза приبلудной собаки  
выломлены фаланги яблонь  
и голуби расклеивают  
**мякиш милосердия**  
в ливень  
до конца света.

(Г. Арсеньев)



Отношение поэтов к традиционному для поэзии метафорическому образу меняется. Это может прямо декларироваться и восприниматься исследователями как аргумент «отречения»:

Огонь любви?  
Как это устарело  
У века на последнем рубеже.  
А может, в наше время слишком смело  
Сказать: «Горит огонь любви в душе?»  
(О. Дмитриев)

Отношения с традицией на уровне преобразований (в том числе — поэтических формул) — главный фактор континуальности поэтического языка: *огонь восхищения, пламенный бред* (О. Седакова), *огонь прозренья* (В. Шефнер), *пекло совести* (Б. Ахмадулина) — все это уже не о любви, а о ценностях другой картины мира.

Аттракция (взаимное притяжение, сближение) слов-эмотивов позволяет поэтам передать «охватывающее единство» разного. Причем у каждого поэта есть свой набор активных аттрактантов: *сожаление и гнев, страх и тоска, тоска и горе, любовь и гнев, стыд и боль, раскованность и испуг* (М. Дудин); *страх, тревога и печаль, счастье и вина, злоба и жалость* (А. Межиров); *страх и боль, любовь и покой, печаль и любовь* (Ю. Кузнецов); *облегчение и надежды, ликование и отчаяние, веселье и тоска, тоска и ужас, гнев и печаль, надежды, радости и боли, тревога и вина, беда и мука, праздник и мученье, мука и томленье* (Ю. Левитанский); *счастье и горе, любовь и горе, страдание и счастье, любовь и тоска* (А. Кушнер); *любовь, сочувствие и слезы* (Д. Самойлов); *страсти и беды, стыд и страх, любовь, печаль и судьба* (В. Костров); *скорбь и стыд* (Л. Владимирова); *бред и восторг, грусть и радость, уныние и предсчастье, совесть и боль, мука и блаженство, страдать и сострадать, любовь, беспокойство и тоска, беда и печаль, тоска и счастье, гнев и милость, тоска и нега, дерзость и урюмость, гордость и горесть* (Б. Ахмадулина). Устойчивая аттрактивная связь закреплена между эмоциями *тоска, горе, страх; страх, печаль, боль; любовь, печаль, тоска; грусть, радость*. Эти эмоции составляют базу для обоснования русской ментальности. В соединении противоположностей, считают психологи, протекает эмоциональная жизнь человека. Когнитивно-семантические открытия в эмоциональной картине мира связаны с совместностью эмоций. Достаточно вспомнить пушкинское: *Мне грустно и легко, печаль моя светла*. «Способность ощущать печаль — одно из свойств настоящего человека. Тот, кто лишен чувства печали, так же жалок, как и человек, не знающий, что такое радость, или потерявший ощущение смешного» (К. Паустовский).

Совмещение разноплановых эмоций на небольшом участке стихотворного текста проявляет установку на обобщение, подведение итогов:

На ошибках учимся  
ненависть любить,  
оттого и мучимся,  
что нельзя забыть.  
(Л. Васильева)



Прохудились все швы, перетерлись,  
истончалась и высохла кость,  
и при каждом движении — тормоз,  
и при каждой радости — злость.

(Б. Слуцкий)

Образное представление эмоций продолжается в олицетворении — приеме, который является атрибутом поэтического мышления и поэтической коммуникации. Связь природных реалий с эмоциями осуществляется во множестве форм: в форме метонимического эпитета, глагольного антропоморфизма в описаниях мира природы; персонификации эмоции в сюжете стихотворения. Метонимический перенос можно рассматривать как когнитивное измерение текста по категории «развернутость / сжатость»: неодушевленному предмету приписываются эмоции, принадлежащие лирическому герою:

*Озеро изогнулось / счастливой подковой* (В. Костров); *В жилье бетонном ветка вербы / струит печальный мягкий свет* (Л. Котюков); *Грустная желтая лампа в окне мезонина* (Ю. Левитанский); *Так я сидела — при звезде в окне, / при скорбной лампе, при цветке в стакане* (О. Седакова); *В кварталах белых / стоят тревожные деревья, / в прохожих, в их рисунках беглых / следы забытого доверья* (А. Ткаченко); *Только грязь верстовая, / гармошка в печальной воде* (Ю. Арабов); *камней добродушные глыбы* (В. Шефнер); *просветом синевы счастливой* (Д. Самойлов).

Тот же когнитивный ход осуществляют глаголы:

*Грустит сирень, пасутся козы над прахом матери моей* (М. Дудин); *...и тоскует, забыв о ночлеге, / и колдуя — пока не исчез / над тропинкой из Вологды в греки / полумесяца свежий надрез* (Ю. Кублановский); *Как страстно и резко в горах / гуцульская скрипка стонала* (Ю. Кузнецов); *Перепелица тонко плачет свою пернатую беду* (Л. Васильева). По приведенным примерам можно заметить одну особенность: из двух конкурирующих чувств, радости и печали, предпочтение отдается последнему.

Персонифицируя эмоцию, поэт предлагает свой вариант поэтической дескрипции эмоции:

Бежала зависть затемно  
оборванным колодником,  
стелилась зависть гадиной  
за щедростью молоденькой.

Легла печаль непрошено  
в глаза ее господние —  
всё скинула, хорошая,  
до нитки, до исподнего.

А зависть шла опасливо,  
цедя слова как золото.  
Шептала: «Будь ты счастлива!»  
Шипела: «Будь ты проклята».

(Н. Труевцева)



В разнообразии приемов представления чувства через олицетворение ощутима закономерность: чем больше в стихотворении структур олицетворения, тем менее представлен личностный (событийный) опыт чувства, в классической лирике чаще всего стимулируемый непосредственным сенсорным восприятием окружающего мира. «Драма» отстранения лирического субъекта от эмоций как предмета и темы лирического повествования — это и «драма» самого времени, знак потери гармоничных отношений между человеком и окружающим миром. Два примера из множества подобных, характерных для поэзии Б. Ахмадулиной: *И постояльца прежнего звала / его тоска, дичавшая за шкафом; О, одиночество, как твой характер крут!*

Особый когнитивно-психологический ракурс оценки эмоционального состояния представлен в структурах антиципации — предвосхищения, предугадывания эмоций, их напряженное ожидание:

*И хочется любви с предчувствием ошибки (О. Хлебников); Но предчувствием древней беды / я ни с кем не могу поделиться; пугает предчувствием сложным и грустным; в жару предчувствия плохого (Ю. Кузнецов); Застывший крик. Предвосхищенье крика. / Блаженный миг! Предвосхищенье мига (В. Казанцев); Мотив предчувствия, предвестия / того, что двигалось сюда, / как тема смерти и воздействия / и тема Страшного суда; Повторенье дороги, предчувствие, предваренье. / Тихое настроенье, словно идет снег (Ю. Левитанский); Это было предчувствием боли, / Как бывает у птиц и зверей (Д. Самойлов); И в предчувствии мы проживаем / то, чего жить не придется (О. Седакова); Жизнь замечает вдруг, что пред-мертва; Услышат всё и не поймут / намек судьбы, беды предвестье; ...и философ решил, как потом назовут / спор фатальных предчувствий и действий батальных (Б. Ахмадулина).*

Предчувствие как предзнание — сложный когнитивный ход, суть которого в том, что поэт знает нечто до того, как это нечто может быть вербализовано. Поэт имеет право пред-знать и возможность выразить это («Мы, поэты, знаем больше, чем наука», — Д. Самойлов).

Эмоция как таковая — всегда ценность, но языковые способы представления эмоций тесно связаны и с признаками социального времени, с жизненными потребностями и состоянием общественного сознания.

#### 4. Референциальные иллюзии в непоэтических дискурсах

Учитывая характер художественного и, в частности, поэтического текста, исследователи говорят об особом «художественном мире» (Д.С. Лихачев), о том, что «языковое выражение может конструировать объект, а сам объект в таком случае станет “отражением” языкового выражения» (Миловидов, 2016, с. 100). Создание «возможных миров», осуществляемое на основе «притворной» референции (Миловидов, 2016; Степанов, 1983, Searle, 1979) проводит к «затрудненному восприятию» (В. Шкловский) и «эффекту обманутого ожидания» (Р. Якобсон), являющимся инструментами художественности. Антиномия между знаком и объектом, на которой как на необходимости «непосредственного сознания неадекватности этого тождества (А не есть А)» настаивал Р. Якобсон (1996, с. 118), важна для «подвижности представлений» и проявления





поэтического в непоэтическом дискурсе: «The complex situation which arises when a piece of apparent private communication is embedded in a piece of actual public communication is another example of the special poetic use of language» (Vestergaard, 1985, p. 17) — «Сложная ситуация, возникающая, когда фрагмент кажущейся частной коммуникации встроена в фрагмент реальной публичной коммуникации, является еще одним примером особого поэтического использования языка» (перевод наш. — Л. С., Л. С.).

В рекламном и PR-дискурсах антиномия знака и объекта находит воплощение в особых «референциальных иллюзиях» (термин В. А. Миловидова), воспринимаемых как неточная, искаженная соотносительность языковых выражений с действительностью. Здесь действуют законы не реального мира, а вымышленного, мифологического мира, который формируется целенаправленно. Миф не требует доказательств: важным условием его формирования является восприятие реципиентом содержания мифа как правдоподобного. Многие объекты мифа и связи между ними существуют только в созданном воображаемом мире мифа. Например, «цены тают на глазах» (реклама Эльдорадо), «радуга цветочных ароматов» (реклама Skittles), «И в моей жизни был Валера. И звали ее Рита» (реклама чая «Принцесса Нури»). Миф, коррелируя с реальной действительностью, создает свой особый мир, в котором «можно констатировать наличие разных степеней реальности» (Лосев, 2001, с. 51): от мифа-сказки, в котором лошади чуют майонез (*Его лошадка снег не чует! Лошадка чует майонез!!* (реклама майонеза «Махеев»), до реальных историй, связанных с бытовыми ситуациями: мытье посуды (реклама посудомоечной машины), приготовления салатов (*Время делать оливье! Реклама колбасы ТМ "Папа Может"*) и т. п. В мифе действуют не законы реальности, а свои сформированные и семиотически выраженные законы. Обращают на себя внимание разного рода аномалии — синтаксические, семантические, стилистические (см. подробнее: (Левин, 1998, с. 392—419)); например, только в мифологическом мире рекламы возможно деление двух палочек Twix на левую и правую, производство этих палочек на разных фабриках и соперничество между ними (<https://twix.ru/> (дата обращения: 06.04.2021)). При этом референциальные иллюзии заканчиваются, когда речь идет о качестве товара, который представлен нормативной валентностью слов и синтаксически выражен повтором и восклицательными предложениями: *Печенье такое хрустящее! Карамель такая тягучая! Шоколад такой нежный!* (реклама Twix).

В основе формирования рекламного дискурса, его референтной компетенции (см. подробнее: (Селезнева, 2019)), на наш взгляд, лежат два процесса — создание референциальных иллюзий и их разрушение. На этапе «создания иллюзий» используются все приемы поэтического, необходимые для формирования мифологического мира, а на этапе «разрушения иллюзий» — прямая номинация, необходимая для точного и четкого обозначения объекта рекламы. В рекламе может применяться с разной степенью успешности «остраннение» вещей, которое



является основным приемом искусства, необходимым «для выведенного из автоматизма восприятия» (Шкловский, 1983, с. 23). Так, сравнение интернет-магазина и животного в рекламе Ozon.ru «Чем Ozon лучше чем бизон?» формирует семантическую аномалию *Бизон плохо разбирается в подарках*, и в качестве острающего компонента выступает мировосприятие бизона, которое передается при помощи прямой речи животного: — *Ну там носки и пена. Я всегда их дарю!* Завершает рекламу противопоставление, которое разрушает референциальные иллюзии и приближает адресата к реальному объекту рекламы: *А на Ozon много классных подарков к 23 февраля* (Реклама Ozon.ru).

Стих уже давно вышел за рамки поэзии, и, хотя в непоэтических дискурсах он не играет определяющей роли, а часто используется как наиболее запоминающаяся форма, поэтическая функция тем не менее реализуется и здесь. Например, в рекламном дискурсе часто используется стихотворение в качестве прецедентного текста. Так, реклама майонеза «Махеев» отсылает к стихотворению А.С. Пушкина из поэмы «Евгений Онегин»: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, / На дровнях обновляет путь»

Зима! Крестьянин, торжествуя,  
Снега пушистые взрывая,  
К Махееву поехал, через лес.  
Он у Махеевского слез.  
Его лошадка снег не чует!  
Оне с лошадкой точно знают:  
Лошадка чует майонез!!  
Махеев — знатный майонез!

Направленность на сообщение в строго якобсоновском смысле встречаем в другой рекламе майонеза «Махеев», в которой текст произносится детским голосом как сопровождение к видеоряду: *Божья коровка, полети на небо / Возьми маслица чуток, добавь курочкин желток / И все побыстрее / И прилетай скорее / Нет ничего вкуснее, чем майонез Махеев* (реклама — YouTube (дата обращения: 07.04.2021)). При этом ребенок, читающий текст, проговаривает не все слова, что затрудняет восприятие, о чем слушатели (зрители) пишут на форуме: «*Я не глухая, но текст рекламы про майонез Махеев не разберу. Помогите*». (<https://otvet.mail.ru/question/50039534> (дата обращения: 06.04.2021)). Как это ни странно, но в данной рекламе, важны не слова, а эмоции, которые вызывает текст. В качестве прецедентного текста выбрано детское заклинание: *Божья коровка, лети на небо, / Принеси нам хлеба, / Черного, белого, / Только не горелого*. Обращение к нему рождает у слушателя воспоминания о детстве и соответствующие эмоции. Детский голос с его особым звучанием закрепляет эти эмоции и вызывает умиление, что положительно влияет на восприятие продукта.

Итак, в непоэтическом дискурсе референциальные иллюзии лежат в основе процесса мифологизации. Создание мифа и, соответственно, возможных миров рекламного и PR-дискурса предполагает разного рода аномалии, использование приемов «остраннения», стихотворной формы текста. Все эти элементы поэтического закрепляют за компанией тот или иной образ и формируют ее бренд.



## 5. Поэтическое и эмотивное в непоэтическом, или Про «искры экспрессии»

Рассматривая субъективное эмоционально-оценивающее отношение говорящего к содержанию высказывания, М. М. Бахтин подчеркивал дискурсивную природу экспрессии, которая «рождаются только в процессе его (языка. — Л. С., Л. С.) живого употребления в конкретном высказывании» и именно контакт языкового значения с конкретной реальностью, порождает искру экспрессии (Бахтин, 1986, с. 281). Экспрессия и эмоции близки по сфере психической характеристики человека. Средства выражения, или «искры экспрессии», различны и возможны на разных языковых уровнях. В PR-тексте эмоции представлены мало, в отличие от рекламных текстов, которые относятся к продвигающей коммуникации. Основная задача рекламы — продать товар, услугу, продвинуть идею, и для этого реклама использует поэтическую и эмотивную функции языка.

Нам представляется, что реализация данных функций связана с удивлением как особым когнитивно-эмоциональным состоянием, вызванным сильным впечатлением от текста. Безусловно, реклама организуется интенцией меркантильности (меркантильный в переводе с итальянского — торговый), рекламный текст — это прагматически ориентированный текст, который должен любой ценой привлечь потенциального потребителя, удивить его и организовать коммуникацию таким образом, чтобы у адресата возник комплекс эмоций (не рассуждать, а чувствовать!). Например, в социальной рекламе *Каждое слово, написанное за рулем, может стать послед* | ..., расположенной на баннере и предназначенной прежде всего для водителей, недописанное слово порождает ту «искру экспрессии», которая необходима для осмысления ситуации.

Учитывая, что эмоции двувалентны, креатор рекламного текста волен выбирать, какие же эмоции вызовет текст, то есть совпадет ли заложенный эмотив с читательскими эмоциями. Например, реклама автомобилей Volkswagen *То, что нужно человеку* создается на основе видеоклипа, в котором на фоне движущегося автомобиля Volkswagen девушка читает стихотворение Р. Рождественского:

*Человеку надо мало. Чтобы скалы находил. Чтоб имелись для начала друг один и враг один.*

*Человеку надо мало. Чтоб тропинка в даль вела. Чтоб жила на свете мама. Сколько нужно ей жила.*

*Человеку надо мало. После грома тишины. Голубой клочок тумана. Жизнь одну и смерть одну. Утром свежую газету, с человечеством родство. И всего одну планету, землю только и всего. И межзвездную дорогу, и мечту о скоростях. Это, в сущности, немного, это в общем-то пустыяк. И великая награда, и высокий пьедестал. Человеку мало надо, лишь бы кто-то дома ждал.* (Volkswagen. *То, что нужно человеку*) (<https://www.youtube.com/watch?v=QA7yIEH7r3w> (дата обращения: 06.04.2021)).



Простое, незамысловатое чтение стихотворения звучит душевно, при этом текст, основанный на повторе слов и конструкций, формирует ряд необходимых для человека вещей, используя слова из разных тематических групп: *скалы, друг, враг, тишина, мама, жизнь, смерть, газета, планета* и т.д. Среди перечисленного есть косвенная номинация — «мечта о скоростях», которая в рекламе преобразуется в прямую номинацию — автомобиль бренда Volkswagen и позиционируется как необходимый для жизни человека компонент.

Другие эмоции вызывает реклама бренда «Папа может», который появился из рекламного слогана *Папа может* в 2012 году. В основе первого ролика «Верочка», в котором девочка ест огромный бутерброд, сделанный папой, лежит ирония, и фраза «*Папа может*» произносится учительницей с легкой усмешкой. В дальнейшем образ папы меняется, меняются и эмоции, которые вызывает реклама. Компания формирует образ сильного и брутального мужчины. Ролик, изображающий группу мужчин, которые обращаются к невидимому врагу и отстаивают свою землю, сопровождается небольшим текстом, произнесенным с интонацией угрозы: *Это наша земля. И она будет нашей всегда. Я ее берегу. Она дает мне силы быть сильным, смелым, красивым.* (<https://www.youtube.com/watch?v=hRenpjlCNaI> (дата обращения: 06.04.2021)). Ролик был воспринят неоднозначно. Вот какова была реакция зрителей: (1) *Полнейший дебилизм!* (2) *Полный отстой! Не сравнивать с девочкой и учительницей!* (3) *Очень позитивный ролик!* (Там же). Управляющий партнер Depot WPF Алексей Андреев отмечает: «Мы превратили идею “Останкино” про сильного папу в упакованный продукт... Бренд “Папа может” говорит, что мужчины любят поесть, защищают свою семью, а еще что папа — сильный, а с этим трудно поспорить» (Карпова, 2017).

Реклама проявляет максимум возможностей симуляции эмоций, приписывая ценность всему, что рекламируется. Здесь уместно применение по отношению к эмоциям понятия симулякра (от лат. *simulare* — притворяться, создавать видимость, ложное представление о чем-либо). *Я так счастлива!* — восклицает женщина, рекламирующая краску для волос, и мы понимаем, что счастье от удовлетворенности купленным товаром и счастье, принадлежащее к высокому ценностному регистру бытия, — совсем не одно и то же. Но объемная эмоция «счастье» входит в культуру повседневности во всех ее срезах. Впрочем, как и многие другие эмоции: любовь, страх, удивление, радость, боль, вина и т.д.

Наблюдения за способами включения эмотивов в поэтическую и непоэтическую коммуникацию позволили прийти к таким выводам: эмотивы организуют поэтическую коммуникацию и выполняют в ней множество функций, семантико-когнитивная идентификация которых зависит от того, в каких грамматических рамках находится эмотив, как проявляет себя в образных характеристиках, какие традиции оберегает и к каким трансформациям расположен. Грамматические модели вводят каждую эмоцию в поэтический дискурс, поскольку являются уни-



версальными для поэзии. Рассмотрение эмотивов с позиций аттрактивных связей важно как для выявления признаков национальной ментальности, так и для идиостилевых характеристик. Поэтическая коммуникация способствует эмотивной амбивалентности, смысловым приращениям, поддерживаемым грамматическими категориями, активности принципа аттракции. Изменение способов вербализации эмоций — знак перехода к другому типу художественного мышления и (или) к другим идиостилевым показателям.

Если в поэзии эмоции передают огромное количество эмоциональных состояний, то вне поэзии культивируется только тот сегмент эмоций, который связан с потреблением (эмоции удовольствия, удовлетворения телесных потребностей). Поэтическая и эмотивная функции используются для формирования бренда, приписывая ценность всему, что рекламируется и создавая для адресата ценностные ориентиры. Но при этом используются те же модели экспликации эмоций, те приемы, которые распространены в поэзии. Новая эмоциональная культура — часть новой реальности и нового мышления.

#### Список литературы

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Зинурова Е. С. Русская поэзия рубежа XX—XXI вв.: векторы развития // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. 2016. №2. С. 69—76.
- Золян С. Языковые функции: возможные расширения модели Романа Якобсона // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 638—648.
- Ионова С. В. Лингвистика эмоций — наука будущего // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. №1 (134). С. 124—131.
- Картова А. Отцовская сила: как «Останкино» превратил рекламный слоган «Папа может» в бренд // Forbes. 2017. 11 янв. URL: <https://www.forbes.ru/karera-i-svoy-biznes/336987-otcovskaya-sila-kak-ostankino-prevratil-reklamnyy-slogan-papa-mozh> (дата обращения: 06.04.2021).
- Ковтунова И. И. Асимметричный дуализм языкового знака // Проблемы структурной лингвистики — 1983. М., 1986. С. 87—108.
- Ковтунова И. И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Поэтический язык и идиостиль. М., 1990. С. 7—27.
- Ковтунова И. И. Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. М., 2006. Т. 1. С. 7—73.
- Коньков В. И. Слово живое и мертвое (о двух коммуникативных типах речи) // Актуальные проблемы стилистики. 2015. №1. С. 36—43.
- Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика, Семиотика. М., 1998.
- Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
- Маслова В. А. «Неведомая сила»: ирреальность и безумие в русской поэзии // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2020. №4. С. 213—220.



- Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса. М., 2016.
- Северская О.И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М., 2007.
- Селезнева Л.В. Параметрическая модель PR-дискурса: прагматика, семантика, аксиология. М., 2019.
- Сидорова М.Ю., Лингарт А.А. Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть 2) // Филология и человек. 2018. №4. С. 63–79.
- Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.
- Соколова О.В. Дискурсы активного воздействия: теория и типология : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2015.
- Степанов Ю.С. В мире семиотики. Вступительная статья // Семиотика. М., 1983. С. 5–36.
- Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. 2001. №4. С. 416–434.
- Фещенко В.В. Художественная коммуникация: от семиотических моделей к лингвоэстетической теории // Слово. ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №1. С. 7–31.
- Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983.
- Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за и «против»: сб. ст. М., 1975. С. 193–230.
- Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996.
- Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: антология / сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.; Екатеринбург, 2001. С. 525–546.
- Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // Searle J. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge, 1979. P. 58–75.
- Vestergaard T. The Language of Advertising. N. Y.; Oxford, 1985.

### Об авторах

*Лара Николаевна Синельникова*, доктор филологических наук, профессор, Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского в г. Ялте, Россия.

E-mail: prof.sinelnikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8140-5648

*Лариса Васильевна Селезнева*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный социальный университет, Россия.

E-mail: loramuz@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8546-6496

### Для цитирования:

Синельникова Л.Н., Селезнева Л.В. О поэтической эмотиологии в поэзии и вне поэзии // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 17–33. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-2.



## ON POETIC EMOTIOLOGY IN POETRY AND BEYOND

L. N. Sinelnikova<sup>1</sup>, L. V. Selezneva<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Academy of Humanities and Pedagogics (branch)  
of Vernadsky Crimean Federal University in Yalta  
2a, Sevastopolskaya str., Yalta, 29863, Russia

<sup>2</sup> Russian State Social University  
4 Wilhelma Pik str., Moscow, 129226, Russia

Submitted on March 13, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-2

*The article presents material supporting the thesis about the discourse register of emotions in their movement from poetic communications to non-poetic ones. The subjects of the description are emotives – linguistic signs of emotions. The part of the article that deals with poetry interprets emotives in multiple aspects: in the aspect of the grammar of poetic language and in their figurative representation. Within the frames of such grammatical categories as the imperative and subjunctive moods, emotives acquire typologically significant cognitive and semantic characteristics: a drive to display emotions, desire and the unattainability of the desired. The semantic features of emotives are revealed in the structures of the 'inner speech': in interrogative structures and pseudo-dialogical reflexions. The figurative representation of emotions is realised through conceptual metaphors, which bestow upon emotions new characteristics correlating to personal mental images of the emotional world. The linguistic means of representing emotions are closely linked to the features of the social period, to existential demands and to the state of public consciousness. The part of the article that is related to non-poetic communication interprets such links based on the examples of PR and advertising discourses. The particular "poetic" use of language is, of course, most obvious in poetry, but a broad understanding of the poetic function allows us to speak of the "poetic in the non-poetic". In the segment of the article related to non-poetical communication, linguistic representations of emotions and techniques for creating "referential illusions" are considered on the example of PR-discourse and advertising discourse. Attention is focused on discursive transformations associated with the formation of a mythological world in which its own special laws operate. In both discourse types, orientation towards results correlates with orientation towards the message itself.*

**Keywords:** poetic communication, non-poetic communication, emotionology, emotive, grammar of poetry, cognitive metaphor, advertising discourse, PR discourse, reference, mythologisation, expression

## References

- Bakhtin, M. M., 1986. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The aesthetics of verbal creativity]. Moscow, 445 p. (in Russ.).
- Fateeva, N. A., 2001. The main trends in the development of poetic language at the end of the XX century. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 4, pp. 416–434 (in Russ.).
- Feshchenko, V. V., 2021. Literary communication from semiotic models to a theory of linguistic aesthetics. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent* [Slovo.ru: Baltic Accent], 12 (1), pp. 7–31 (in Russ.).
- Ionova, S. V., 2019. The linguistics of emotions is the science of the future. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University], 1 (134), pp. 124–131 (in Russ.).



Karpova, A., 2017. Fatherly power: how Ostankino turned the advertising slogan "Daddy can" into a brand. *Forbes*. 11 January. Available at: <https://www.forbes.ru/karera-i-svoy-biznes/336987-otcovskaya-sila-kak-ostankino-prevratil-reklamnyy-slogan-papa-mozh> [Accessed 6 April 2021] (in Russ.).

Kon'kov, V. I., 2015. The word alive and dead (about two communicative types of speech). *Aktual'nye problemy stilistiki* [Actual problems of stylistics], 1, pp. 36–43 (in Russ.).

Kovtunova, I. I., 1986. Asymmetric dualism of a linguistic sign. In: *Problemy strukturnoi lingvistiki 1983* [Structural linguistics problems 1983]. Moscow, pp. 87–108 (in Russ.).

Kovtunova, I. I., 1990. Some directions of the evolution of poetic language in the XX century. In: *Poeticheskii yazyk i idiosstil'* [Poetic language and idiosstyle]. Moscow, pp. 7–27 (in Russ.).

Kovtunova, I. I., 2006. Person category in the language of poetry. In: *Poeticheskaya grammatika*. [Poetic grammar], 1. Moscow, pp. 7–73 (in Russ.).

Levin, Yu. I., 1998. *Izbrannye trudy. Poetika, Semiotika* [Selected Works. Poetics, Semiotics]. Moscow, 824 p. (in Russ.).

Losev, A. F., 2001. *Dialektika mifa* [Dialectic of myth]. Moscow, 559 p. (in Russ.).

Lotman, Yu. M., 1996. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow, 448 p. (in Russ.).

Maslova, V. A., 2020. "Unknown Power": Unreality and Madness in Russian Poetry. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki* [Current Issues in Philology and Pedagogical Linguistics], 4, pp. 213–220 (in Russ.).

Milovidov, V. A., 2016. *Semiotika literaturno-khudozhestvennogo diskursa*. [Semiotics of literary and artistic discourse]. Moscow, 172 p. (in Russ.).

Searle, J., 1979. The Logical Status of Fictional Discourse. In: J. Searle ed. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 58–75.

Selezneva, L. V., 2019. *Parametricheskaya model' PR-diskursa: pragmatika, semantika, aksiologiya* [Parametric model of PR discourse: pragmatics, semantics, axiology]. Moscow, 312 p. (in Russ.).

Severskaya, O. I., 2007. *Yazyk poeticheskoi shkoly: idiolekt, idiosstil', sotsiolekt* [The language of the poetic school: idiolect, idiosstyle, sociolect]. Moscow, 126 p. (in Russ.).

Shcherba, L. V., 1957. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works on the Russian language]. Moscow, 186 p. (in Russ.).

Shklovskij, V. B., 1983. *O teorii prozy* [About prose theory]. Moscow, 384 p. (in Russ.).

Sidorova, M. Yu., Lipgart A. A., 2018. The grammar of modern Russian poetry: subjective perspective, predicative categories, modus framework (part 2). *Filologiya i chelovek* [Philology and man], 4, pp. 63–79 (in Russ.).

Sil'man, T. I., 1977. *Zametki o lirike* [Lyric notes]. Leningrad, 223 p. (in Russ.).

Sokolova, O. V., 2015. *Diskursy aktivnogo vozdeistviya: teoriya i tipologiya* [Active Impact Discourses: Theory and Typology]. PhD Dissertation. Moscow, 635 p. (in Russ.).

Stepanov, Yu. S., 1983. In the world of semiotics. Introductory article. In: *Semiotika* [Semiotics]. Moscow, pp. 5–36 (in Russ.).

Vestergaard, T., 1985. *The Language of Advertising*. NY, Oxford, 182 p.

Jakobson, R., 1975. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: «za» i «protiv»: sbornik statej* [Structuralism: "pro" and "contra": a collection of articles]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).

Jakobson, R., 1996. *Yazyk i bessoznatel'noe* [Language and the unconscious]. Moscow, 248 p. (in Russ.).





Jakobson, R., 2001. Poetry grammar and grammar of poetry. In: Yu.S. Stepanov ed. *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: an anthology]. Moscow; Ekaterinburg, 702 p. (in Russ.).

Zinurova, E.S., 2016. Russian poetry at the turn of the XX–XXI centuries: vectors of development. *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika*. [Bulletin of the RUDN. Series: Literary studies, journalism], 2, pp. 69–76 (in Russ.).

Zolyan, S., 1999. Language functions: possible extensions of Roman Jakobson's model. In: *Roman Jakobson. Teksty, dokumenty, issledovaniya*. [Roman Jakobson. Texts, documents, research]. Moscow, pp. 638–648 (in Russ.).

### The authors

*Dr Lara N. Sinelnikova*, Professor, Humanitarian and Pedagogical Academy (branch), Vernadsky Crimean Federal University, Russia.

E-mail: prof.sinelnikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8140-5648

*Dr Larisa V. Selezneva*, Associate Professor, Russian State Social University, Moscow, Russia.

E-mail: loramuz@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-8546-6496

#### To cite this article:

Sinelnikova, L.N., Selezneva, L.V. 2021, On poetic emotiology in poetry and beyond, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 17–33. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-2.

## О НЕЯВНЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД

Я. М. Колкер<sup>1</sup>, Е. С. Устинова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина  
390000, Россия, Рязань, ул. Свободы, 46  
Поступила в редакцию 23.03.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-3

Рассмотрено взаимодействие поэтической функции с эмотивной и экспрессивной функциями в художественном тексте. С помощью семантического анализа авторы доказывают, что поэтическую функцию не следует отождествлять с эстетической. Выявлены особенности поэтической функции, благодаря которым она связана с эстетической, эмоциональной и экспрессивной функциями, но играет роль смыслоформирующего стержня художественного произведения. Обсуждаются неявные проявления поэтической функции в случаях, когда она, на первый взгляд, выражена слабо или почти не выражена, но в рамках целого текста, особенно в завершающей позиции, звучит во всю силу. Предлагается функциональная трактовка термина «прием», дающая переводчику художественного текста свободу в выборе выразительного средства. Излагаемые положения проиллюстрированы отрывками из переводов поэзии, выполненных авторами статьи. Показано также, что формосодержание (в терминологии Андрея Белого), за которое «отвечает» поэтическая функция, нередко обогащается использованием интерсемиотических приемов. На примере применения в литературе кинематографического приема постепенного перехода от крупного плана к «взгляду с птичьего полета» иллюстрируется использование одного и того же приема для выражения уникальных смыслов.

**Ключевые слова:** функция, полифункциональность, формосодержание, сема, концептосфера, интерсемиотический художественный прием

### 1. Введение: задачи статьи

Все начинается с молчания. Его «пред-символическая функция» (pre-symbolic function — S.I. Hayakawa) сменяется поэтической функцией. И дальше приходят стихи, молчание которых «можно слышать и слушать». Они не могут не прийти. И еще не озвученный стих начинает дрожать, «как динар, век лежавший в пыли»:

A poem should be palpable and mute Молчанье стихов можно слышать и слушать,  
As a globed fruit, Как покатую грушу.

Dumb Внемли!  
As old medallions to the thumb, Стих дрожит, как динар, век лежавший в пыли.

---

© Колкер Я. М., Устинова Е. С., 2021



Silent as the sleeve-worn stone      Нем, как мох на коленях стертых ступенях  
Of casement ledges where the moss    Древних храмов, где в камне застыло сми-  
has grown —                                ренье.

A poem should be wordless            Порхнет, бессловесный, из толщи страниц,  
As the flight of birds...                Как стая птиц...

(Archibald MacLeish. *Ars poetica*<sup>2</sup>)

(Перевод Я. М. Колкера)

Необходимо снять «груз молчания» (Hayakawa, Hayakawa, 1990, p. 57), потому что он невыносим. Чтобы облегчить свое существование, человек дает волю языку во всех его функциях — фатической, информативной, эмотивной, металингвистической, эстетической и обобщающей все остальные, предписывающей каждой свою сферу, — поэтической. Поэтическую функцию языка Р. Якобсон определяет как «направленность (*Einstellung*) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» (Якобсон, 1975, с. 202). Поэтика рассматривается им как неотъемлемая часть лингвистики, причем поэтическая функция проявляется не только в поэзии и не только в художественной литературе: «Различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии. Словесная структура сообщения зависит прежде всего от преобладающей функции» (Там же, с. 198). Иными словами, согласно Р. Якобсону, поэтическая функция преобладает над остальными в художественном произведении, но присутствует и в других видах высказываний, «где на первый план могут выдвигаться какие-либо другие функции» (Там же, с. 206). В современных исследованиях можно встретить иную точку зрения, согласно которой ведущая роль поэтической функции может проявляться и за пределами художественной речи, например в рекламном дискурсе (Курганова, 2004; Исаева, 2017) или в лекции для студентов (McIntyre, 2003). Мы вправе, по крайней мере, допустить, что поэтическая функция может выступать как равноправная там, где, не будучи целевой, она представляет собой основное и незаменимое средство достижения цели: вспомним, например, знаменитую речь М. Л. Кинга «*I Have a Dream*»<sup>3</sup>.

В любом случае все исследователи разделяют мнение Р. Якобсона о том, что «занимаясь поэтической функцией, лингвисты не могут ограничиться областью поэзии» (Якобсон, 1975, с. 203).

Р. Якобсон логично начинает исследование поэтической функции с определения ее места среди других функций языка — *референтивной, эмотивной / экспрессивной, конативной, фатической и метаязыковой*. По классификации Р. Якобсона, эмотивная функция выступает как синоним экспрессивной, то есть заключается в выражении эмоционального

<sup>2</sup> URL: <https://poets.org/poem/ars-poetica> (дата обращения: 03.04.2021).

<sup>3</sup> URL: [https://www.pagebypagebooks.com/Martin\\_Luther\\_King\\_Jr/I\\_Have\\_A\\_Dream/I\\_Have\\_a\\_Dream\\_p1.html](https://www.pagebypagebooks.com/Martin_Luther_King_Jr/I_Have_A_Dream/I_Have_a_Dream_p1.html) (дата обращения: 08.02.2021).



отношения к тому, о чем адресант говорит. В работах, обобщающих разнообразные подходы к трактовке соотношения эмотивной и экспрессивной функций (Королёва, 2016; Слюсарева, 2017), также отмечается тенденция, свойственная многим исследователям, если не отождествлять их, то трактовать их в неразрывном единстве. Возможно, для этого есть основания, если говорящий не намерен скрывать свои эмоции. Даже выбирая нейтральные лексико-грамматические средства (*Not bad* или *That was some game!*), говорящий использует экспрессивную интонацию и логическое ударение, что дает основание переводчику передавать интенцию говорящего с усилением лексической или синтаксической экспрессивности: *Совсем (весьма) неплохо!* или *Вот это была игра так игра!* Если же говорящий желает скрыть свои чувства по отношению к объекту высказывания, то эмотивная функция реализуется через контекст, как бы с «нулевым десигнатором эмотивности». Так, Сомс Форсайт (Дж. Голсуорси. Собственник) называет проект своего будущего дома «оригинальным», не желая, в силу своей скрытности и подозрительности, показать архитектору, что проект произвел на него сильное впечатление: *"Well," he stammered at last, "it's – it's, certainly original." He had such a private distrust and even dislike of the word 'original' that he felt he had not really given himself away by this remark* («The Man of Property», ch. 8).

Что касается эстетической (не упомянутой Якобсоном) и поэтической функций, то эти термины обычно трактуются как синонимичные (Tsur, 2010; Слюсарева, 2017). Такая точка зрения допустима только при условии, если эстетическую функцию, аналогично поэтической, трактовать как способность языка становиться средством воплощения художественного замысла, когда любой речевой элемент, по Якобсону, потенциально может стать «фигурой поэтической речи». Тогда эстетика языка художественного произведения связана не столько с «красотой» (которая может вырождаться в «красивость», так же как «эффективность» может вырождаться в «эффектность»), сколько с уместностью и емкостью текстуального смысла той или иной языковой единицы для передачи конкретного сообщения. Поэтому для исследования художественного текста неприемлемы психолого-этические определения эстетической функции как реализующей «стремление человека к эстетическим эмоциям», связанной «с гармонизацией речевого общения, с потребностью человека к достижению истины, добра и красоты» (Болотнова, 2014, с. 763). Вероятно, можно говорить об эстетике индивидуального стиля прозаика или поэта «прежде всего как о системе эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения символов» (Виноградов, 1923, с. 196) — в той мере, в какой его стиль узнаваем даже при чтении еще не знакомого произведения. Но полагаем, что поэтическая функция проявляется не в индивидуальной стилистике автора, а в конкретном тексте, где выдвигаемая (*foregrounded*) единица текста, будь то узнаваемая или же неожиданная черта авторской манеры письма, имеет свою *неповторимую* задачу, встраиваясь в *неповторимое* взаимодействие слова, синтаксиса, ритма, мелодики и архитектоники текста.



Итак, *цель* нашей статьи — во-первых, показать, что поэтическая функция, часто переплетаясь с эмотивной (и / или экспрессивной), *не аналогична эстетической функции*, с которой ее нередко отождествляют, а во-вторых, выявить те проявления поэтической функции, которые на первый взгляд *малозаметны*, не вписываются в привычные рамки тропов и фигур речи и привлекают внимание читателя не сразу, иногда лишь ретроспективно.

В художественном тексте поэтическая функция рассматривается не просто как основная по сравнению с сопутствующими: скорее, остальные функции языка служат средством ее реализации. При этом, в отличие от эстетической, именно поэтическая функция показывает не только и не столько, *какие* художественные средства используются, сколько *почему* именно эти, *с какой целью*, как они *взаимодействуют* с окружающим контекстом в концептосфере произведения.

Таким образом, поэтическая функция позволяет *не только объединить, но и противопоставить* авторский стиль и стиль конкретного художественного текста. Бывает, что внешняя манера письма автора в разных произведениях не позволяет, на первый взгляд, поверить, что оба произведения написал один и тот же автор. Сравним, например, пьесу Торнтон Уайлдера «Наш городок» и его же роман «Мост короля Людовика Святого». У каждого произведения (если отвлечься от жанровых различий) — свои способы развития художественного замысла, своя образная система и свой язык. Но за различием манеры повествования выявляется, во-первых, единый мотив (философское осмысление предназначения человека в мире людей), а во-вторых, умение автора ввести образ, воспринимаемый как «попутный, случайный», а ретроспективно осмысляемый как знак, входящий в центр концептосферы произведения. Эстетика с ее набором дихотомических пар («хороший — плохой», «высокий слог — низкий слог», «неприкрашенный — витиеватый», «прекрасный — безобразный», «прямолинейный — эвфемистический» и т. д. (Rastall, 2008)) характеризует стиль как *оформление* содержания, но не как *единое формосодержание*, в терминологии Андрея Белого (1990, с. 190), не выявляет пружину развития замысла.

## 2. Реализация поэтической функции в художественном тексте

### 2.1. Возможности участия фонетических и графических средств в создании семантики текста

О поэтической функции можно говорить там, где используемое выразительное средство не только воздействует на наше эстетическое чувство, но создает дополнительные коннотативные компоненты значения. Поэтический язык в своей лаконичности и емкости сродни формулам: каждый знак на месте, и каждый влияет на смысл целого. В художественном произведении значимым элементом может быть и звук, и рифма, и ритм, и пауза.

В стихотворении А. Фета «Как ясность безоблачной ночи...» рифмуются нечетные строки, а четные не рифмуются: абас, хотя более при-



вычна обратная формула: abcb. Столь необычный способ рифмования сам по себе является выразительным средством в соответствии с принципом выдвигания, где внимание, привлекаемое к языковой форме, с ее отклонением от ожидаемого, противопоставлено «автоматизированному» восприятию (Арнольд, 2016; Щирова, 2015; McIntyre, 2003; Peer, 2007). В стихотворении А. Фета необычная система рифм придает особую музыкальность стиху и заставляет острее воспринимать именно те образы, которые попадают на нерифмованные строки, что требует сохранения фонетической формы и в переводе:

Как ясность безоблачной ночи,  
Как юно-нетленные звезды,  
Твои загораются очи  
Всесильным, таинственным счастьем.

As fragrant and cloudless nights,  
As ageless and luminous stars  
Your eyes burn triumphantly bright  
With a secret mysterious joy.

И все, что лучом их случайным  
Далеко иль близко объято,  
Блаженством оваяно тайным —  
И люди, и звери, и скалы.

And all that the rays accidental  
Could reach and attract, and embrace,  
Is covered with bliss, sweet and gentle,  
The people, the beasts, and the rocks.

Лишь мне, молодая царица,  
Ни счастья нет, ни покоя,  
И в сердце, как пленная птица,  
Томится бескрылая песня.

My queen, have I done something  
wrong?  
Unhappy, uneasy, and anxious,  
My heart holds a suffering song,  
A bird in a cage, sad and voiceless.

1862

(А.А. Фет. «Как ясность безоблачной ночи...»)

(Перевод Я. М. Колкера)

Тем не менее есть основания полагать, что рисунок рифм выполняет эстетическую функцию, которая в этом стихотворении, несмотря на эффект выдвигания, не создает дополнительных семантических обертонов, входящих в смысловую решетку произведения, в его образную систему. Поэтому здесь следует говорить не столько о поэтической функции, сколько именно об эстетической.

Приведем примеры, где выдвигание фонетической формы участвует в семантической структуре стихотворения, то есть реализует поэтическую функцию.

...Листьям августа, с астмой в каждом атоме  
Снится тишь и темь. Вдруг бег пса  
Пробуждает сад.

(Б. Пастернак. Конец)

Неторопливый хорей, с замедленностью, создаваемой ассонансом «а», взрывается тремя ударными слогами, передающими стремительность бега, нарушающего сонный покой сада. Тем самым ритм поддерживает развернутую метафору.

Ритм активно участвует в создании семантики текста, когда автор (будь то проза или стихи) прибегает к неожиданной смене длины предложения:



... Ска-жи, что бред!  
 Что нет и не будет мосту  
 Кон-ца.  
 Конец.

(М. И. Цветаева. Поэма Конца)

Дефисы на протяжении всей этой части «Поэмы Конца» подчеркивают ритм шагов на последней совместной прогулке и неотвратимость ее завершения. А резкий переход от ряда развернутых предложений к финальному однословному равнозначен пропасти, внезапно разверзающейся под ногами, что почти физически ощущаешь при чтении.

Не меньшую семантическую нагрузку может иметь и такой знак препинания, как тире (за пределами его логического предназначения). Смыслообразующий потенциал тире особенно часто обнаруживается в поэзии Эмили Дикинсон и М. И. Цветаевой. Иногда тире дает стиху паузу для сосредоточенности на эмоциональном переживании («В огромном городе моем — ночь. Из дома сонного иду — прочь...»). В других же случаях именно благодаря тире фраза в концептосфере стихотворения может стать почти антонимичной самой себе, но лишенной тире. Так, при переводе стихотворения А. А. Тарковского «Через двадцать два года», посвященного памяти М. И. Цветаевой, возникла трудность с переводом второй строки в следующей строфе:

... Не дерзости твоих страстей  
 И не тому, что все едино,  
 А только памяти твоей  
 Из гроба научи, Марина!  
 (А. А. Тарковский. Через двадцать два года)

«Все едино», казалось бы, означает «Какая разница!» Более того, в своем стихотворении «Тоска по родине!..» Цветаева повторяет, как горький рефрен: «мне все равно», «мне безразлично», «мне едино». Но в конце стихотворения тональность меняется, и в этом участвуют тире и финальное многоточие, замедляющие темп и позволяющие почувствовать иной смысл: «надо прожить жизнь, как душа велит».

... Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
 И все — равно, и все — едино.  
 Но если по дороге — куст  
 Встает, особенно — рябина...  
 (М. И. Цветаева. Тоска по родине)

Поэтому перевод строфы А. Тарковского передает именно эту трактовку как завет, которому можно следовать:

... Nor reckless passions, nor the creed  
 "Live out your life, and come what may!", —  
 Marina, teach me what I need:  
 To miss you till my dying day!  
 (Перевод Е. С. Устиновой)



## 2.2. Индуцирование семы синтаксическим окружением

Пример текстуальной антонимии синонимов в поэзии — стихотворение Н. А. Заболоцкого «Лицо коня», где лексемы «конь» и «лошадь» обогащаются противопоставленными семами поэтичности / прозаичности, интеллекта / тупости, царственности / покорности. Соответственно, по-английски нужен также возвышенный синоним к нейтральному слову *horse*. Поэтизм *charger* (боевой конь, скакун) вносит ненужную сему воинственности. В итоге переводчик избрал латинский термин *equus*, усилив торжественное звучание заглавной буквой. Приводим отрывок в оригинале и переводе.

...Лицо коня прекрасней и умней. The face of Equus is intelligent and fair,  
Он слышит говор листьев и камней. He hears the voice of leaves and stones' prayer.  
Внимательный! Он знает крик зе- Observant! He pays equal heed to both:  
ринный The roaring lions and the nightingales ver-  
И в ветхой роще рокот соловьиный. bose.

И зная все, кому расскажет он The knowledge of the Universe he bears.  
Свои чудесные виденья? But how can he tell it and to whom?  
Ночь глубока. На темный небосклон The night is full of visions and nightmares  
Восходят звезд соединенья. And twinkling constellations dance and  
И конь стоит, как рыцарь на часах, zoom.  
Играет ветер в легких волосах, And Equus guards the world like Sir Gawain.  
Глаза горят, как два огромных мира, The wind plays gently with his silky mane.  
И грива стелется, как царская пор- The eyes shine brightly like enormous globes.  
фира. The silky mane spreads like a monarch's robe.  
(Н. А. Заболоцкий. Лицо коня) (Перевод Я. М. Колкера)

Импликация текстуального смысла, противопоставленного языковому значению лексем, свойственна не только поэзии. Она может не менее экономно и выразительно создаваться и в пределах синтагмы, в частности, за счет союзов: «*В чем откладывать – в деньгах или в рублях?*» (горькая шутка 90-х годов, отражающая стремительную инфляцию). Носитель имплицированного смысла *worthless paper* – разделительный союз «или», превращающий отношение «общее / частное» в антонимические отношения лексем.

Аналогичный эффект демонстрируется в высказывании, прозвучавшем по радио, где, на первый взгляд, имеется лексическая ошибка сочетания несочетаемого; но, вероятно, это была намеренная оговорка: «В этом смысле Трамп, конечно, *нанес пользу* американскому имиджу» (Вести FM, 20.03.2021). Замена ожидаемого слова «принес» на «нанес», обычно сочетающееся с существительными «вред, удар, ущерб, поражение», придает иронический смысл существительному «польза», что, скорее всего, и было задуманным эффектом. Подобные «аномальные» высказывания В. В. Фещенко образно называет «водоразделом» между двумя теориями языка — нормативно-грамматической (генеративистской) и лингвопоэтической (Фещенко, 2018, s. 316). Вероятно, к «ано-





мальным» высказываниям можно отнести не только лексико-синтаксические, но и логические нарушения, как в мудрых и горьких иронических афоризмах В. С. Черномырдина: «Отродясь такого не бывало, и опять то же самое» (URL: <https://rg.ru/2013/11/02/frazi-site.html> (дата обращения: 28.02.2021)). Принцип категоризации тот же: нарушение ожидаемого, то есть выдвижение, сжато и выразительно модифицирующее текстуальный смысл «неуклюжего» высказывания.

К этой же группе явлений мы считаем возможным причислить синтагмы, не нарушающие явных законов лексической или грамматической сочетаемости, но кажущиеся алогизмами, будучи вырванными из контекста:

...Я не знаю, где твоя держава,  
И не знаю, как сложить заклетье,  
Чтобы снова потерять мне право  
На твое дыханье, руки, платье.  
(Арсений Тарковский. «Отнятая у меня...»)

Там, где естественно ожидать фразу «снова *получить* / *обрести* мне право...», поэт использует неожиданный антоним, являющий новый смысл: чтобы «снова потерять», надо до этого вновь обрести; да и, кроме того, «потерять право», если и означает расставание, то с живым, присутствующим в твоём бытии человеком, а это больше, чем «иметь право» на память о человеке. Так в художественном тексте антоним может служить выразительным и емким обозначающим для своего ожидаемого, но однопланового и тусклого обозначаемого.

### 2.3. Наведенная рифма, или «Отсутствие знака тоже есть знак»

Похожий эффект — создание нового семантического образования — достигается наведением (индуцированием) имплицитного слова *отсутствием* ожидаемой рифмы. Этот способ *высказать невысказанное* использовал еще шекспировский Гамлет, инсценируя сумасшествие:

For thou dost know, O Damon dear,  
This realm dismantled was  
Of Jove himself; and now reigns here  
A very, very — rājock.

Архаическая форма *rājock* (реасок) нарушает рифму катрена и заставляет предполагать, что там должно быть иное слово. Зрительная рифма говорит о возможности слова *ass*, и эта читательская интерпретация подтверждается переводами.

Мой милый Дамон, о поверь,  
На этом троне цвел  
Второй Юпитер; а теперь  
Здесь царствует — павлин.  
(Перевод М. Лозинского)



Ты знаешь, дорогой Дамон,  
Юпитера орел  
Слетел с престола, и на трон  
Воссел простой осе...тр.  
(Перевод Б. Пастернака)

Оба переводчика сохраняют наведенную рифмой (*цвел, орел*) и недвусмысленно подразумеваемую характеристику «осел», причем Б.Л. Пастернак почти явно ее выражает. В какой мере сохранено взаимодействие выраженной и имплицитной характеристик? Вероятно, важнее было не фонетическое подобие (*осел – осетр*), а семантика метафоры «павлин» (напыщенный, самовлюбленный), обогащенная семами имплицитной лексики «осел» (глупый, ничтожный). Кроме того, «простой осетр» – не совсем удачное сочетание. Сомнение вызывает и фраза *Юпитера орел / Слетел с престола*. Если орел улетает, то по собственной воле, что не соответствует ситуации. Если же царственная птица была лишена престола, то «слетел» звучит метафорически как издевательский коллоквиализм, не соответствующий эмотивному заряду этой горькой притчи.

Что же касается перевода М.Л. Лозинского, сочетание «Юпитер *цвел*» имеет несколько иронический оттенок, что в контексте преклонения Гамлета перед памятью убитого отца также звучит неуместно.

Пожалуй, наиболее сдержанно и точно по смыслу это четверостишие было передано в дореволюционном издании (к сожалению, цитируем по памяти, и фамилия переводчика утрачена):

Забавный случай, друг Дамон,  
У нас произошел:  
Юпитер потерял свой трон,  
И стал царем – павлин.

Однако и здесь Юпитер *теряет* трон, что предполагает низложение или отречение от престола, но не смерть, не боль утраты достойного государя, так явно прозвучавшая в строках Шекспира: *This realm dismantled was / of Jove himself...* («страна лишилась истинного Юпитера»).

Аналогичный пример – обогащение смысла финального слова невысказанным словом, наведенным рифмой, – встречаем в главе 5 романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»:

One thing's sure and nothing's surer  
The rich get richer and the poor get – children...

Слово *surer* на фоне антитезы предполагает рифму *poorer*, что придает финальному слову *children* сему бедности, не заложенную в ее прямом значении. В этом контексте, однако, возможна и другая трактовка: дети – это истинное богатство, и не только духовное: они смогут впоследствии поддерживать одряхлевших родителей. Здесь можно говорить о «мерцании» смысла (Михеев, 2004), когда на первый план выхо-



дит то значение «расходы, ведущие к обнищанию», то «сыновняя забота в старости», то «духовное богатство материнства и отцовства». Поэтому неудивительно, что в одном из переводов романа отражается лишь последний из смыслов этой незатейливой песенки, без иронии оригинала:

Пусть богач над золотом чахнет  
У тебя другое счастье!..  
(Перевод Н. Н. Лаврова)

Удачнее, на наш взгляд, перевод Е. Калашниковой, которая сохраняет ироничность тона за счет глагола «наживать»:

Наживают богачи денег полные мешки,  
Ну а бедный наживает только кучу детворы...  
(Фицджеральд, 1965, с. 106).

Помимо индуцирования имплицитных лексем с помощью предполагаемой рифмы, высказать невысказанное можно и иными способами. Так, не всегда справедливо утверждение, что процесс поглощения пищи не может быть семиотической деятельностью (Якобсон, 1975). Например, поедание черешен соперником Сильвио на дуэли (А. С. Пушкин. Выстрел) есть явный акт семиозиса: противник демонстрирует врагу свою храбрость и презрение к смерти, и Сильвио адекватно интерпретирует этот невербальный знак.

#### 2.4. «Нулевая выразительность» и ее смыслоформирующий эффект

Противопоставляя прекрасное и безобразное как категории эстетики, Умберто Эко далее противопоставляет безобразное в жизни и изображение безобразного средствами искусства, что дает ему основание говорить о «красоте безобразного». Для нашего исследования, однако, более значима мысль У. Эко о том, что понятие «безобразное» может рассматриваться как *не соответствующее идеалу красоты* — «non-correspondence to the ideal of beauty» (Есо, 2014, р. 8–12). И тогда «безобразным» можно считать то, что безобразно, а также то, что в какой-то мере замечается при восприятии сообщения как противоречащее законам эстетики.

Приведем примеры из художественной прозы, демонстрирующие несоответствие эстетическим канонам.

Пример 1. (Е. Hemingway. The Snows of Kilimanjaro)

She liked to read in the evening before dinner and she *drank* Scotch and soda while she read. By dinner she was fairly *drunk* and after a bottle of wine at dinner she was usually *drunk* enough to sleep.

That was before the *lovers*. After she had the *lovers* she did not *drink* so much because she did not have to be *drunk* to sleep. But the *lovers* *bored* her. She had been married to a man who had never *bored* her and these people *bored* her very much (выделено нами. – Я. К., Е. У.) (Hemingway, 2004, р. 483–484).



Бросающиеся в глаза повторы не выполняют функций, привычных для эстетики художественного слова. Они нарочито назойливы и прозаичны. Эстетическая функция здесь не работает, в отличие от поэтической: монотонность и невыразительность формы подчеркивают душевное состояние героини, пустоту ее жизни после потери мужа. Здесь форма не просто усиливает содержание, она *претворяется* в содержание, и именно это — одна из задач поэтической функции.

Пример 2. (R. Littell. Ten Steps)

Почти все содержание рассказа сводится к последовательности обычных ежедневных мелочей, из которых состоит утро среднестатистического жителя маленького американского городка. Каждое его действие перечисляется с подробностями, которым мог бы позавидовать составитель стандартных разговорных тем «My working day» и «My flat» — и примерно с той же «нулевой экспрессивностью»:

Then I washed my hands. The soap was worn down so that there was almost none left. It was a soap that smelled like salad. I turned off the water, but the water still went drip-drip from the faucet. I dried my hands. I hung the towel on the left end of the rod. The right end of the rod is for Mae. The rod is glass, and some day it will come loose and fall down and break. <...>

In the kitchen I saw Mae shelling peas. She forced the peas out of the shell with her thumb and they fell into the bowl. There were three peas on the floor and I picked them up and put them in my pocket. The kitchen floor was laid in linoleum with blue and white squares two inches square (Littell, 1950, p. 100–101).

Спускаясь с крыльца, повествователь автоматически пересчитывает ступеньки, а дойдя до поворота, размышляет, точно ли их десять, не пересчитать ли еще раз.

В конце рассказа он отправляется в полицейский участок и сознается в убийстве, совершенном накануне. И только в этот момент читатель понимает, в чем смысл скрупулезного перечисления деталей: рассказчик осознает, что прощается со своим домом, женой и ребенком на много лет, и стремится запомнить самую мелкую подробность.

В этом рассказе также отсутствует эстетическая функция, но тем сильнее проявляется поэтическая функция, заставляющая читателя по-новому воспринимать все то, что казалось избыточным и скучным. «Нулевая выразительность» как отсутствие тропов и фигур речи полностью восполняется композиционным строем рассказа.

*Контраст нейтрального оформления высказывания и его текстуального смысла* часто проявляется в конечной позиции произведения. Его можно обнаружить в последней строке стихотворения Анны Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью»: ...*Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: «Не стой на ветру».*

Совет, сам по себе полностью лишенный экспрессивности, обогащается текстуальной эмотивной коннотацией, оттенки которой читатель в какой-то степени может интерпретировать по-разному. Здесь и отказ верить в запоздалые уверения в любви, и желание достойно смириться с потерей, и финальный аккорд расставания.



А. П. Чехов завершает рассказ-элегию «Цветы запоздалые» подчеркнуто нейтральным коротким предложением, намеренно выделенным в отдельный абзац: «Егорушка очень доволен». Здесь поэтическая функция также переплетена с эмотивной, ибо финальное предложение приобретает оценочные семы и экспрессивность горькой иронии только с учетом всего сюжета рассказа.

В рассказе «The Chaser» Джона Кольера (J. Collier) в лавку торговца зельями приходит влюбленный юноша за любовным напитком, который оказывается всего в доллар ценой, в отличие от некоторых других зелий, например, от *life-cleaner* — безвкусного и бесцветного яда, цена на который чрезвычайно высока. Торговец заверяет юношу, что благодаря любовному эликсиру отвергающая его девушка станет преданной супругой, будет всюду следовать за ним, ловить каждое его слово, стремиться узнать каждую его мысль. Довольный молодой человек расплачивается и прощается: “*Good-bye*”. — “*Au revoir*”, — отвечает продавец.

Два эквивалентных выражения становятся в финале рассказа антонимичными. При переводе на русский язык надо сохранить французскую этикетную формулу “*Au revoir*” (букв.: «До новой встречи»), а английское прощание передать как «*Прощайте*», а не «До свидания». Оказиональная антонимия имплицитно высказанное: счастливый юноша не понимает, что назойливая преданность супруги со временем станет настолько его тяготить, что рано или поздно он может вернуться и за дорогостоящим зельем.

## 2.5. Интерсемиотические проявления поэтической функции

Прежде всего поэтическая функция проявляется в области *межсемиотического перевода*, который Р. Якобсон называл интерсемиотической трансмутацией, то есть интерпретацией вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем (Якобсон, 1978). Исследуются язык кино и возможности адекватного перевода на него текста повести или романа, учитывая, что «элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой» (Лотман, 1973, с. 45). Исследуются перевод пьес на язык театрального искусства и семантические расхождения как между оригиналом и «переводом», так и между различными режиссерскими интерпретациями (Логина, 2019). С. Т. Золян замечает по поводу межсемиотического перевода, что «“отражения” всякий раз приводят не к воспроизведению прежней системы образов, а к воссозданию новых» (Золян, 2020, с. 65).

Во-вторых, невербальные «языки» могут интегрироваться с естественным языком, например в случаях «поликодовости», проявляющейся «как в сочетании различных кодов в границах одного текста, так и в особенности их функционирования в дискурсивно-коммуникативном аспекте» (Соколова, 2020, с. 65). Сочетание кодов может применяться и сугубо прагматической целью, например при подключении вербального описания происходящего на экране для слабовидящих (Holšánová, 2016), но для таких случаев, где нет *взаимовлияния* кодов, уместнее, на



наш взгляд, использовать другой термин – «(inter)semiotic complementation» (Kaźmierczak, 2018), то есть (меж)семиотическое добавление, дополнение.

В-третьих (и здесь открывается широкое поле исследования), есть основания полагать, что системы специфических выразительных средств различных видов искусства в какой-то мере пересекаются. Разумеется, в искусстве нет и не может быть «межсемиотических словарей» в силу уникальности выражаемых смыслов. Но приемы невербального семиотического кода могут заимствоваться вербальным текстом при главенствующей роли поэтической функции в их интерпретации читателем.

Художественный текст «открыл для себя» приемы кинематографа задолго до появления кино как вида искусства. Здесь и варьирование крупного и мелкого планов, и аналог «съемки рапидом», то есть эффект замедления, например, с помощью использования форм *Past Continuous*, чтобы показать действие как процесс, или с помощью разбиения повествовательного абзаца на абзацы-предложения.

Художественный прием трактуется нами как производное от стилистического средства и его текстуального предназначения. Поэтому с точки зрения поэтической функции художественный прием – это не конкретный троп или фигура речи, а способ экономного создания емкого художественного образа. Отсюда такие приемы, как *контраст* (антонимы, антитеза, разнородное перечисление), *аналогия* (сравнение, метафора, перифраза), *кажущаяся абсурдность* (парадокс, оксюморон, опущенные звенья причинно-следственной связи), *преднамеренная неоднозначность*, *симметрия / асимметрия* и пр. Такое видение поэтического приема особенно важно для художественного перевода, так как, обозначая задачу конкретного стилистического средства, оно позволяет прибегнуть к заменам средства при сохранении его смыслообразующей роли.

Поэтическая функция способствует наведению мостов между семиотическими кодами, причем в каждом тексте одно и то же средство может создавать различный подтекст, что и обуславливает уникальность приема.

Роман Т. Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» (*The Bridge of San Luis Rey*) начинается сценой крушения моста и падения в пропасть пятерых путников, пересекавших его. Трагическое событие издали видит монах, которому гибнущие люди видятся как *five gesticulating ants* (отчаянно дергающиеся в воздухе букашки). Столь мелкий план вызван естественной удаленностью очевидца от места катастрофы. Но образ «букашек» выполняет и важную текстуальную роль: правит ли миром случайность или существует высший Замысел (*Design*), определяющий судьбы людей?

*Постепенный переход* от крупного или среднего плана к самому мелкому (с птичьего полета) – нередкий прием кинематографистов, использующийся и с традиционными целями (в частности, в батальных сценах), и с уникальными (например, «Солярис» Андрея Тарковского). Этот же прием часто применяется в художественной литературе.

Так, в завершающем абзаце рассказа Дж. Джойса «Мертвые» (*The Dead*), асимметрично противопоставленном по объему, тону и эмотив-



ности всему предыдущему повествованию, герой видит внутренним взором за окном снег, идущий во всем городе, по всей стране, над всем миром, во всей вселенной, объединяющий и примиряющий всех живущих и живших на земле. Звучание абзаца напоминает реквием по музыкальности, объемности и светлой печали, так что здесь можно говорить об интеграции художественного слова и с видеокадрами, и с музыкой.

Аналогичным приемом (но с иным текстуальным смыслом) завершается роман Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» (*The Great Gatsby*), где переход от крупного к мелкому плану создается сменой местоимений — от конкретного *he* к обобщающему *we*, выражающему тщетность наших усилий плыть против течения к сияющему «завтра». И вновь обобщение усиливается ритмом и аллитерацией: «So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past». Этим же кинематографическим приемом заканчивается роман М. А. Булгакова «Белая гвардия».

Движением камеры вверх завершается первый акт пьесы Т. Уайлдера «Наш городок» (*Our Town*): местный священник присылает заболевшей девочке письмо со следующим адресом: *Jane Crofut; The Crofut Farm; Grover's Corners; Sutton County; New Hampshire; United States of America; North America; Western Hemisphere; the Earth; the Solar System; the Universe; the Mind of God*. Обозначенная на конверте точка вселенной, оставаясь в фокусе расширяющихся концентрических окружностей, знаменует не одиночество каждого среди других, как в кинопостановке Э. Мингеллы пьесы С. Беккета «Play» (URL: <https://vimeo.com/28766126> (дата обращения: 04.04.2021)), а ощущение себя крошечной, но значимой частицей мироздания.

Полагаем, что межсемиотический подход к предпереводческому анализу текста поможет переводчику точнее осмыслить поэтическую функцию текста и подойти к его межъязыковому переводу с ответственностью, не отягощенной стремлением к буквальной точности.

### 3. Заключение: Сопоставительное обобщение особенностей поэтической функции

Поэтическую функцию в художественной речи можно зрительно представить себе как окружность с меньшими окружностями (другими функциями языка), которые располагаются частично внутри, а частично за пределами поэтической функции. Они нередко проявляются в совокупности, когда концептуально значимый образ создается с помощью оригинальных выразительных средств, привлекающих внимание (экспрессивная + эстетическая функции) и воздействующих на наши чувства (эмоциональная функция). Главенство поэтической функции над остальными связано с тем, что именно она обеспечивает единство формосодержания, ибо отвечает за обоснованность появления знака и его роль в дискурсивном пространстве текста.

Хотя в нашей статье мы условно принимаем использование Р. Якобсоном терминов «экспрессивная / эмотивная» как альтернативных, их



вряд ли правомерно идентифицировать, так как экспрессивность всегда эксплицитна, а эмотивность иногда может выражаться косвенно, что роднит ее с поэтической функцией.

Поскольку экспрессивная функция предполагает немедленное привлечение внимания, ей обязательно присуща эмфаза; а поэтическая функция сохраняет силу и в слабой, неброской форме выражения. Внешняя «слабость» выражения поэтической функции варьируется от полного отсутствия имплицуемого элемента текста до различных случаев его неявного проявления. Так, «нулевым» проявлением поэтической функции можно считать случаи намеренного опущения значимого фрагмента текста. Классический пример — отрывок из романа А. Кристи «Убийство Роджера Экройда»: «The letter had been brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread» (A. Christie).

Рассказчик, д-р Шеппард, скрупулезно воссоздавая детали происходящего с указанием времени, «забывает» упомянуть, что именно за эти десять минут он и совершил убийство, дабы не быть изобличенным в шантаже. В подобных контекстах выдвигание происходит в ходе ретроспективного переосмысления. Лингвистическим носителем поэтической функции (умолчания) становится отсутствие красной строки, которая создала бы паузу, намекающую на возможность активных действий.

Опущение в финальной позиции суммирует изначальную причину и финальное следствие, заставляя читателя мысленно воспроизвести всю причинно-следственную цепочку («Враг вступает в город, пленных не щадя, оттого что в кузнице не было гвоздя»); а опущение в начале повествования звучит как нелепость, как парадокс, тем самым интригуя читателя:

After having lived for over twenty years in the same district, Albert Hall was forced to move to a new neighborhood. He surprised his landlord by telling him that he was leaving because he could not afford to buy any more chocolate (Alexander, 1969).

Отсроченная реализация поэтической функции, как и связанной с нею эмоциональной функции, неизбежна в случаях обманутого ожидания, когда переосмысляются отношения между героями, характер событий и т. д.

Эмотивная / экспрессивная функция *может* иметь, но не всегда имеет общетекстуальный смысл и, как правило, опирается на ближайший контекст. Когда в пьесе Б. Шоу «Пигмалион» Генри Хиггинс говорит об Элизе Дулитл «Она так *неотразимо вульгарна*» («She is so *deliciously low*»), достаточно ближайшего контекста, чтобы понять, что профессора фонетики привлекает не вульгарность девушки, а сложность и, тем самым, соблазнительность задачи сделать «герцогиню» из этой жалкой замухрышки («this draggle-tailed guttersnipe»). Здесь можно говорить о совпадении поэтической, эмотивно-экспрессивной и эстетической функций. Иными словами, поэтическая функция *может* проявляться сугубо локально, но ее основное предназначение состоит в обре-





тении *общетекстуального смысла*, раскрываемого только на фоне всего художественного произведения, а иногда — на более широком интертекстуальном фоне. *Эмотивно-экспрессивная функция соотносится с риторикой высказывания, а поэтическая — с целостностью текста*. При этом поэтическая функция законченного текста приглашает читателя воспринимать его не как «вещь в себе», а как семиотически открытое пространство, потенциально готовое к расширению возможных трактовок за счет интертекстуальных ассоциаций.

Поэтическая функция ненавязчива — ведь она, согласно метафоре «смерти автора» (Barthes, 1977, p. 148), способствует прямому диалогу читателя с текстом. А потому мы завершаем статью тем же, с чего начали: «молчаливостью» истинной поэзии, что так емко выразил А. Маклиш:

...A poem should be equal to:	...Стих — жизненный опыт, ритм и такт,
Not true.	Но не факт.
For all the history of grief	В истории людского горя
An empty doorway and a maple leaf.	Стих — арка на пустом подворье.
For love	В любви
The leaning grasses and two lights above the sea —	Он символ, звезды, весть.
A poem should not mean	В нем смысла нет, он просто
But be.	Есть.

(A. MacLeish. *Ars poetica*)

(Перевод Я. М. Колкера)

### Список литературы

- Арнольд И. В. *Стилистика. Современный английский язык*. М., 2016.
- Белый А. *Между двух революций*. Серия литературных мемуаров. М., 1990. Т. 3.
- Болотнова Н. С. Эстетическая функция слова и текста // Эффективное речевое общение (базовые компетенции). Словарь-справочник / под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск, 2014. С. 763–765.
- Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития проропа Аввакума // *Русская речь* : сб. ст. / под ред. Л. В. Щербы. Пг., 1923. Ч. 1. С. 195–293.
- Золян С. Т. «Роза Преображения» — полилог Алексея Веселовского, Вячеслава Иванова и Ваана Терьяна // *Foreign Language Teaching*. Чуждоезиковое обучение. 2020. Vol. 47, №1. С. 56–71.
- Исаева Л. В. Поэтическая функция языка и языковая игра в поликодовом рекламном тексте // *Языковой дискурс в социальной практике* : сб. науч. тр. междунар. науч.-практ. конф. Тверь, 2017. С. 118–124.
- Королева Е. И. Экспрессивные грамматические средства языка в аспекте функционально-семантического поля (на материале современной британской беллетристики) : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2016.
- Курганова Е. Б. Игровой аспект в современном рекламном тексте. Воронеж, 2004.
- Логинова Е. Г. Полимодальные сценарии семиотического резонанса в дискурсе драмы // *Когнитивные исследования языка*. 2019. №38. С. 130–141.
- Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин, 1973.
- Михеев М. Ю. Описание художественного мира А. Платонова по данным языка : дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004.
- Слюсарева Н. А. *Функции языка* // *Большая российская энциклопедия*. М., 2017. Т. 33. С. 657.



Соколова О. В. Гибридные тексты как форма взаимодействия авангардного художественного и политического дискурсов // Слово.ру: балтийский акцент. 2020. Т. 11, №1. С. 50–86.

Фещенко В. В. Р. Якобсон как проводник культурного трансфера между лингвистикой и литературным экспериментом // Przegląd Wschodnioeuropejski. 2018. Т. 9, №2. С. 309–317.

Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.

Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби / пер. с англ. Е. Калашниковой. М., 1965.

Щирова И. А. О понятии и роли выдвигания // Studia Linguistica : сб. науч. тр. СПб., 2015. Вып. 24: Язык в пространстве социума и культуры. С. 198–206.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

Alexander L. G. A first book in comprehension, précis and composition. L., 1969.

Barthes R. The death of the author / transl. by S. Heath // Image, music, text. L., 1977. P. 142–148.

Eco U. On Ugliness. N. Y. ; P. ; L. ; Milan, 2014.

Hayakawa S. I., Hayakawa A. R. Language in Thought and Action. San Diego, 1990.

Hemingway E. The Essential Hemingway. L., 2004.

Holšánová J. A Cognitive Approach to Audio Description // Researching Audio Description: New Approaches. L., 2016. P. 49–73. doi: 10.1057/978-1-137-56917-2\_4.

Kaźmierczak M. From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation // Przekładaniec. 2018. Special issue: Word and Image in Translation. P. 7–35. doi: 10.4467/16891864ePC.18.009.9831.

Littell R. Ten Steps // Modern English Short Stories by American Authors. An Advanced Reader / compiled by R. J. Dixon. N. Y., 1950. P. 100–103.

McIntyre D. Using Foregrounding Theory as a Teaching Methodology in a Stylistics Course // Pedagogy of Style and Stylistics. 2003. Vol. 37, №1. P. 1–13.

Peer W. van. Introduction to foregrounding: A state of the art // Language and Literature. 2007. Vol. 16, №2. P. 99–104. doi: 10.1177/0963947007075978.

Rastall P. Aesthetic responses and the “cloudiness” of language: is there an aesthetic function of language? // La linguistique. 2008. Vol. 44, №1. P. 103–132.

Tsur R. The poetic function and aesthetic qualities: cognitive poetics and the Jakobsonian model // Acta Linguistica Hafniensia. 2010. Vol. 42, Issue sup1: Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague. P. 2–19. doi: 10.1080/03740463.2010.482311.

### Об авторах

Яков Моисеевич Колкер, кандидат педагогических наук, доцент, профессор, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, Россия.

E-mail: kolker1937@yandex.ru

Елена Сергеевна Устинова, кандидат педагогических наук, доцент, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, Россия.

E-mail: e.ustinova@365.rsu.edu.ru

### Для цитирования:

Колкер Я. М., Устинова Е. С. О неявных проявлениях поэтической функции: переводческий взгляд // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 34–53. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-3.



## ON THE LESS OBVIOUS MANIFESTATIONS OF THE POETIC FUNCTION: A TRANSLATOR'S VIEW

Ya. M. Kolker<sup>1</sup>, E. S. Ustinova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ryazan State University named for S. A. Yesenin  
46 Svobody St., Ryazan, 390000, Russia  
Submitted on March 23, 2021  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-3

The paper examines the interaction of the poetic function with the emotive and expressive functions in belles-lettres texts. The authors attempt to prove that the poetic function should not be equated with the aesthetic one. The former overlaps all the above-mentioned functions, but alone bears the responsibility for the form-content fusion. The paper focuses on the less evident mechanisms of the poetic function, beyond the obvious effect of tropes and figures of speech. Not unlike meiosis, its allegedly weaker 'voice' is capable of producing a much stronger effect, which can be discerned in rhythm and punctuation, in the absence of rhyme to induce an implicit rhymed word, in "elaborately monotonous" language, in textual opposition of synonyms, in expressly neutral and unemotional final phrases to evoke a train of emotive or intellectual reactions. The authors also suggest a functional approach to the notion of "poetic device", which gives the translator more freedom in selecting expressive means without distorting the conceptual sphere of the original. An inter-semiotic view of literary devices borrowed from cinematic art proves the inimitability of the effect of the same device within the total conceptual structure of each text. Some of the propositions suggested are illustrated by excerpts of poetic translation done by the authors of the paper.

**Keywords:** function, multifunctionality, form-content fusion, semantic component, conceptual sphere, inter-semiotic poetic device

### References

- Alexander, L.G., 1969. *A first book in comprehension, précis and composition*. London.
- Arnold, I.V., 2016. *Stilistika. Angliyskiy yazyk* [Stylistics. The English Language]. Moscow (in Russ.).
- Barthes, R., 1977. The Death of the Author. In: *Image, music, text*. London, pp. 142–148.
- Bely, A., 1990. *Mezhdru dvukh revolutsiy. Seriya literaturnykh memuarov* [Between Two Revolutions. Series of Literary Memoirs]. Vol. 3. Moscow (in Russ.).
- Bolotnova, N.S., 2014. Aesthetic function of word and text. In: A.P. Skovorodnikov ed. *Effektivnoe rechevoe obshchenie (bazovye kompetencii)* [Effective Speech Communication (basic competences)]. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, pp. 763–765 (in Russ.).
- Eco, U., 2014. *On Ugliness*. New York, Paris, London, Milan: Rizzoli.
- Feshchenko, V.V., 2018. R. Jakobson as Mediator of Cultural Transfer between Linguistics and Literary Experiments. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 9 (2), pp. 309–317 (in Russ.).
- Feshchenko, V.V., Koval', O.V., 2014. *Sotvorenie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Creation of the Sign. Studies in linguo-aesthetics and semiotics of art]. Moscow (in Russ.).
- Fitzgerald, F.S. 1965. *Velikii Getsbi* [The Great Gatsby]. Translated from the English by E. Kalashnikova. Moscow (in Russ.).



- Hayakawa S.I., Hayakawa A.R., 1990. *Language in Thought and Action*. San Diego.
- Hemingway, E., 2004. *The Essential Hemingway*. London: Arrow Books.
- Holšánová, J., 2016. A Cognitive Approach to Audio Description. *Researching Audio Description: New Approaches*. Palgrave Macmillan Publ., pp. 49–73.
- Isayeva, L.V., 2017. The Poetic Function of Language and word-play in a polycode advertising text. In: *Yazykovoi diskurs v sotsial'noi praktike* [Language discourse in social practice]. Tver', pp. 118–124 (in Russ.).
- Kaźmierczak, M., 2018. From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation. *Przekładaniec. Special issue "Word and Image in Translation"*, pp. 7–35.
- Korolyova, E.I., 2016. *Ekspressivnye grammaticheskie sredstva yazyka v aspekte funktsional'no-semanticheskogo polya (na materiale sovremennoi britanskoi belletristiki)* [Expressive grammatical means of the language in the aspect of the functional and semantic field (based on the material of modern British fiction)]. PhD Dissertation. Yekaterinburg (in Russ.).
- Kurganova, E.B., 2004. *Igrovoy aspekt v sovremennom reklamnom tekste* [The word-play aspect of contemporary advertising text]. Voronezh (in Russ.).
- Littell, R. 1950. Ten Steps. In: *Modern English Short Stories by American Authors. An Advanced Reader*. N.Y.: Regents Publishing Company, pp. 100–103.
- Loginova, E.G., 2019. Polymodal scripts of semiotic resonance in the discourse of drama. *Kognitivnye issledovaniya jazyka* [Cognitive language studies], 38, pp. 130–141 (in Russ.).
- Lotman, Yu.M., 1973. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of the Cinema and Issues of Cinema Aesthetics]. Tallinn (in Russ.).
- McIntyre, D., 2003. Using Foregrounding Theory as a Teaching Methodology in a Stylistics Course. *Pedagogy of Style and Stylistics*, 37(1), pp. 1–13. Available at: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.37.1> [Accessed 10 March 2021].
- Mikheev, M. Yu., 2004. *Opisanie hudozhestvennogo mira A. Platonova po dannym yazyka* [Description of A. Platonov's Poetic World According to Language Data]. PhD Dissertation. Moscow. Available at: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/dis/glava-I.htm> [Accessed 12 January 2021] (in Russ.).
- Peer, W. van, 2007. Introduction to foregrounding: A state of the art. *Language and Literature*, 16 (2), pp. 99–104.
- Rastall, P., 2008. Aesthetic responses and the "cloudiness" of language: is there an aesthetic function of language? *La linguistique*, 44 (1), pp. 103–132.
- Shchirova, I.A., 2015. On the Notion and the Role of Foregrounding. In: *Studia Linguistica. Yazyk v prostranstve sotsiuma i kultury* [Studia Linguistica. Language in the space of society and culture], 24, St. Petersburg, pp. 198–206 (in Russ.).
- Slyusareva, N.A., 2017. The Functions of Language. In: *Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya* [Big Russian Encyclopedia], 33, Moscow, pp. 657 (in Russ.).
- Sokolova, O.V., 2020. Hybrid texts as a form of interaction between avant-garde artistic and political discourses. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent* [Slovo.ru: Baltic Accent], 11 (1), pp. 50–86 (in Russ.).
- Tsur, R., 2010. The poetic function and aesthetic qualities: cognitive poetics and the Jakobsonian model. *Acta Linguistica Hafniensia*, 42 (sup1), pp. 2–19.
- Vinogradov, V.V., 1923. On the tasks of stylistics. Observations of the Style of Avvakum the Archpriest's Legend. In: L.V. Shcherba ed. *Russkaya rech'* [Russian speech]. Petrograd, pp. 195–293 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1975. Linguistics and Poetics. In: E. Ya. Basin, M. Ya. Polyakov eds. *Structuralism: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1978. On Linguistic Aspects of translation. In: *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoi lingvistike* [Translation theory issues in foreign linguistics]. Moscow, pp. 16–24 (in Russ.).



Zolyan, S. T., 2020. "The Rose of Transfiguration" – a polylogue of Alexei Veselovsky, Vyacheslav Invanov, and Vaan Teryan. *Foreign Language Teaching. Chuzhdoesikovo obucheniye*, 47 (1), pp. 56–71 (in Russ.).

### The authors

*Dr Yakov M. Kolker*, Professor, Ryazan State University, Russia.  
E-mail: kolker1937@yandex.ru

*Dr Elena S. Ustinova*, Associate Professor, Ryazan State University, Russia.  
E-mail: e.ustinova@365.rsu.edu.ru

### To cite this article:

Kolker, Ya. M., Ustinova, E. S. 2021, On the less obvious manifestations of the poetic function: a translator's view, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3. С. 34–53. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-3.

**ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ В РАСШИРЯЮЩЕМСЯ КОНТЕКСТЕ:  
ЗАГЛАВИЕ — МОНОСТИХ — ПОЛИТЕКСТ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. ЖДАНОВА)**

**О. И. Северская<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН  
119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 18/2  
Поступила в редакцию 06.03.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-4

*Проанализирована поэтическая функция как механизм семантического и композиционного структурирования текста. Целью предпринятого исследования стало изучение повтора и параллелизма, расширяющего контекст от заглавия к тексту и текстовым единствам внутри поэтической книги и формирующего микро- и метациклы с подвижными границами. Материалом исследования стали моностихи И. Жданова, которые рассматривались как имманентно, так и в составе книги, и к которым применялись методы семантического, контекстуального и дистрибутивного анализа. Автор приходит к выводу, что заглавие, интерпретируя текст, задает его референцию, а моностих является одновременно и самодостаточным текстом, и афористичным выражением множества других текстов, в которых встречаются образующие его ключевые слова, представляя собой свернутую пропозицию, соответствующую множеству всех поэтических высказываний «о том же самом». Также рассмотрены метатропы, которые объединяют тексты в микро- и метациклы.*

**Ключевые слова:** поэтическая функция, эквивалентность, селекция и комбинация, моностих, заголовочно-финальный комплекс, границы текстового единства

**1. Поэтическая функция и расширяющийся контекст:  
подходы к определению**

Классическое определение Р. Якобсоном поэтической функции языка как «проекции принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (Якобсон, 1975, с. 204) можно считать ключом к выявлению специфического сообщения, передаваемого поэтическим текстом, которое «в потенции... — это как бы квазикосвенная речь, и ему приписуется все те специфические и сложные проблемы, которые ставит перед лингвистом “речь в речи”» (Там же, с. 221). Одной из таких проблем в течение многих лет было определение принципов поэтической селекции и комбинации (Маклакова, 2010), которые отличаются от общеязыковых.

Если в обыденной речи ось селекции внеположена тексту и в сообщении говорящий каждый раз использует лишь один вариант из серии эквивалентов, то в поэтической речи, как справедливо замечает Е. Фарино, ось селекции и серия эквивалентов должна быть выведена (по-



рождена) из референтного значения предмета высказывания и из формальных свойств его имени (Фарино, 1987). Как правило, референция задается либо заглавием, отсылающим как к типичной внеязыковой ситуации, так и к миру собственно текста, либо первой строкой, вводящей тему, под которой С. Т. Золян и М. Ю. Лотман понимают семантический комплекс, образуемый посредством пересечения основных образов текста и служащий своеобразной инструкцией к поиску взаимосвязанных референтов в создаваемом поэтом возможном мире (Золян, Лотман, 1988), подчеркивая, что текст сам превращается в язык. Важно учесть, что поэтическая функция, предопределяя такое превращение, как бы «выворачивает языковой знак наизнанку» (Фарино, 2004, с. 235), при этом план выражения и план содержания функционально меняются местами: «свойства речевого потока стремятся занять позицию плана содержания (сообщаемого), а план содержания стремится занять позицию плана выражения (сообщающего)» (Там же, с. 234), первый определяет селекцию, второй — комбинацию. Эту мысль развивает С. Т. Золян, предлагая (Золян, 2014) различать внешнюю (языковую) и внутреннюю (поверхностно- и глубинно-поэтическую) семантику текста.

Обнаружить текстовые парадигмы селекции и комбинации позволяет повтор. Повторяемость определенных элементов, заложенная автором, активизирует в сознании читателя доминанты: в терминах А. А. Ухтомского (Ухтомский, 2002, с. 352–373), это очаги в коре головного мозга, которые связаны с когнитивными и эмотивными эталонами, лежащими в основе метафоризации и вербализации картины мира. Доминанты же запускают механизм понимания как «развертывания своего», который, по словам Т. В. Базжиной, «обусловлен единством синтеза-анализа, когда осуществляется переход от анализа структуры, вычленения строевых элементов к синтезу новой структуры из найденных элементов» (Базжина, 2007, с. 23). Это и позволяет определить «квазикосвенное сообщение» в его довербальной форме, то есть раскрыть глубинный образ, который, по наблюдению С. Т. Золяна и М. Ю. Лотмана (Золян, Лотман, 1988, с. 373–374), представляет собой «семантическую анаграмму» и может не иметь коррелята в общезыковой системе и конкретного языкового выражения в тексте, отражаясь в поверхностной структуре «по частям» — вразброску, в синтаксически не связанных лексемах. Впрочем, благодаря повтору коммуникативный акт может состояться и без понимания смысла текста (Якобсон, 1975, с. 199; ср.: Золян, Лотман, 1988, с. 371; Норман, 2014), в этом случае обнаруживаемые повтором структуры воспринимаются (Бернат, 2014) как, по образному выражению И. Анненского, «беглый язык намеков и недосказов».

Отмеченная Р. Якобсоном «возможность немедленного или отсроченного повторения», провоцирующая «“возобновление” поэтического сообщения и его компонентов... превращение сообщения в нечто длящееся, возобновляющееся» (Якобсон, 1975, с. 195), заставляет обратить внимание на подвижность границ сообщения, конституируемого повторами в пределах одного стихотворения, цикла и книги, а также на размытость границ заголовочно-финального комплекса, благодаря ко-



торой становится возможным возникновение метациклов (Горбачева, Юмашева, 1997; Чижов, 2020), в пределе в объеме всего творчества поэта. Представляется, что в этом случае можно говорить скорее о расширяющемся контексте, в котором обнаруживаются соотносимые парадигмы селекции и комбинации. «Квазикосвенная речь» в этом случае транслируется системой метатропов. Ю.М. Лотман объединяет под этим термином все случаи «изо-, гомо- и гомеоморфизма» в образном представлении равных, подобных и взаимно соответствующих компонентов реальности, рассматриваемых им вне конкретных тропеических моделей (Лотман, 1992). Н.А. Фатеева уточняет понимание метатропа, обозначая так «стоящие за конкретными языковыми преобразованиями (на всех уровнях текста) глубинные функционально-семантические зависимости, структурирующие авторскую модель мира» (Фатеева, 2003, с. 19) и выделяя ситуативные, концептуальные, операциональные и композиционные (Там же, с. 22) метатропы.

Из этих теоретических предпосылок и исходит представленное в статье исследование.

## 2. Материал и методика исследования

Отправным пунктом в исследовании станут два моностиха — «Лента Мёбиуса» и «Осень», входящие в книгу И. Жданова «Место земли» (Жданов, 1991). Выбор этих произведений объясняется тем, что именно моностихи, как убедительно показывает Ю. Б. Орлицкий, в силу своей минимальности постоянно находятся в контакте с другими текстами, от собственных названий до других текстовых единств в разного рода «рамочных» конструкциях (Орлицкий, 2002, с. 563–564 и сл.), а потому обладают наибольшим потенциалом развертывания как своей семантики, так и структуры. Удобно, что оба моностиха озаглавлены: заглавие обозначает некий объект, а сам стих воссоздает фрагмент поэтического мира, соответствующий этому объекту. При этом заглавие, интерпретируя текст, устанавливает его референцию — как внешнюю (отсылая к общим для автора и читателя представлениям о мире), так и внутреннюю (транслируя набор связанных с ним смыслов, которые определяют поиск референтов в возможном мире текста). Это позволяет отождествлять сходные положения дел в максимально широком контексте, одновременно определяя пределы подвижности «финала».

Рассмотрим «Ленту Мёбиуса» и «Осень» И. Жданова как имманентно, так и в пространстве книги как содержательного и композиционного единства, применяя методы семантического, контекстуального и дистрибутивно-статистического анализа.

## 3. «Лента Мёбиуса» как символ поэтической функции

Моностих «Лента Мёбиуса» И. Жданова: *Я нужен тебе для того, чтобы ты была мне нужна*, уже привлекал внимание исследователей: в частности, Л.В. Зубова, рассматривая его в кругу других современных поэтических обращений к ленте-загадке, отмечает структурное подобие





этого стиха-хиазма топологическому объекту (Зубова, 2012, с. 377), а Д. Кузьмин видит в нем не только иконический образ, но и идею перехода, превращения, обратимости в неделимом двуединстве (Кузьмин, 2016, с. 370).

Как топологический объект *лента* (или *петля*, *кольцо*, *лист*) *Мёбиуса* — это «трехмерная неориентируемая фигура с одной границей и стороной», символ бесконечности и, в соответствии с некоторыми научными гипотезами, модель структуры молекулы ДНК и Вселенной. Каждую точку этой фигуры можно соединить с другой, при этом ни разу не выходя за границы ленты. Движение вдоль ленты запускает цикл переходов с внешней поверхности на внутреннюю и обратно, делением ленты на части образуются либо ее дополнительные повороты, либо взаимопроницающие кольца. Если представить, что человек мог бы идти по этой фигуре, то при возвращении в точку начала путешествия он бы превращался в свое отражение: по мнению физиков, оптический феномен зеркальности — это основанный на принципе ленты Мёбиуса перенос во времени, в результате которого человек видит перед собой своего двойника<sup>1</sup>. Эти представления отражаются в ситуативных метатропах, референтивно-мыслительных комплексах, служащих моделью для «внутренних речевых ситуаций» в наложениях реальности и воображения.

Это понимание геометрического феномена отражается и в значениях входящих в его номинации лексем *лента* 'то, что тянется, простирается узкой длинной полосой / способное непрерывно двигаться замкнутое полотно', *петля* 'перемещение по замкнутой или полузамкнутой кривой / движение с перевертыванием и возвращением в исходное положение', *кольцо* 'то, что образует круг, располагаясь в виде замкнутой линии', *лист* 'тонкий пласт / страница с ее оборотом'<sup>2</sup>, эти семантемы будут актуализироваться в операциональных метатропах, связанных с «памятью» слов.

Заглавие, таким образом, выражено номинацией-символом, фокусирующим внимание на определенном концепте (Бернат, 2014, с. 29), и стоящие за ней символические смыслы (бесконечности циклических переходов, зеркальности, совпадений и отражений в пространстве и времени, единства внешнего и внутреннего, парадоксальности), обуславливая селекцию и комбинацию, коррелируют с текстом моностиха.

Прежде всего, представленные в нем объекты (*я* и *ты*) обнаруживают эквивалентность по признаку 'потребность друг в друге', «склеиваясь» за счет выводимого из этого соответствия признака 'взаимозависимость' в причинно-следственной обратимой конструкции, напомина-

<sup>1</sup> Такое определение ленты Мёбиуса и связанных с ней представлений дают Википедия и другие ресурсы Викизнания. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1005898>.

<sup>2</sup> Здесь и далее семантизация слов и выражений основывается на толкованиях, представленных в электронной версии «Большого толкового словаря русского языка» С. А. Кузнецова (<http://gramota.ru/slovari/info/bts/>).



ющей ленту Мёбиуса. Это отражается и в «зеркальности» структуры предикативных компонентов, характеризующих *я* и *ты*: *нужен тебе* ( $P - Obj$ ) ↔ *мне нужна* ( $Obj - P$ ).

Структурно моностих, соотносясь с заглавием, представляет собой одновременно и самодостаточный текст, и финальную фразу с «холостым» (Орлицкий, 2002, с. 565) финалом: *была мне нужна*. В результате выводимым при интерпретации сообщением становится квазивысказывание: *Лента Мёбиуса* (S) *была мне нужна* (P). Кроме того, заглавие может восприниматься и как первая строка стихотворения (Веселова, Орлицкий, 1998), тогда заглавная символическая номинация займет позицию обращения: *Лента Мёбиуса, я нужен тебе для того, чтобы ты была мне нужна*. В этом случае «побочным эффектом» будет ритмический парадокс: с одной стороны, переход заглавия в препозицию текста придает ему форму строфы, сигнализируя о стиховой природе следующей за заглавием строки, с другой — «прозаизирует» моностих, нивелируя его собственный метр (по мнению Ю. Б. Орлицкого, это цезурированный амфибрахий), а следовательно, подчеркивая взаимопроникновение и взаимопереход стиха и прозы в межстрочном / межсловном пробеле<sup>3</sup>. Наконец, моностих может расцениваться как эпиграф к другому текстовому единству или конгломерату текстов с открытой границей: в этом случае заглавие маркирует тему поэтического высказывания, а «эпиграфичная» строка составляет его рематический компонент, своего рода тезис, раскрывающий тему и задающий вектор поиска повторяющихся смыслов.

Связанный с «Лентой Мёбиуса» мотив «зеркальности», которому соответствует структурообразующий «сложный многоуровневый символ, реализующий в себе несколько элементарных схем» (Горбачева, Юмашева, 1997, с. 36), широко представлен в творчестве И. Жданова и прекрасно описан в научной литературе. Приведем здесь лишь два примера текстов, так или иначе эквивалентных рассматриваемому моностиху:

1. *Расстояние между тобою и мной — это и есть ты.*

И когда ты стоишь предо мной, рассуждая о том и о сем,  
я как будто составлен тобой из осколков твоей немоты,  
и ты смотришься в них и не видишь себя целиком.

(«Расстояние между тобою и мной...»)

2. *Этот холм в степи, неумышленно голый...*

Черепя из полыни, как стон простора,  
выгоняют тропу, оглушают прелью.

И тропа просевает щебень до сора  
и становится пылью, влекомой целью.

<...>

---

<sup>3</sup> По принципу ленты Мёбиуса, заметим попутно, строится и переход от стихотворного текста к прозаическому при трактовке одной темы в книгах И. Жданова «Неразменное небо» (1990) и «Воздух и ветер» (2006), в последней к этому добавляется и переход от вербального кода текстов к визуальному коду фотографий.



*И тот же холм в степи, крутой и голый,  
и та же тропа проступает в бурьяне  
и, взбираясь по круче в тоске веселой,  
растворяет щебень в сухом тумане  
(«Холмы»)*

В первом случае налицо семантическая и образная эквивалентность моностиха и заглавной строки другого стихотворения, формирующая концептуально-ситуативный метатроп, во втором речь идет о композиционном метатропе — кольцевой композиции текста, построенного по принципу «ленты Мёбиуса» и представляющего зеркальные референтные ситуации, то есть об образной эквивалентности, проявляющейся на уровне структуры.

Можно отметить и корреляции моностиха с текстами, в которых представление о «ленте Мёбиуса» маркируется синонимичными основной метафорической номинации лексемами *круг* и *петля*<sup>4</sup>.

В «Попробуй мне сказать, что я фантом...» *время, завершая круг, вползает в лабиринт дактилотеки... время корчится петлей само в себе и путает события.*

В «Неразменном небе» речь идет о движении, вызывающем круговорот и взаимопревращения *земли и неба*:

*И тогда мы пойдём, соберемся и свяжемся в круг,  
горизонт вызывая из мрака сплетения рук <...>.  
И по мере того, как земля, расширяясь у ног,  
будет снова цвести пересверками быстрых дорог,  
мы увидим, что небо начнет проявляться и длиться,  
<...>  
мы увидим его и поймем, что и это порог,*

а в «Пророках» — о взаимной обратимости жизни и смерти<sup>5</sup>:

*Нас могут вспомнить небеса еще живые,  
нас долго не было, но завершился круг.  
Мы вровень с теми, для которых мы вверху  
перед возможностью исчезнуть и продлиться...*

Любое из стихотворений, транслирующих какие-либо семы глубинного образа *ленты Мёбиуса*, может образовывать метацикл с рассматриваемым моностихом, тем самым манифестируя подвижность заголовочно-финального комплекса текстового и контекстного единства. При этом структурирующие концептуальные метатропы, то есть устойчивые мыслительно-функциональные зависимости, образующие и синтезирующие обратимые цепочки «ситуация — образ — слово», основываются на отмеченных Л. В. Зубовой свойствах парадоксальной

<sup>4</sup> Корень *-круг-* один из наиболее частотных, в книге И. Жданова он встречается 50 раз, корень *-петл-* всего 4 раза.

<sup>5</sup> По мнению биофизиков, структура ленты Мёбиуса дает логичное объяснение биологической смерти — замкнутая на самой себе спираль приводит к самоуничтожению объекта.



перекрученной ленты, чья замкнутость и одномерность обуславливает переход противоположностей друг в друга: «Устраняются многие оппозиции (верх – низ, прошлое – будущее, динамика – статика, живое – мертвое, причина – следствие, субъект – объект и т.д.)» (Зубова, 2012, с. 376).

Трудно не согласиться, что «Лента Мёбиуса» И. Жданова – это и метафора двуединства, и иконический образ конструкции, что отражает семантическая двуплановость заглавия (Кузьмин, 2016, с. 369). Но кажется, что здесь присутствует и более глубокий смысл: *лента Мёбиуса* – это номинация, за которой стоит сложный, расщепленный референт, и метафора поэтической повторяемости, символ поэтической функции как таковой, с присущим ей и отмеченным Е. Фарино «выворачиванием наизнанку» языкового знака, планов выражения и содержания, внешней и внутренней семантики, поверхностных и глубинных образов, стиха и прозы.

#### 4. «Осень» как пропозициональная свертка текстов об «одном и том же»

В составе книги «Место земли» моностих И. Жданова «Осень»: *Падая, тень дерева увлекает за собой листья* является одновременно и самодостаточным произведением, и афористичным выражением множества других текстов, в которых встречаются образующие его ключевые слова.

Заглавие *Осень* формирует ситуативный метатроп, объединяющий два возможных «прочтения» исходной референтной ситуации: как мы знаем (и как это следует из буквального и переносного значений соответствующей заглавию лексемы), *осень* – это и имя времени года, сменяющего лето и предшествующего зиме, и метафора старости, состояния «предсмерти», времени перехода от жизни к инобытию. С моностихом заглавие коррелирует содержательно – за счет образа теряющих листья деревьев, присутствующего и во фрейме внеязыковой ситуации, и формально – вследствие звуко-смысловой корреляции *осень* – *тень* (благодаря ей происходит и реэтимологизация лексемы *осень* <\*jesenʹ ‘жатва, урожай’, с переразложением основы: *о-сень*, от *сень* <\*sʹati ‘сиять’, придающим *осени* смыслы ‘осененности’ и ‘осиянности’). Тем самым ситуативный метатроп, под воздействием операционального, апеллирующего к речевой памяти слова, трансформируется в концептуальный.

Заглавие и в этом случае тяготеет к слиянию с текстом, однако никак не влияет на структуру верлибра, различия и взаимопревращения стиха и прозы не становятся релевантными. Зато образуется текстовое единство, в котором уже *\*Осень, падая, тень дерева увлекает за собой, а листья* перемещаются на позицию финальной фразы. Потенциальная подвижность границ заголовочно-финального комплекса в этом контексте обуславливает и возможность свободной комбинации лексем по законам семантического синтаксиса: представленные ими семантемы ‘падение’, ‘тень’, ‘дерево’, ‘листья’ могут рассматриваться как элементы сопряженных пропозициональных структур, соответствующих глу-



бинному образу. Одновременно происходит актуализация определенных фреймов в знании о мире: *листья дерева* создают *тень*, *тень от дерева* защищает от солнца, *тень падает* на землю, как и *листья*, которые, *падая*, образуют *листопад*, наконец, *дерево* и *падение* вызывают ассоциацию с грехопадением Адама и Евы, вкусивших запретный плод с Древа Познания.

Концептуальный метатроп формируется за счет многозначности лексем, значения которых соответствуют смысловым узлам в поэтической картине мира: *падать* 'резко опускаться сверху вниз' / 'распространяться, занимая собой какое-либо пространство' / 'касаться чего-либо' / 'приостанавливаясь в развитии, становится хуже' / 'ронять себя'; *тень* 'место, защищенное от попадания солнечных лучей' / 'отражение от предмета, освещенного с другой стороны' / 'внешнее отражение внутреннего состояния' / 'мельчайший признак чего-либо' / 'неотчетливое очертание' / 'затемнение, неясность'. Присутствие этих сем в поверхностных структурах, а также повторяющиеся образы *листьев* и *листопада*, *дерева / деревьев* и *тени*<sup>6</sup> позволяют присоединять к моностиху и другие тексты как говорящие «одно и то же».

Прежде чем перейти к анализу развития заданной моностихом смысловой темы в контексте книги «Место земли», вспомним, что Р. Якобсон говорил о диагностирующей роли отличий при установлении эквивалентностей: «Любая форма параллелизма есть некоторое соотношение инвариантов и переменных. Чем строже распределение инвариантов, тем более заметны и эффективны вариации» (Якобсон, 1987, с. 121–122). Считая открытые Р. Якобсоном приемы совмещения и варьирования ключевыми конструктами поэтики выразительности, А.К. Жолковский разрабатывает свое «представление о структуре отдельного текста как результате вчитывания инвариантных тем в локальные, специфичные для этого текста» (Жолковский, 2005, с. 7–8), на которое мы и будем опираться в дальнейшем.

Смежный с моностихом текст воспринимается как его продолжение:

#### ОСЕНЬ

Падая, *тень* дерева увлекает за собой листья.

\* \* \*

Так *ночь* пришла, сближая все вокруг,

и, в собственные *тени* погружаясь,

ушли дома на дно прикосновений.

И бой часов был переплавлен в *тень*,

дающую немое представленье

о медленном смещенье расстояний... –

*тень*, которая, как известно, может далеко «убегать» от предмета, в этом контексте оказывается инвариантом, синонимизирующимся с *ночью* по признаку 'затемнение' и, благодаря паронимической аттракции, пре-

<sup>6</sup> Эти образы являются ключевыми и частотными (*листопад* и *листья* упоминаются 50 раз, *деревья* – 25 раз, *тень* – 32 раза только в одной книге И. Жданова «Место земли»).



вращающимся в *тень дня*, объясняющую *присутствие погасшего огня*, отраженное в тексте. В тексте также присутствуют *тополь*, *листва* и *шелест*, обозначены и проявления внутреннего во внешнем — облик тополя *превосходила глубина, он был внутри нее, как в оболочке*, и вертикаль имплицитного *\*падения* — упоминанием *движенья тополя куда-то вверх*, обратного *\*падению с небес на землю*. К этим тематическим компонентам добавляются рематические, меняющие исходную смысловую конфигурацию: словесные образы эксплицированного *огня* (порывистый *шелест тополя тянется к слуху, как слог огня, пропавшего в огне*, образ поддерживается представлением о *красно-желтой листве, разгорающейся как пожар на солнце*) и имплицитур *\*реки, \*запруды и берегов* (в тексте *тополь... запружен очертаньем... выводил листву из берегов*), ассоциирующихся с *листвой деревьев*.

В «Дождя отвесная река...», следующем тексте книги, появляется *отвесная река без берегов в пределах взгляда*, которая течет, *впадая в шелест листопада*, в направлении, противоположном падению: *лужи, полные водой, тянулись вверх*. Она плавно «перетекает» в соседствующую «Поэму дождя», где *в безлиственном лесу мир двоит, тень переходит в день* (упоминаются *рассвет и отсветы солнца*) и *отбрасывают тени не предметы, а мысли, извлеченные на свет* (актуализируется представление о *тени* как проявлении внутреннего во внешнем).

В стихотворении «Взгляд» река в «пределах взгляда» уже не различается, но «вчитывается» в систему образов как *река времени*, зато взгляд фокусируется на *деревьях и листве*:

Был послан *взгляд* — и *дерево застыло...*

<...>

*Внутри деревьев падает листва  
на дно глазное, в ощущение снега,  
где день и ночь зима, зима, зима.*

<...>

*Там нет меня. Над горизонтом слова  
взойдут деревья и к нему примерзнут —  
я никогда их не смогу догнать.*

И. В. Шестакова видит в этих строках проявление «фототелескопичности» взгляда на мир И. Жданова: «Сезонные признаки осеннего — переходного — времени года описываются как моментальные кадры фотосъемки, останавливающей всякое движение» (Шестакова, 2019, с. 93). Не отрицая такой интерпретации, заметим, что здесь действительно на поверхностном уровне актуализируется переход от *осени*, присутствующей имплицитно, к *зиме* (а тем самым текст операционально связывается с «заглавным» моностихом и является его семантическим развитием), но гораздо важнее контексты, в которых появляются *деревья*. Упоминание о том, что *румяно-ледяное* (замороженное) *яблоко надкусанное цело*, заставляет вспомнить про *запретный плод с Древа Познания* и «отмотать пленку» назад, к ситуации до (грехо)падения, а образ того, кто *играет в прятки сам с собою и кто вернуть свой взгляд уже не в силах, / кто дереву не дал остаться прахом, / Иуды кровь почувствовав в сто-*



ле, о молитве в Гефсиманском саду перед искупительной жертвой. Таким образом, рематический компонент составляют *дерево, падение и слово* (изначальное, молитвенное и поэтическое)<sup>7</sup>.

В «Мелеют зеркала, и кукольные тени...» *тени реку времени переходят вброд, о зиме напоминает река подо льдом, появляются зеркала, которые мелеют, как реки, и отражения, напоминающие о тенях*. Еще один образ — *жар руды* — ассоциируется с *огнем*, «разговоравшимся» в предыдущих текстах.

«Портрет» дает развитие ситуации, представленной в «Осени»: *Падая, тень дерева увлекает за собой листья. → ...голые смотрят деревья / на листья, упавшие в пруд* (в этом фрагменте обнаруживается и связь с «Так ночь пришла, сближая все вокруг...» в корреляции *пруд — запруда*), повторяется также мотив *зеркала*, возникший в предыдущем тексте. Паронимическая аттракция, связывающая *ветки* и *ветер* (*Так в сумерки смотрят на ветви, / в неясное их колдовство, / чтоб кожей почувствовать ветер, / прохладную кожу его*), рекурсивно «возвращает» нам *шелест листопада в изгибах ветерка, и ветер, который шепот шевелит* (а в *шепот* сышлется *листва*) или *из тени степной приносит молчанье, и ветер ночной, примиряющий взгляды и наполняющий нас* и другие образы из некоторых предыдущих и последующих текстов.

В «Стоишь одна у входа в этот лес...» *каждый лист — потомок ожидавший*, что опять указывает на смену времен года: *зима* миновала, наступает не названная в тексте прямо *\*весна*. Повторяются мотивы *дождя* (*Лицо дождя, заплаканное в день, / когда он шел, теперь уж просветлело, а день таит в себе и \*тень*), *зеркала* (*Ты входил в куб, зеркальный изнутри...*), отголоски развития темы, и появляется рематический компонент: *сердце*.

В «Такую ночь не выбирают...» рематичны строки *реки жмутся к берегам... и небо меньше силуэта / дождя, прилипшего к ногам, воплощающие антитезу реке без берегов и дождя отвесной реке*. Кроме *ночи*, в которую *Бог-сирота вступает* (а упоминание Бога опять отсылает нас к Райскому и Гефсиманскому садам и позволяет вывести представление о *\*душе*, «рифмующеся» с *сердцем*), имплицитно присутствует *\*тень* (*и не осталось в мире света*). Упоминаются — дистантно — *шум листвы полуистлевшей и костер*, которые связываются благодаря знанию о практике сжигания в кострах старых листьев.

Стихотворение «Тихо сердце, как осень, горит...» собирает воедино образы *сердца, огня* (*горения*), *листопада, листвы, леса, шума, говорения, взгляда, зеркала, отражений*, ассоциируя их с *осенью* в макро- и микрокосме:

Тихо сердце, как осень, горит,  
словно в красное зеркало леса  
загляделось, не чувствуя веса,  
с отраженьем своим говорит.  
Тихо сердце, как осень, горит,  
словно зеркало рябью тревожит,  
словно листья горящие множит  
и в лесном запустеньи царит.

<sup>7</sup> Эти образы, как и образ *листопада*, играют существенную роль в «лингвистической теософии» метареализма (Северская, 2020).



Что-то было и что-то прошло,  
только сердце, как лес, опустело,  
наваждением листвы прошумело,  
в листопаде замкнуло тепло.  
Только кто же войдет в этот лес,  
наваждением его заворожен,  
осторожно, пока он возможен  
и пока он совсем не исчез?

В «Плыли и мы в берегах...» потоки в берегах противопоставляются воде без берегов, листопад превращается в листоде́р (и таким образом сопоставляются ненасильственное и насильственное отчуждение), но важнейшим становится «высказывание», опирающееся на образы *листвы* и *деревьев*: ...так растает с листвой в безоружной печали / сад сокровенный, далекий, незримый, всевышний, снова погружающее читателя в библейский и евангельский контекст. Он актуален и для уже знакомого нам стихотворения «Расстояние между тобою и мной — это и есть ты», где зеркало... *разрывает себя на куски и себя завершает в листве / горемычное древо тоски, а рай с шалашом догорает, как шапка на воре*: в профанном прочтении — это диалог с любимой, в сакральном — разговор с Богом, на что указывают упомянутые *воскресенье* и *молитвенный жест*, точкой расщепления референции в данном случае становится многозначная прагматическая переменная *ты*.

Кодой в развитии смысловой темы, представленной моностихом «Осень», становится стихотворение «Собачий вальс»: в нем упоминается *день в чужом сентябре* (доминанта *осень*), что *не сильнее листвы и бумаги* (доминанта *лист*, связанная с двумя значениями лексемы), который *увяжется тенью дворняги* (доминанта *тень-отражение*), а потом в тексте *тени зашевелиятся собачьей игрой* (в нее, заметим, могут включиться и *стены, смятенье, тяготенье* из других текстов — благодаря этимологизирующему звуковому повтору). *Собачий вальс* — это метафора навязчивого повторения «незатейливой мелодии», подобной собаке, гонящейся за своим хвостом, а шире — движения по кругу (и с этим смыслом коррелирует образ *возвратной воды*), а риторический вопрос *Если время присутствия здесь нелегко, / не пустить ли нам волю по кругу?* отсылает к прецедентному тексту, пьесе «Собачий вальс» Л. Андреева, названной автором «поэмой одиночества». Этот вопрос, хоть и появляется в середине стихотворения, претендует на роль финальной фразы (заглавие же ассоциируется скорее с «холостым финалом»).

Из приведенного анализа развития основной смысловой темы и ее мотивов следует, что по отношению к включающим их текстам, многие из которых можно назвать «программными», моностих представляет собой свернутую пропозицию, соответствующую множеству всех поэтических высказываний «о том же самом». Каждый их текстов, содержащих повторы ключевых слов и концептов, связывается с другими отношениями предикации, которые могут маркироваться и усиливаться и паронимической аттракцией или корневым повтором. Вместе с тем движение смыслов от текста к тексту с трансформацией исходной семантической конфигурации приводит к образованию тема-рематиче-





ской прогрессии, обеспечивающей связность конгломерата текстов и превращающей его в смысловое единство, или метацикл, «правила сборки» которого, делающие эту форму уникальной, объясняются действием поэтической функции (Радчук, 2014, с. 13). «Цикличность» определяется разного рода «рамками», говоря о которых, Б. А. Успенский отмечает, что функционально они связаны «с определенным чередованием описания “извне” и описания “изнутри”, — иначе говоря, с переходом от “внешней” к “внутренней” точке зрения, и наоборот» (Успенский, 1995, с. 174); при этом выделение автором какого-то фрагмента повествования в качестве относительно самостоятельного текста приводит к тому, что «общий текст всего повествования может последовательно распадаться на совокупность все более и более мелких микроописаний, каждое из которых организовано по одному и тому же принципу» (Там же, с. 191). Что касается «рамок» заголовочно-финального комплекса, то они чрезвычайно подвижны: «заглавием» или «финалом» может стать любая афористичная строка, любой четко простроенный образ, коррелирующий с повторяющейся смысловой темой и структурирующими смысловые единства метатропами, что делает контекст бесконечно расширяющимся во множестве направлений.

## 5. Результаты и выводы

Проведенное исследование показало, что поэтическая функция, проявляясь в системных повторах и параллелизмах в каждом конкретном тексте, а также в конгломератах текстов — поэтических книгах или «всей поэзии» того или иного автора, способна сама создавать бесконечно расширяющиеся контексты, конституирующим признаком которых становится семантическая и / или структурная эквивалентность. Несмотря на то, что обычно постулируется принципиальное различие поэзии и метаязыка, использующего последовательность для построения равенств (а не равенство для построения последовательностей), можно наблюдать, как поэтическая функция позволяет устанавливать изоморфизм последовательностей благодаря упорядочивающим метаструктурам — метатропам и метациклам.

Кроме того, можно говорить и об интерперсональных проявлениях поэтической функции — не только в интертекстуальных связях, но и в «метациклах» в рамках писательско-читательских социолектов. Афористичная строчка любимого автора может становиться «заглавием» или «финалом» читательского текста, который с ней коррелирует по смыслу и форме и связан разного рода повторами. В подтверждение можно привести несколько гибридных текстов, опубликованных в LiveJournal, они написаны в «соавторстве» с И. Ждановым: *«То, что снаружи крест, то изнутри окно... Не мы выбираем жизнь, а жизнь выбирает нас. <...> Потому что такая форма более внутри, чем снаружи. А искать форму снаружи — значит подгонять под ответ»; «А вы в первый класс поступаете? В следующем году первый класс учительница берет, которая мне очень нравится... То, что снаружи крест, то изнутри — окно»; «То, что снаружи крест, то изнутри — окно. / Автор писал не про это, но, по-моему, /*



к особому родительству можно приложить / У меня аж мурашки по коже / И какое окно! Высокое, аркой – и прямо в небо!». Благодаря поэтической функции, во-первых, стирается граница между стихом и прозой (стих прозаизируется или, напротив, придает ритм читательской прозе), поэтическим языком и обыденной речью, во-вторых, образуется метатроп, превращающий крест и окно в метафору жизни, школы, родительства, наконец, двуединства формы и содержания: сходство индуцируется, «вчитывается» в последовательность высказываний, не соотносимых вне объединяющих их границ.

### Список литературы

- Бажина Т.В. Клавиши понимания // Типология языка и теория грамматики / отв. ред. М.Д. Воейкова. СПб., 2007. С. 23–24.
- Бернат О.С. Функции словесных символов в поэтических текстах // Вестник Южноуральского государственного университета. Сер.: Лингвистика. 2014. №4. С. 28–32.
- Веселова Н.А., Орлицкий Ю.Б. Заметки о заглавии // Арион. 1998. №1. URL: <https://web.archive.org/web/20190521095525/http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/vesel114-p.html> (дата обращения: 20.04.2021).
- Горбачева Н.И., Юмашева Н.В. Мотив зеркала в поэзии И. Жданова // Культура и текст. 1997. №2. С. 36–40.
- Жданов И. Неразменное небо. Книга стихотворений. М., 1990.
- Жданов И. Место земли. М., 1991.
- Жданов И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М., 2006.
- Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005.
- Золян С.Т. Семантика и структура поэтического текста. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2014.
- Золян С.Т., Лотман М.Ю. Семантика и структура текста: заметки о поэзии и поэтике О. Мандельштама // Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman. Columbus, 1988. P. 348–378.
- Зубова Л.В. Ленты Мёбиуса в современной поэзии: образы, сюжеты, структуры // Пятая международная конференция по когнитивной науке. 18–24 июня 2012 г. : тез. докл. Т. 1 / отв. ред. Ю.И. Александров. Калининград, 2012. С. 385–386.
- Кузьмин Д. Русский моностих: очерк истории и теории. М., 2016.
- Лотман Ю.М. Риторика // Избр. статьи : в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 167–183.
- Маклакова Н.В. «Параллелизм» и «поэтическая функция» Р. Якобсона в теории повтора // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. №10. С. 145–153.
- Норман Б.Ю. Коммуникация без понимания // Уральский филологический вестник. Сер.: Язык. Система. Личность. Лингвистика креатива. 2014. №1. С. 4–14.
- Орлицкий Ю.Б. Минимальный текст (удетерон) в составе заголовочно-финального комплекса стихотворного текста // Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 563–609.
- Радчук О.А. Поэтическая функция и ее реализация в поэтическом тексте // Lingua mobilis. 2014. №4 (50). С. 12–15.
- Северская О.И. «Бог – Эдип – Отец»: лингвистическая «теософия» метареализма // Верхневолжский филологический вестник. 2020. №2 (21). С. 164–172. doi: 10.20323/2499-9679-2020-2-21-164-172.
- Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.



- Ухтомский А. А. Доминанта. СПб., 2002.  
 Фарино Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие. СПб., 2004.  
 Фарино Е. Литература как «повтор прекращенного повтора» // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 20. S. 151–164.  
 Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003.  
 Чижов Н. С. Поэтика заглавий в книге И. Жданова «Воздух и ветер» // Новый филологический вестник. 2020. №2 (53). С. 231–244.  
 Шестакова И. В. Фотообразы в поэзии И. Жданова // Культура и текст. 2019. №2 (37). С. 88–96.  
 Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И. А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.  
 Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты / пер. с англ. А. И. Полторацкого // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 99–132.

### Об авторе

Ольга Игоревна Северская, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Россия.

E-mail: oseverskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6277-9756

#### Для цитирования:

Северская О. И. Поэтическая функция в расширяющемся контексте: заглавие — моностих — политекст (на примере творчества И. Жданова) // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 54–69. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-4.

### A POETIC FUNCTION IN AN EXPANDING CONTEXT: TITLE — MONOVERSE — POLYTEXT (ON THE EXAMPLE OF IVAN ZHDANOV'S POETRY)

O. I. Severskaya<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vinogradov' Russian Language Institute, RAS

18/2 Volkhonka St., Moscow, 119019, Russia

Submitted on March 06, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-4

*The article analyses the poetic function as a mechanism for the semantic and compositional structuring of the text. The research aims to study repetition and parallelism, expanding the context from the heading to the minimal text and the textual unity within a poetic book and forming micro- and metacycles with movable boundaries. The material of the research is Ivan Zhdanov's monoverse, which were considered both immanently and as part of the book. The main methods of research are semantic, contextual and distributive analysis. The author concludes that the heading, interpreting the text, sets its reference, and the monoverse is both a self-sufficient text and an aphoristic expression of many other texts in which the keywords forming it are found. They represent a synthetic proposition corresponding to the set of all poetic statements 'about the same'. The article also examines referential, semantic and compositional metatropes that combine texts into micro- and metacycles.*

**Keywords:** poetic function, equivalence, selection and combination, monoverse, heading-finals complex, boundaries of text unity



## References

- Bazzhina, T. V., 2007. Keys for understanding. In M. D. Voeikova ed. *Tipologiya yazyka i teoriya grammatiki* [Language typology and grammar theory]. St. Petersburg, pp. 23–24 (in Russ.).
- Bernat, O. S., 2014. Functions of verbal symbols in poetic texts. *Vestnik Yuzhnoural'skogo gosudarstvennogo universiteta: Lingvistika* [Bulletin of the South Ural State University: Linguistics], 4, pp. 28–32 (in Russ.).
- Chizhov, N. S., 2020. Poetics of heading in I. Zhdanov's book "Air and Wind", *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 53 (2), pp. 231–244 (in Russ.).
- Faryno, E., 1987. Literature as "repetition of a terminated repetition". In: *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 20, pp. 151–164 (in Russ.).
- Faryno, E., 2004. *Vvedenie v literaturovedenie. Uchebnoe posobie* [Introduction to Literary Studies. Tutorial], St. Petersburg: A. I. Herzen' Russian State Pedagogical University Publ., 639 p. (in Russ.).
- Fateeva, N. A., 2003. *Poet i proza: kniga o Pasternake* [Poet and prose: a book about Pasternak]. Moscow: New Literary Review, 399 p. (in Russ.).
- Gorbacheva, N. I., Yumasheva, N. V., 1997. The motive of the mirror in the poetry of I. Zhdanov, *Kul' tura i tekst* [Culture and text], no 2, pp. 36–40 (in Russ.).
- Kundaeva, N. N., 2012. The heading-final complex as a genre-marking element in the impressionist text. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina* [Bulletin of Leningrad State University], 2, pp. 16–25 (in Russ.).
- Kuz'min, D., 2016. *Russkii monostikh: ocherk istorii i teorii* [Russian monoverse: an essay on history and theory]. Moscow: New Literary Review, 432 p. (in Russ.).
- Lotman, Yu. M., 1992. Rhetoric. In *Izbrannye stat'i v trekh tomakh. Tom 1 Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Selected Articles in 3 volumes. Vol. 1: Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn, pp. 167–183 (in Russ.).
- Maklakova, N. V., 2010. "Parallelism" and "poetic function" by R. Jakobson in the theory of repetition. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Bulletin of the Herzen Russian State Pedagogical University], 10, pp. 145–153 (in Russ.).
- Norman, B. Yu., 2014. Communication without understanding. *Ural'skii filologicheskii vestnik: Yazyk. Sistema. Lichnost'. Lingvistika kreativa* [Ural philological bulletin: Language. System. Personality. Linguistics of creativity], 1, pp. 4–14 (in Russ.).
- Orlitskii, Yu. B., 2002. Minimal text (udeteron) as part of the heading-final complex of a poetic text. In Yu. B. Orlitskii ed. *Stikh i proza v russkoi literature* [Verse and prose in Russian literature]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., pp. 563–609 (in Russ.).
- Radchuk, O. A., 2014. Poetic function and its implementation in a poetic text. *Lingua mobilis*, 4 (50), pp. 12–15.
- Severskaya, O. I., 2020. "God – Oedipus – Father": linguistic "theosophy" of meta-realism. *Verkhnevolskii filologicheskii vestnik* [Verkhnevolskysky philological bulletin], 2 (21), pp. 164–172 (in Russ.).
- Shestakova, I. V., 2019. Photo images in I. Zhdanov's poetry. *Kul' tura i tekst* [Culture and text], 2 (37), pp. 88–96 (in Russ.).
- Ukhtomskii, A. A., 2020. *Dominanta* [Dominant]. St. Petersburg, 448 p. (in Russ.).
- Uspenskii, B. A., 1995. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow, 360 p. (in Russ.).
- Veselova, N. A., Orlitskii, Yu. B., 1998. Notes on the Heading. *Arion* [Arion], 1. Available at: <https://web.archive.org/web/20190521095525/http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/vesel114-p.html> [Accessed 20 April 2021] (in Russ.).
- Jakobson, R., 1975. Linguistics and Poetics. In: E. Ya. Basin, M. Ya. Polyakov eds. *Structuralism: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow: Progress, pp. 193–230 (in Russ.).



- Jakobson, R., 1987. Grammatical Parallelism and its Russian Facet. In R. Yacobson ed. *Raboty po poetike* [Poetics Works]. Moscow: Progress, pp. 99 – 132 (in Russ.).
- Zhdanov, I., 1990. *Nerazmennoe nebo* [Unchanging Sky]. Moscow, 71 p. (in Russ.).
- Zhdanov, I., 1991. *Mesto zemli* [Place of the Earth]. Moscow, 112 p. (in Russ.).
- Zhdanov, I., 2006. *Vozdukh i veter* [Air and Wind]. Moscow, 176 p. (in Russ.).
- Zholkovskii, A. K., 2005. *Izbrannye stat'i o russkoi poezii. Invarianty, struktury, strategii, interteksty* [Selected articles about Russian poetry. Invariants, structures, strategies, intertexts]. Moscow, 652 p. (in Russ.).
- Zolyan, S. T., 2014. *Semantika i struktura poeticheskogo teksta* [Semantics and structure of poetic text]. 2nd ed. Moscow, 336 p. (in Russ.).
- Zolyan, S. T., Lotman, M. Yu., 1988. Semantics and text structure: notes on poetry and poetics of O. Mandelstam. In *Semiotics and the History of Culture: In Honor of Jurij Lotman*. Columbus, Ohio, pp. 348 – 378. (in Russ.).
- Zubova, L. V., 2012. Möbius strip in modern poetry: images, stories, structures. In Yu. I. Aleksandrov ed. *Pyataya mezhdunarodnaya konferentsiya po kognitivnoi nauke* [The Fifth International Conference on Cognitive Science], 1, Kaliningrad, pp. 385 – 386 (in Russ.).

### The author

*Dr Olga I. Severskaya*, leading researcher, Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: oseverskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-6277-9756

### To cite this article:

Severskaya, O. I. 2021, A poetic function in an expanding context: title – monoverse – polytext (on the example of Ivan Zhdanov's poetry), *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 54 – 69. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-4.

## ФУНКЦИИ СИНТАКСИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЯКОБСОНОВСКОЙ МОДЕЛИ КОММУНИКАЦИИ

*Н. В. Патроева*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Петрозаводский государственный университет  
185910, Россия, Республика Карелия, Петрозаводск, просп. Ленина, 33  
Поступила в редакцию 26.02.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-5

*Рассмотрена роль синтаксического уровня организации поэтического текста в формировании модели художественной коммуникации. Цели работы – выявление роли синтаксических конструкций в построении лирического дискурса, объяснение поэтической функции единиц грамматического уровня текста. Применяются принципы и приемы лингвопоэтического анализа художественного текста, методология построения коммуникативного акта, разработанные в трудах В.В. Виноградова, Л.В. Щербы, Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана. Выявлен функциональный потенциал синтаксических форм применительно к лирике. Уточнено понятие художественной коммуникации, под которой в данном исследовании понимается взаимодействие писателя и читателя в процессе интерпретации стихотворного произведения. Поэтическая функция синтаксических средств проанализирована на материале центрального в творческом наследии Евгения Боратынского стихотворения «Осень». Наряду с поэтической функцией выявлены эмотивная, фатическая, конативная, референтивная и метакоммуникативная функции конструкций. Обоснована широта функционального спектра синтаксических единиц в лирическом дискурсе. Семантика предложений является составной частью смысловой структуры поэтического произведения. Поэтический синтаксис, тесно связанный с мелодикой, метрикой и композицией произведения, активно участвует в ритмообразовании. В стихотворении Е.А. Боратынского «Осень» «сумеречный» синтаксис особой сложностью своей организации содействует архаизации стиля философской элегии, сближает его с традициями проповеди, псалма, духовной оды.*

**Ключевые слова:** поэтическая функция, поэтический синтаксис, синтаксис Боратынского, синтаксис русской поэзии, эволюция поэтического языка

### Введение

Начало разработке учения о поэтической функции языка было положено в трудах русских лингвистов второй половины XIX – середины XX века<sup>1</sup> – А.А. Потебни, с его теорией внутренней формы слова как основы формирования тропа-образа, продолженной в работах Г.Г. Шпета и Г.О. Винокура об «оживлении» внутренней формы слова в поэзии; А.Н. Веселовского – основателя школы исторической поэтики; А.М. Пешковского, указавшего на особую роль интонации, пауз и

---

© Патроева Н.В., 2021

<sup>1</sup> См. подробнее об эволюции лингвопоэтических идей, напр., в работе: (Фещенко, 2021).



ритма в структуре впервые им выделенных «сочетаний сложных целых от одной красной строки до другой» (Пешковский, 1956, с. 459); Л. В. Щербы и В. В. Виноградова, предложивших первые опыты целостного анализа стихотворных текстов; Б. А. Ларина с его концепцией разных смысловых «приращений» слова. В этом славном ряду основателей современной стилистики художественной речи и лингвопоэтики особое место принадлежит трудам Романа Осиповича Jakobsona, впервые представившего в статьях «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (1921) и «Лингвистика и поэтика» (1961) основополагающие идеи, позволяющие интерпретировать художественный текст как трансформированную, «превращенную» форму коммуникации, составляющим элементам которой соответствует целый ряд языковых функций.

В работе «Лингвистика и поэтика» (1975) Р. О. Jakobson выделяет шесть элементов коммуникации, нацеленных на выполнение той или иной задачи в акте общения: так, с адресантом связывается функция эмотивная (выражение субъективного мнения, оценки сообщаемого); с адресатом — конативная (побуждение к действию, реакции); в контакте с адресатом осуществляется направленная на оптимальное поддержание контакта фатическая функция; передача информации о том или ином предмете сообщения, объекте окружающего мира (референтивная функция) совершается в контексте; метакоммуникативная функция языка сосредоточена на рефлексии по поводу кода, который используется в процессе общения коммуникантов; наконец, поэтическая функция языка выявляется в самом сообщении и сосредоточивает наш взгляд по преимуществу на самой форме высказывания как продукте мышления и речетворчества. Все эти многообразные функции языка подчеркивают не только его коммуникативное предназначение и участие в категоризации реальности, но и креативную природу.

Именно в поэтическом (художественном, в трактовке Jakobsona) тексте максимально раскрывается изобразительно-выразительный потенциал языковой системы, а сам язык «становится средством особого, художественного, познания действительности» (Золян, 2014, с. 12), ее образного переосмысления и моделирования «возможных миров». При этом, как отмечал Р. О. Jakobson, «от грамматической ткани поэтического языка в большей мере зависит его действительная значимость» (Jakobson, 1987, с. 84). Согласно изложенным в «Поэзии грамматики и грамматике поэзии» (в названии завершенной в 1961 году статьи Jakobsona, как известно, содержится ссылка к работе Л. В. Щербы «Литературный язык и пути его развития», где впервые было использовано выражение «грамматика поэзии» (Щерба, 1957, с. 132)) наблюдениям Р. Jakobsona, в художественном тексте экспрессивную функцию могут получать «все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, числа, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залого, классы отвлеченных и конкретных слов, финитные и неличные глагольные формы, местоимения... и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции» (Jakobson, 1983, с. 469).



Синтаксический уровень художественной речи, участвующий в формировании композиции, ритмо-метрической организации, смыслообразовании и образотворчестве, находясь на высшей ступени абстракции в текстовой системе, позволяет, на наш взгляд, наиболее ярко высветить проявление поэтической функции языка в опосредованной связи с предметом, содержанием сообщения и в тесном взаимодействии с формой высказывания.

### Обсуждение

Представляется отнюдь не случайным, а запланированным заранее в акте писательской рефлексии выбор автором в процессе создания поэтического высказывания не только слов из общеязыкового тезауруса, но и их расположения, синтагматики, типа и длины конструкций. То, что многокомпонентное сложное предложение – преобладающий в русской лирике, по крайней мере классического периода, вид грамматического построения (в среднем 60 % конструкций являются в русской поэзии классицизма и сентиментализма сложными, из них «более половины составляют многочастные с одним или разными видами связи образования» (Патроева, 2017, с. 25)), стилевая доминанта и синтаксическая норма в лирике, легко выдерживающей усложненность грамматической структуры благодаря тесной ее связи с метром и ритмом стиха, уже было показано, например, составителями «Синтаксического словаря русской поэзии XVIII века» (2019).

Если при анализе синтаксической ткани произведения выявляется сугубое превышение «среднепоэтической» нормы эпохи, это тоже представляется не только ярким свидетельством идиостилия автора, но и проявлением действия поэтической функции языка в лирике. Рассмотрим подобные примеры на материале стихотворения Е. А. Боратынского «Осень» (1837–1841).

При сравнении абсолютных количеств простых и сложных предложений в «Осени» Боратынского, на первый взгляд, все вполне соответствует «среднепоэтической» норме: 55 % полипредикативных структур (18 репрезентаций), на долю монопредикативных приходится около 40 % (13 предложений), 3 единицы представляют собой нечленимые или с ослабленным предикативным статусом образования (так называемый «именительный представления», по А. М. Пешковскому). Размещение 33 предложений в границах 16 воскрешающих воспоминания об одических децимах Ломоносова десятистиший, которыми написана «Осень», уже стремится выбиться из пределов нормы: средняя длина предложения в «квинтэссенции», как называл позднее творение Боратынского Ю. М. Лотман (Лотман, 2011а, с. 516), сборника «Сумерки» (1842) составляет 5 строк, или половину децимы (уточним попутно, что для лирики XVIII века общепоэтической нормой<sup>2</sup> как некой тенденцией поэтиче-

<sup>2</sup> О понятии «общепоэтической нормы» в его соотношении с нормами литературной и нормой идиолекта см.: (Гин, 2006, с. 190–191).





ского синтаксиса является длина в 2,3–4,5 строки<sup>3</sup>). Однако гораздо более наглядно демонстрирует «необщее выражение» синтаксического портрета Боратынского протяженность в словах и стихах отдельных предложений, а также порядок расположения слов и чередование коротких и длинных фраз.

Поэтической функцией синтаксического «репертуара» начала «Осени», основную роль в котором играют чередующиеся друг с другом простые и сложные с бессоюзно или сочинительными союзами соединенными частями, является создание плавного, без перебоев, ритма и напевной мелодики. Интонация, паузирование (при отчетливом избегании Боратынским здесь, в этой части стихотворения, переносов из строки в строку) формируют вполне мерное, напевное, соответствующее, скорее, жанру пейзажной романтической элегии мелодическое движение чередующихся 5- и 4-стопных ямбов:

## Осень

## 1

И вот сентябрь! Замедля свой восход,  
Сияньем хладным солнце блещет  
И луч его в зеркале зыбком вод,  
Неверным золотом трепещет.  
Седая мгла виется вкрут холмов;  
Росой затоплены равнины;  
Желтеет сень кудрявая дубов  
И красен круглый лист осины;  
Умолкли птиц живые голоса,  
Безмолвен лес, беззвучны небеса!

## 2

И вот сентябрь! И вечер года к нам  
Подходит. На поля и горы  
Уже мороз бросает по утрам  
Свои серебристые узоры:  
Пробудится ненастливый Эол;  
Пред ним помчится прах летучий,  
Качаяся завоюет роща; дол  
Покроет лист ее падучий,  
И набегут на небо облака,  
И потемнев, запенится река.

## 3

Прощай, прощай, сияние небес!  
Прощай, прощай, краса природы!  
Волшебного шептанья полный лес,  
Златочешуйчатые воды!

<sup>3</sup> У Тредиаковского, Державина и Карамзина единичными презентациями отмечены превышающие этот показатель Боратынского предложения длиной в 22, 24 и 34 строки-стиха соответственно (Патроева, 2017, с. 37).



Веселый сон минутных летних нег!  
Вот эхо, в рощах обнаженных,  
Секирою тревожит дровосек  
И скоро, снегом убеленных,  
Своих дубров и холмов зимний вид  
Застылый ток туманно отразит.  
(Баратынский, 1989, с. 185)<sup>4</sup>

Указательная частица *вот*, многократно повторяясь, создает эффект непосредственного наблюдения природной жизни в режиме «здесь» и «сейчас». Множество риторических восклицаний, анафорических повторов с участием напоминающего библейские начала фраз союза *И*, отдельных компонентов или целых конструкций (*И вот сентябрь!.. Прощай!.. Прощай!..*), передают ритм замирающего при наступлении осени, в преддверии зимы природного процесса, повторяющееся кружение годичного цикла. Обращения к природным объектам одушевляют лик окружающего мира, а также формируют многозначность конструкций, пограничных между вокативными и, в терминах А. М. Пешковского, «именительным представления» (*Прощай, прощай, сияние небес! / Прощай, прощай, краса природы! / Волшебного шептанья полный лес, / Златочешуйчатые воды! / Веселый сон минутных летних нег!*).

Вторая композиционная часть, описывающая также круг, связанный с календарем крестьянских работ, мало отличается по особенностям своего построения от экспозиции: то же чередование коротких и более длинных предложений, преобладание сочинения и бессоюзия, восклицательные фразы, среди которых особенно выделяется «именительный представления» *Дни сельского, святого торжества!*, впрочем, так же, как и в третьей строфе, не исключаящий аппликацию репрезентативного (введение темы высказывания) и бытийного смыслов, и наделенное апеллятивной функцией персонифицирующее внутреннего адресата предложение *Иди, зима!* Уже в зачине и во второй части архитектоники «Осени» замечаем разнообразную функциональную палитру конструкций — эмотивные, фатические, конативные, референтивные контексты: описывая с помощью привлекаемых для организации образного целого предложений «возможный мир», поэт одновременно предлагает собственную его версию, оценку, апеллирует к внутренним персонифицированным адресатам, побуждает внешнего адресата — читателя — к сотворчеству по интерпретации реальных и ирреальных сущностей.

## 4

А между тем досужий селянин  
Плод годовых трудов собирает:  
Сметав в стога скошенный злак долин,  
С серпом он в поле поспешает.

<sup>4</sup> Далее «Осень» цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках за текстом стихотворения.



Гуляет серп. На сжатых бороздах,  
Снопы стоят в копнах блестящих  
Иль тянутся вдоль жнивы, на возах  
Под тяжелой ношею скрывающихся,  
И хлебных скирд золотоверхий град  
Подъемлется кругом крестьянских хат.

## 5

Дни сельского, святого торжества!  
Овины весело дымятся,  
И цеп стучит, и с шумом жернова  
Ожившей мельницы крутятся.  
Иди, зима! На строги дни себе  
Припас орадай много блага:  
Отрадное тепло в его избе,  
Хлеб-соль и пеннистая брага:  
С семьей своей вкусит он без забот,  
Своих трудов благословенный плод! (186)

И все же, как и в начальных строфах «Осени», эмоциональная интонация отдельных фрагментов создает смутное ощущение нарастающей тревоги, поддержанное образами гуляющего серпа, жерновов мельницы и стучащего цепа, ассоциативно, еще в фольклорно-мифологической своей основе, связанных с мотивом смерти (ср. с безмолвием леса и беззвучными небесами, «ненастливым Эолом», грохотом «секиры» в пейзажной экспозиции).

Третья композиционная часть «Осени», открываясь со- и противопоставительным союзом *А*, формирует фигуру антитезы: «селянин», собравший богатый урожай, противопоставляется «оратаю жизненного поля» — поэту, жатвой которого стали лишь «презренья» и «стыд». Вводится «переключение»<sup>5</sup> с третьего лица на второе в акте автокоммуникации:

## 6

А ты, когда вступаешь в осень дней,  
Орадай жизненного поля,  
И пред тобой во благостыне всей  
Является земная доля;  
Когда тебе житейские бразды  
Труд бытия вознаграждая,  
Готовятся подать свои плоды  
И спеет жатва дорогая,  
И в зернах дум ее собираешь ты,  
Судеб людских достигнув полноты;

<sup>5</sup> О приеме «переключения лиц» в лирическом стихотворении см. подробнее: (Гин, 2006, с. 194–196).



## 7

Ты так же ли, как земледел, богат?  
И ты, как он, с надеждой сеял;  
И ты, как он, о дальнем дне наград  
Сны позлащенные лелеял...  
Любуйся же, гордись восставшим им!  
Считай свои приобретения!..  
Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским  
Тобой скопленные презренья,  
Язвительный, неотразимый стыд  
Души твоей обманов и обид! (186–187)

Открывающий третью композиционную часть риторической вопрос переходит границы своей строфы и резко завершается в начале следующего десятистишия. За этим свидетельством поэтической саморефлексии следует целая вереница восклицаний-упреков с умолчаниями, оформляемыми многоточиями. Именно в этой части появляются подчинительные союзы — выдающие дисгармонию душевных движений анафорические *Когда* и подчеркивающие идею сравнения *как*. В седьмой строфе фразы становятся гораздо более «рублеными», чем во всех предыдущих, ритм пауз уже не демонстрирует прежней напевности мелодики, но, напротив, становится декламативным, ораторским (в терминах Б. Эйхенбаума и В. Холщевникова), отдаляющим синтаксис Борагынского от элегической традиции и одновременно приближающий его к одическому, торжественному. Повышение синтагматической расчлененности текста достигается в том числе и благодаря парцелляции, открываемой междометием *Увы!* и высвечивающей ярко прием, названный Р.О. Якобсоном «эффектом обманутого ожидания», а В.Б. Шкловским — «остран(н)ением». Многочисленные случаи необычной, затрудняющей восприятие смысла высказывания инверсии (например, *восставшим им*), далее в пространстве «Осени» будут учащаться.

Последующие три строфы своим построением создают впечатление тяжелого хода размышления об итогах печального земного бытия, «потока сознания», внутреннего автодиалога — крика измученной одиночеством души поэта. Короткие эмоциональные фразы чередуются с построенными по законам риторической речи длинными периодами:

## 8

Твой день взошел, и для тебя ясна  
Вся дерзость юных легковых;  
Испытана тобою глубина  
Людских безумств и лицемерий.  
Ты, некогда всех увлечений друг,  
Сочувствий пламенный искатель,  
Блистательных туманов царь — и вдруг  
Бесплодных дебрей созерцатель,  
Один с тоской, которой смертный стон  
Едва твоей гордыней задушен.



9

Но если бы негодованья крик,  
 Но если б вопль тоски великой  
 Из глубины сердечныя возник  
 Вполне торжественной и дикой,  
 Костями бы среди своих забав  
 Содроглась ветренная младость,  
 Играющий младенец, зарыдав,  
 Игрушку б выронил, и радость  
 Покинула б чело его на век,  
 И заживо б в нем умер человек!

10

Зови ж теперь на праздник честный мир!  
 Спеши, хозяин тароватый!  
 Проси, сажай гостей своих за пир  
 Затейливый, замысловатый!  
 Что лакомству пророчит он утех!  
 Каким разнообразьем брашен  
 Блистает он!.. Но вкус один во всех  
 И, как могила, людям страшен:  
 Садись один и тризну соверши  
 По радостям земным твоей души! (187)

Обращает на себя перемена модального плана предложений: начало стихотворения, оформленное прежде всего с помощью индикативных с семантикой не только с актуальным презенсом, но и с семантикой «настоящего повторяющегося» предикатов, вдруг заменяется на конъюнктивные, с союзом *если* и частицей *бы*, предложения, наряду с уже использовавшимися и в зачине императивными. Присоединительная конструкция, открывающаяся после тире и *вдруг*, вновь создает «эффект обманутого ожидания», алогизма, как и следующее после оформленного многоточием умолчания *Но*.

Следующий далее монолог лирического героя напоминает своей архитектуроникой «вдохновенное бормотание» (А. С. Пушкин): поэт, подобно юродивому или Пророку, испытывает муки слова, его слова понятны лишь «избранным» и «посвященным» в тайны ремесла, ему не всегда удается преодолеть, изрекая истину, «косноязычие» и «невнятицу»<sup>6</sup>. Первое предложение, границы которого совпадают с децимой, и занимающее две строфы второе предложение, переполнены не только затрудняющими восприятие речи инверсиями (так что требуется напряженное всматривание в текст для разграничения, например, грамматических омонимов — субъекта и объекта высказывания: *Ум бесполезный сердца трепет / Угломнит, и тщетных жалоб в нем / Удушит запоздалый лепет...*), эллипсисами определяемых слов, но и многочисленными,

<sup>6</sup> Выражения Андрея Белого: (Лотман, 2011б).



придаточными частями, прерывающими цепочку подчинительных линейных связей причастными, деепричастными, субстантивными, адъективными и сравнительными оборотами. Преобладают формы предикатов футурума, создающие эффект не столько реального, сколько «возможного» в будущем. Завершается фрагмент императивными конструкциями в сочетании с причастными перфектными, воплощающими общее суждение о законах мироустройства:

11

Какое же потом в груди твоей  
Ни водворится озаренье,  
Чем дум и чувств ни разрешится в ней  
Последнее вихревозвращенье –  
Пусть в торжестве насмешливом своем  
Ум, бесполезный сердца трепет  
Угломнит, и тщетных жалоб в нем  
Удушит запоздалый лепет  
И примешь ты, как лучший жизни клад,  
Дар опыта, мертвящий душу хлад.

12

Иль отряхнув видения земли  
Порывом скорби животворной,  
Ее предел завидя невдали,  
Цветущий брег за мглою черной,  
Возмездий край благовестящим снам  
Доверясь чувством обновленным  
И, бытия мятежным голосам  
В великом гимне примиренным,  
Внимающий как арфам, коих строй  
Превыспренний, не понят был тобой;

13

Пред промыслом оправданным ты ниц  
Падешь с признательным смиреньем,  
С надеждою не видящей границ  
И утоленным разуменьем:  
Знай, внутренней своей вовеки ты  
Не передашь земному звуку  
И легких чад житейской суеты  
Не посветишь в свою науку:  
Знай, горняя, иль дольная она  
Нам на земле не для земли дана. (188)

Последняя композиционная часть, состоящая так же, как и зеркально в ней отражающаяся экспозиция, из трех строф, вновь наполнена паратаксом (гипотаксис, как и отрицание, в конце строф выступает в



качестве завершающего мыслительный ход каданса), анафорическими построениями с союзом И, модальными частицами ПУСКАЙ, ПУСТЬ, НЕ, присоединениями с *так* и *таков*, неожиданными противопоставлениями с начальным НО, включает риторические восклицания, однородные ряды:

14

Вот буйственно несется ураган,  
И лес подьметлет говор шумной,  
И пенится, и ходит океан,  
И в берег бьет волной безумной:  
Так иногда толпы ленивый ум  
Из усыпления выводит  
Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,  
И звучный отзыв в ней находит,  
Но не найдет отзыва тот глагол,  
Что страстное земное перешел.

15

Пускай, приняв неправильный полет  
И вспять стези не обретая,  
Звезда небес в бездонность утечет;  
Пусть заменит ее другая:  
Не явствует земле ущерб одной,  
Не поражает ухо мира  
Падения ее далекой вой,  
Равно как в высотах эфира  
Ее сестры новорожденный свет  
И небесам восторженный привет!

16

Зима идет, и тощая земля  
В широких лысинах бессилья;  
И радостно блиставшие поля  
Златыми класами обилья:  
Со смертью жизнь, богатство с нищетой,  
Все образы години бывшей  
Сравниются под снежной пеленой,  
Однообразно их покрывшей:  
Перед тобой таков отныне свет,  
Но в нем тебе грядущей жатвы нет! (189)

Это подведение итогов грустных размышлений лирического героя Боратынского о судьбе поэта и поэзии в «век промышленных забот» сочетает признаки напевной и риторической мелодики. Приумножающиеся эмоциональные ритмические перебои, эллипсы и инверсии «затемняют» грамматические связи и отношения (особенно в финальной строфе), создают прецеденты амфиболий.



## Заключение

В «грамматике поэзии» позднего Евгения Боратынского особенно ярко проявляются черты, свойственные «темному» языку духовного гимна, псалма, библейского пророчества, церковной проповеди, старорусскому стилю «плетения словес», эпохе барочных виршей, классицистической оды. В поисках нового «метафизического языка» не столько за счет увеличения доли многокомпонентных построений, сколько путем иерархизации предикативных отношений в результате насыщения предложений различными осложнителями (обособленными оборотами) Боратынский усложняет грамматику в тайном стремлении «адекватно передать интеллектуальное» (Гинзбург, 1974, с. 84) вдумчивому читателю, несмотря на собственное же признание в том, что «внутренней своей вовеки ты / Не передашь земному звуку», стих звучит «необычайно торжественно и величаво» (Кожин, 1978, с. 97) (в этом признании усматриваем также проявление метакоммуникативной функции языка), словно осуществляя «восхождение мысли», «ее органическое саморазвитие» (Кожин, 1970, с. 63).

Поэтическая функция синтаксических единиц и категорий в лирике заключается, как показали наблюдения над «Осенью» Е. Боратынского, в «сгущении», концентрации усложненных структурно и семантически построений, трансформации узуальных свойств конструкций (например, адресации обращений и побудительных высказываний неодушевленным сущностям, что порождает переносное их употребление в качестве средств не императивности, а персонификации и оптативности; сообщении номинативным конструкциям амфиболичности, «мерцания» смыслов); ритмизации текста, создании разнообразных видов фигур речи, а также особой архитектоники разных фрагментов текста по типу их контрапунктирования; намеренной архаизации слога и циклообразовании «Сумерек» (Патронева, 2016).

Анализ синтаксической организации «жемчужины» сборника «Сумерки» — «Осени» Боратынского — позволяет заключить, что синтаксический уровень поэтического текста является, наряду с лексическим, ключевым с точки зрения потенциала функциональных возможностей языковых единиц и категорий.

## Список литературы

- Боратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1989.  
Гин Я. И. О поэтике грамматических категорий. Петрозаводск, 2006.  
Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974.  
Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. М., 2014.  
Кожин В. В. Как пишут стихи: о законах поэтического творчества. М., 1970.  
Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. М., 1978.  
Лотман Ю. М. Две «Осени» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 2011а. С. 511 — 520.





Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 2011б. С. 681—687.

Патроева Н. В. «Сумеречный» синтаксис Е. А. Баратынского (на материале сборника «Сумерки» 1842 г.) // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. 2016. Т. 15, №2. С. 105—119.

Патроева Н. В. Синтаксис русской поэзии XVIII века в связи с метрикой, строфикой и жанром стихотворения // Вопросы языкознания. 2017. №6. С. 20—41.

Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956.

Синтаксический словарь русской поэзии XVIII века : в 4 т. / под ред. Н. В. Патроевой. СПб., 2017. Т. 1 : Кантемир, Тредиаковский ; СПб., 2019. Т. 2 : Ломоносов.

Фещенко В. В. Художественная коммуникация: от семиотических моделей к лингвостетической теории // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №1. С. 7—31.

Щерба Л. В. Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку) // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 130—140.

Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 80—98.

Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462—482.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М., 1975. С. 193—230.

### Об авторе

*Наталья Викторовна Патроева*, доктор филологических наук, профессор, Петрозаводский государственный университет, Россия.

E-mail: nvpatr@list.ru

ORCID: 0000-0003-3836-6393

#### Для цитирования:

Патроева Н. В. Функции синтаксических конструкций с точки зрения якобсоновской модели коммуникации // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 70—83. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-5.

## FUNCTIONS OF SYNTACTIC STRUCTURES IN THE CONTEXT OF JAKOBSON'S MODEL OF COMMUNICATION

*N. V. Patroeva*<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Petrozavodsk State University  
Lenin Str., 33, 185910, Petrozavodsk, Republic of Karelia, Russia  
Submitted on February 26, 2021  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-5

*The article discusses the role of the syntactic level of the organisation of a poetic text in the formation of a model of literary communication. The research aims to identify the role of syntactic structures in the construction of lyric discourse and to explore the poetic function of grammar units in the text. The author employs the principles and techniques of linguopoetic*



analysis and the methodology of constructing a communicative act, which was developed in the works of Vinogradov, Shcherba, Jakobson and Lotman and others. Special attention is paid to the functional potential of syntactic forms in relation to lyrics. The concept of artistic communication has been clarified. In this study, it is understood as an interaction between the writer and the reader in the process of interpreting a poetic work. The poetic function of syntactic means is analysed on the example of Yevgeny Boratynsky's poem "Autumn", which plays a special role in his creative heritage. Along with the poetic function, the emotive, phatic, conative, referential and metacommunicative functions of syntactic constructions are revealed. The author demonstrates the breadth of the functional spectrum of syntactic units in poetic discourse. The semantics of sentences is an integral part of the semantic structure of a poetic text. Poetic syntax, closely related to the melody, metrics and composition of the poetic text, plays a key role in creating rhythm. In Yevgeny Boratynsky's poem, the 'twilight' syntax with its particular complexity of organisation contributes to the archaization of the style of the philosophical elegy and brings it closer to the traditions of preaching, psalm, and spiritual ode.

**Keywords:** poetic function, poetic syntax, Boratynsky's syntax, syntax of Russian poetry, evolution of poetic language

### References

- Baratynskii, E. A., 1989. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete collection of poems]. Leningrad (in Russ.).
- Feshchenko, V. V., 2021. Artistic communication: from semiotic models to linguo-aesthetic theory. *Slovo. ru: baltiiskii aktsent* [Slovo. ru: Baltic accent], 12 (1), pp. 7–31 (in Russ.).
- Gin, Ya. I., 2006. *O poetike grammaticheskikh kategorii* [On the poetics of grammatical categories]. Petrozavodsk (in Russ.).
- Ginzburg, L., 1974. *O lirike* [About the lyrics]. Leningrad (in Russ.).
- Kozhinov, V. V., 1970. *Kak pishut stikhi: o zakonakh poeticheskogo tvorchestva* [How they write poetry: about the laws of poetic creativity]. Moscow (in Russ.).
- Kozhinov, V. V., 1978. *Kniga o russkoi liricheskoi poezii XIX veka: Razvitie stilya i zhanra* [The book about Russian lyric poetry of the XIX century: Development of style and genre]. Moscow (in Russ.).
- Lotman, Yu. M., 2011. Poetic tongue-tied language of Andrei Bely. In: *O poetakh i poezii* [About poets and poetry]. St. Petersburg, pp. 681–687 (in Russ.).
- Lotman, Yu. M., 2011. Two "Autumns". In *O poetakh i poezii* [About poets and poetry]. St. Petersburg, pp. 511–520 (in Russ.).
- Patroeva, N. V., 2016. "Twilight" syntax of E. A. Baratynsky (based on the collection "Twilight" 1842). *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2. Yazykoznanie*. [Bulletin of Volgograd State University. Linguistics], 15 (2), pp. 105–119 (in Russ.).
- Patroeva, N. V., 2017. Syntax of Russian poetry of the 18th century in connection with the metrics, stanza and genre of the poem. *Voprosy yazykoznaniiya* [Questions of linguistics.], 6, pp. 20–41 (in Russ.).
- Peshkovskii, A. M., 1956. *Russkii sintaksis v nauchnom osveshchenii* [Russian syntax in scientific coverage]. Moscow (in Russ.).
- Shcherba, L. V., 1957. Literary language and ways of its development (in relation to the Russian language). In: Shcherba L. V. ed. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected works on the Russian language]. Moscow, pp. 130–140 (in Russ.).
- Syntactic Dictionary of Russian Poetry of the 18th Century: in 4 volumes*, 2017. Vol. 1. Kantemir, Trediakovskii; ed. N. V. Patroeva. St. Petersburg (in Russ.).



*Syntactic Dictionary of Russian Poetry of the 18th Century*: in 4 volumes, 2019. Vol. 2. Lomonosov; ed. N. V. Patroeva. St. Petersburg (in Russ.).

Jakobson, R., 1975. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).

Jakobson, R., 1987. Questions of poetics. Postscript to the book of the same name. In: Jakobson R. ed. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 80–98 (in Russ.).

Jakobson, R.O., 1983. Poetry of grammar and grammar of poetry. In: *Semiotika* [Semiotics]. Moscow, pp. 462–482 (in Russ.).

Zolyan, S. T., 2014. *Semantika i struktura poeticheskogo teksta* [Semantics and structure of poetic text.]. Moscow (in Russ.).

### The author

Dr Natalia V. Patroeva, professor, Petrozavodsk State University, Russia.

E-mail: nvpatr@list.ru

ORCID: 0000-0003-3836-6393

### To cite this article:

Patroeva, N.V. 2021, Functions of syntactic structures in the context of Jakobson's model of communication, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 70–83. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-5.

**«ЧУТЬ ЖИВЫЕ, В НОЧЬ ОСЕННЮЮ /  
МЫ С ОХОТЫ ВОЗВРАЩАЕМСЯ...»  
ПРЕДИКАТИВНЫЙ АТРИБУТ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ НЕКРАСОВА**

**Л. Э. Найдич<sup>1</sup>, А. В. Павлова<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Еврейский университет в Иерусалиме  
Гора Скопус, Иерусалим 91905, Израиль

<sup>2</sup> Майнцский университет  
Ан дер Хошшале 2, 76726 Гермерсхайм, Германия  
Поступила в редакцию 18.02.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-6

Цель исследования – рассмотреть грамматические и стилистические функции предикативного атрибута в творчестве Некрасова, что соответствует «грамматике поэзии» – подходу, предложенному и разработанному Романом Якобсоном. Предикативный атрибут – одна из характерных черт поэзии Некрасова. Грамматически распространенные адективные и причастные, а также деепричастные обороты, частые у Некрасова, вызывают дополнительные предикации и как бы вводят читателя вглубь рассказываемой истории. Из анализа следует, что для Некрасова характерны многочисленные длинные повторы функционально сходных грамматических элементов, занимающие несколько строк. Эти повторы часто задают ритм и обуславливают фольклорность текста. Однородные атрибуты, парные формулы, синонимизация лексем при повторах, развернутые адективные и причастные обороты, творительный падеж существительного в значении сравнения или метаморфозы – все эти средства можно найти и в донекрасовской поэзии. Однако у Некрасова они выступают в сгущенном виде, их концентрация выше, и их следует рассматривать лишь на фоне творчества поэта в целом.

**Ключевые слова:** предикативный атрибут, вторичный предикат, стиль и грамматика поэзии, Н. А. Некрасов

### Введение

Требование рассматривать поэзию как «язык в его эстетической функции», выдвинутое Р. О. Якобсоном и ставшее программным, актуально и в наше время. В последние десятилетия появился ряд значительных работ и по истории поэтики как науки, и по языку поэзии (Золян, 2009; Акимова, 2017). Некоторые аспекты поэтического синтаксиса были изучены наиболее обстоятельно: соотношение метрики и синтаксиса, распределение синтаксических связей в стихе, строение поэтической строки и строфы и др. (Ковтунова, 1986; Гаспаров, 1995; Гаспаров, Скулачева, 2004; Ревзина, 2002; Скулачева, 1989; Патроева 2005; Славянский стих, 2009; Kruglova, Skulacheva, Smirnova, 2019). Тем не менее анализ поэтического языка тре-



бует дальнейшей разработки, причем отправным пунктом может быть изучение как отдельного языкового явления, так и языка какого-либо писателя или литературного направления.

Авторы данной статьи исходят из грамматического описания одной из конструкций русского синтаксиса и изучают ее роль в поэтическом тексте. В центре нашего внимания предикативный атрибут (ПА), его грамматические характеристики и его использование в поэзии. Эта синтаксическая конструкция позволяет осуществить одну из важных задач поэзии: передать мысль поэта «сгущенными поэтическими формулировками, устанавливающими с читателями молниеносный и безошибочный контакт» (Гинзбург, 1974, с. 12).

Данная статья продолжает исследования, начатые нами несколько лет назад (Naiditsch, Pavlova, 2018; Найдич, Павлова, 2021). Основная цель авторов в публикуемой работе заключается в том, чтобы проанализировать стилистическую роль ПА в поэтических текстах на примере произведений одного поэта — Н. А. Некрасова. В числе прочего ставится вопрос, коррелируют ли формы и способы употреблений ПА с их стилистическими функциями.

## 1. Предикативный атрибут: введение в тему

Предикативный атрибут — особый член предложения, который синтаксически зависит от подлежащего (или дополнения), с одной стороны, и от глагольного предиката — с другой<sup>1</sup>. ПА характеризует денотат подлежащего или дополнения (в этом отношении он синтаксически схож с определением) и в то же время является характеристикой действия или состояния, выраженных глаголом, — в этом отношении он сравним с обстоятельством образа действия, реже с другими типами обстоятельств<sup>2</sup>. Примером употребления ПА служит первая часть названия данной статьи:

(1) *Чуть живые*, в ночь осеннюю / Мы с охоты возвращаемся... (Некрасов. Oriна, мать солдатская).

Словосочетание *чуть живые*, с одной стороны, характеризует тех, кто возвращается с охоты (*мы*), с другой — сообщает, как именно (в каком состоянии) мы возвращаемся с охоты. Перед нами две пропозиции и две предикации под видом одной: 'Мы возвращаемся'; 'Мы чуть живые'<sup>3</sup>. В конструкции с ПА изящно и легко вплетается дополнительная

<sup>1</sup> Рассматривая ПА как особый член предложения, мы продолжаем традицию, заложенную Германом Паулем, а в русской лингвистике А. А. Шахматовым (Paul, 1920, S. 142; Шахматов, 1941, с. 39–40, 121). Не все специалисты видят в ПА самостоятельный член предложения.

<sup>2</sup> В работах языковедов это синтаксическое явление получило различные терминологические обозначения: «предикативный атрибут», «свободный предикатив», «дуплексив», «предикативный детерминант», «копредикатив», «вторичный предикат», «депиктивный предикатив», «депиктив», «малая клауза».

<sup>3</sup> «Чистых» определений к местоимениям в принципе не бывает, поэтому любые прилагательные, формально относящиеся к местоимению, скорее всего, семантически связаны с глаголом.



предикация, а все предложение благодаря ПА скрепляется дополнительной синтаксической связью между частями, как будто строительным известковым раствором. ПА позволяет сэкономить усилия по эксплицитному выражению предикативных отношений, облегчает и одновременно укрепляет синтаксическую конструкцию-предложение.

Одним из условий рассмотрения некоторого члена предложения как ПА является его непродиктованность обязательной валентностью глагола. Так, прилагательное *умным* в предложении *Он казался умным* не выступает в функции ПА, так как без этого элемента предложение синтаксически не завершено и аграмматично. Если глагол многозначен, его валентность может требовать обязательного заполнения лишь в одном из его значений, например:

(2) а. Он работает тренером (=‘Он тренер’). / б. Он работает. (= 1.‘Он занят’; 2. ‘Он имеет работу’).

В 2а заполнение валентного места для данного значения глагола обязательно, поэтому актант *тренером* мы не рассматриваем как ПА. Ср.:

(3) а. Такое мнение является глубочайшим заблуждением. / б. *Торжественным герольдом* явился мне в детстве Умов (Андрей Белый).

В 3а глагол *являться* в значении ‘быть кем-либо, каким-либо’ открывает обязательное валентное место для творительного падежа, в то время как в 3б тот же глагол в значении ‘представать перед кем-либо’ предоставляет творительному месту актанта лишь факультативно. Группу существительного в творительном в примере 3б мы рассматриваем как ПА, так как она семантически характеризует денотат подлежащего (*Каким был для меня Умов?*), а синтаксически тяготеет к глаголу, заполняя факультативно-валентное место обстоятельства (*Как явился?*).

Существительное или местоимение, которое соотносится с ПА как главенствующий член атрибутивного отношения, будем именовать «контролером» (Himmelmann, Schultze-Berndt, 2005).

Признание ПА особым членом предложения означает одновременно признание наличия скрытых грамматических категорий, так как в открывающихся посредством ПА отношениях по типу «треугольника» одна из связей — синтаксическая, другая «только» семантическая, не обнаруживающая соответствующей своей функции формы.

ПА может быть выражен самыми разными морфологическими формами — полными и краткими прилагательными и причастиями (одиночными или распространенными), деепричастиями, наречиями, разнообразными субстантивными конструкциями и др.

В то время как в прилагательных, причастиях и существительных обнаруживается синтаксическое тяготение к контролеру и семантическое к глаголу, с наречиями и деепричастиями анализ протекает в противоположном направлении: в них синтаксическая зависимость от гла-



гола очевидна, а вот семантическая — от контролера — может быть заметна, а может оставаться в тени. Признание за наречием или деепричастием статуса ПА происходит при условии, что наречие семантически характеризует не столько действие, сколько денотат подлежащего или дополнения. Для иллюстрации привлечем пример из (Апресян, 1995, с. 75–77):

(4) Петя хорошо охарактеризовал своих однокурсников.

Если наречие *хорошо* присоединяется к глаголу поверхностно-синтаксическим обстоятельством отношения, то глагол можно заменить синонимом *описать*, а предложение означает: 'Петя удовлетворительно справился с задачей дать описание своих однокурсников'. Если же отношения глубинно-синтаксические и атрибутивные, то наречие семантически тяготеет к существительному *однокурсников*: это они в Петинем изложении — *хорошие*, а глагол означает примерно то же, что 'оценил'. В нашей терминологии атрибутивная семантика наречия дает основания считать его предикативным атрибутом.

В некоторых примерах атрибутивность семантики наречия настолько очевидна, что оно только как ПА и может быть понято. Так, в следующих строках Некрасова<sup>4</sup>:

(5) Увы, наивна ты была,  
Вступая за кулисы,  
Ты *благородно* поняла  
Призвание актрисы.

(Памяти Асенковой)

невозможно интерпретировать наречие как обстоятельство образа действия: благородным является призвание актрисы, а не понимание. Здесь создается своеобразное семантическое напряжение (читатель должен уметь это противоречие распознать), что придает тексту особое эстетическое очарование. Предложение обретает смысл только при размещении фразового ударения на наречии.

Обычно ПА выражены словами, обозначающими временные, переменные признаки. Именно ПА такого рода стало принято именовать «депиктивами»: они как бы рисуют некоторую дополнительную к основному плану происходящего картинку, которая по окончании ситуации исчезает. Было бы неверно утверждать, что непостоянство признака — неотъемлемая и обязательная семантическая составляющая ПА. В примерах из поэзии Некрасова нам будут встречаться ПА, выражающие как переменные признаки, так и признаки, не исчезающие

<sup>4</sup> В приводимых далее примерах стихотворных отрывков ПА отмечены полужирным шрифтом и курсивом. При этом маркированы только те ПА, которые соответствуют категории, иллюстрируемой тем или иным примером. Если в том же отрывке встречаются другие типы ПА, они остаются немаркированными, чтобы не отвлекать и не рассеивать внимания читателя.



вместе с описываемой ситуацией по ее завершении<sup>5</sup>. Есть и еще одна категория ПА, стоящая несколько особняком: это ПА-результативы – слова, обозначающие состояние референта подлежащего или дополнения в результате выполнения действия. В русском языке ПА-результативы встречаются довольно редко<sup>6</sup>, см. 3.1.3 и 3.3.

В целом Некрасов чрезвычайно активно и охотно обращается к ПА в разных формах:

(6) Тихо по церкви ходили монашины,  
*В черные рясы наряжены,*  
Только покойница в белом была:  
Спит – *молодая, спокойная,*  
Знает, что будет в раю.  
Поцаловала и я, *недостойная,*  
Белую ручку твою!  
(Мороз, Красный нос)

(7) Как ты кротка, как ты послушна,  
Ты рада быть его рабой.  
Но он внимает равнодушно,  
*Уныл и холоден душой.*  
А прежде... помнишь? *Молода,*  
*Горда, надменна и прекрасна,*  
Ты им играла самовластно,  
Но он любил, любил тогда!  
Так солнце осени – *без туч*  
Стоит, *не грея*, на лазури,  
А летом и сквозь сумрак бури  
Бросает животворный луч...  
(Как ты кротка...)

Для ПА важна и семантика глагола, так как далеко не любой глагол может присоединять к себе эту конструкцию. В основном этой способностью обладают глаголы движения (*ходить, бегать* и др.) и положения или изменения положения в пространстве, то есть позиционные (*стоять, вставать, лежать, ложиться, сидеть* и др.); к ним примыкает группа глаголов покоя (*спать, поживать, дремать*). Еще одну большую группу составляют глаголы «жизни и смерти» (*родиться, жить, умереть* и проч.). С ПА нередко соединяются также глаголы чувственного воздействия (*блестеть, сверкать, шуметь, белеть, чернеть* и т.п.). Встречаются и глаголы речемыслительной деятельности, а также некоторые другие семантические группы. Примечательно, что, как только в рассмотрение включаются примеры с ПА, отделяемыми в самостоятельную синтагму знаками препинания (чаще всего запятой или тире), спектр семантики допустимых глагольных групп заметно возрастает. Таким образом,

<sup>5</sup> В рамках статьи нет возможности углубиться в этот аспект темы (интересующихся отсылаем к книге, где этот вопрос освещается подробнее (Найдич, Павлова, 2021, глава 7)).

<sup>6</sup> Подробнее о ПА со значением результата см.: (Найдич, Павлова, 2019б).





набор классов глаголов, способных связываться с ПА, зависит от того, рассматривать ли только односінтагменные случаи типа *бежал босой* или *пришел усталый* или также конструкции типа *засмеялся, довольный*<sup>7</sup>. Мы трактуем ПА в максимально широком диапазоне, так что для нас их обособление в самостоятельную синтагму представляет лишь очередной уровень анализа одного синтаксического явления, хотя и вероятно разнообразного по формам.

Соединяясь с ПА, глаголы часто теряют значительную часть своей семантики, их словарное значение выхолащивается, они становятся полувспомогательными. Обычно это происходит в ситуациях, когда ПА не обособлены в самостоятельную синтагму и их семантическая спаянность с глаголами ощущается в полной мере. Впрочем, десемантизация глаголов в конструкциях с ПА проявляется в разной степени, в том числе и в зависимости от семантики самого глагола. Особо высокую степень десемантизации можно наблюдать в глаголах движения и позиционных глаголах. Основное внимание участников коммуникации обычно направлено на ПА. Хотя его и именуют «вторичным» предикатом, в терминах коммуникативного синтаксиса он далеко не вторичен — а наоборот, обычно находится в фокусе внимания и часто, хоть и не всегда, является ремой.

Прежде чем перейти к анализу стилистических функций ПА у Некрасова, необходимо сказать хотя бы несколько слов об истории восприятия его поэзии.

## 2. Давний спор о поэтике Некрасова

В то время, когда Р.О. Якобсон выдвинул требование изучения «грамматики поэзии» (1920-е годы), не менее выдающиеся филологи начали полемику о характере поэзии Некрасова. Значение Некрасова для русской литературы стало тогда уже общепризнанным, демократический характер его поэзии не вызывал сомнения. Но главные черты его стиля оставались дискуссионными. В полемику включились такие филологи, как Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, К.И. Чуковский<sup>8</sup>. В статье «Стиховые формы Некрасова» 1921 года<sup>9</sup> Тынянов (1977) сформулировал принцип прозаизации стиховой речи у Некрасова. Он указывал на то, что наряду с классическими стиховыми формулами и метафорами — средствами, которыми Некрасов хорошо владел, — поэт вводит в свои стихи элементы, нарушающие классический канон. Так, Некрасов сталкивает поэтизмы с разговорной и диалектной лексикой или, на-

<sup>7</sup> Подробнее семантика глаголов анализируется в работе: (Найдич, Павлова, 2021, с. 159–167).

<sup>8</sup> История этой полемики изложена в содержательном комментарии к книге (Тынянов, 1977).

<sup>9</sup> Первая публикация: *Летопись Дома литераторов*. 1921. №4 (20 дек.). С. 3–4. С небольшими изменениями и добавлением постскрипума вошла в книгу «Архаисты и новаторы», где дана датировка статьи 1921 годом, постскрипума — 1928 годом.



пример, нарушает песенный стиль выходом синтаксических единиц за пределы метрических (*enjambements*). Несколько позже была опубликована статья Б. М. Эйхенбаума «Некрасов»<sup>10</sup> (Эйхенбаум, 1986, с. 340–373), во многом сходная со статьей Тынянова. Эйхенбаум воспринимает Некрасова как поэта, отвечающего потребностям толпы. «Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. <...> Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывается в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы» (Там же, с. 343–344). «Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отщупления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои “грубые” слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов» (Там же, с. 349).

На другом полюсе полемики о Некрасове находился Чуковский, который неоднократно постулировал сохранение пушкинских традиций в некрасовской поэзии. Это проявлялось, как подчеркивал исследователь, даже в трактовке темы «поэт и толпа», соответствующей пушкинской. С возражениями против позиции Тынянова и Эйхенбаума Чуковский выступил в 1926 году в книге «Некрасов. Статьи и материалы», особенно резко в очерке «Формалист о Некрасове», где указал на ряд фактических ошибок у Эйхенбаума. После этого полемика не прекратилась: и Тынянов, и Эйхенбаум продолжали отстаивать свою точку зрения. Тынянов отвечал Чуковскому в *post scriptum*'е к статье в книге «Архаисты и новаторы» (Тынянов, 1929). Эйхенбаум опубликовал в ответ на возражения Чуковского постскрипtum к своей статье «Некрасов» (Эйхенбаум, 1927).

Наиболее отчетливо восприятие Эйхенбаумом языка Некрасова выражено в его статье об Ахматовой (Эйхенбаум, 1923), где он сравнивает Некрасова с футуристами: «В XIX в. им <футуристам> ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом “снижения” языка и форм. <...> Символисты в своем несколько эклектическом стремлении впитать в себя все традиции русской поэзии старались “оправдать” Некрасова, интерпретируя его поэзию как “высокое” искусство (Бальмонт, Белый). Футуристы вернули нам ощущение подлинного Некрасова как разрушителя классических традиций и вместе с тем освободили его от связи с после-Некрасовской “надсоновщиной”, элементами которой пользовался Бальмонт» (Эйхенбаум, 1986, с. 384). Сравнение Некрасова с футуристами, как считал другой выдающийся филолог Г. О. Винокур, «весьма существенно и по-новому уясняет нам ряд моментов в истории русской литературы» (Винокур, 1990, с. 60).

В опубликованной на чешском языке в 1936 году статье о поэзии Пушкина (позднее переведенной на английский, а затем и на русский) Роман Якобсон замечает: «Ни романтическая музыкальная лирика (Ба-

---

<sup>10</sup> Первая публикация: Начала. 1922. № 2.



ратынский, Лермонтов, Тютчев), развитие которой было завершено символистами, ни реалистическая, пародийно направленная лирическая поэзия Некрасова не шли путем Пушкина» (Яacobсон, 1987, с. 214).

Чуковский не изменил своей точки зрения. В итоговой книге о Некрасове он подчеркивает связь поэта с пушкинской традицией, пишет «о насыщенности его поэтического мышления текстами Пушкина» (Чуковский, 2005, часть 1, параграф 1). Заметим, что полемика, о которой идет речь, не имела какого-либо политического оттенка; хорошие личные отношения между спорившими, выдающимися учеными и людьми высоких нравственных принципов, сохранялись. Тогда еще не созрела ситуация, когда полемика перерастала в диффамацию и политические обвинения — в таких «дискуссиях» люди, о которых идет речь, не стали бы участвовать.

Впоследствии творчество Некрасова тщательно изучалось советскими литературоведами. В Советском Союзе Некрасов благодаря демократическому характеру своего творчества стал хрестоматийным поэтом. Было издано его полное собрание сочинений и писем в 15 томах с подробными комментариями (1981—2000). Наиболее существенные темы в изучении поэзии Некрасова — традиции и новаторство в его поэтике, многоголосье поэтического языка, элементы сказа и фольклор в его творчестве, некрасовская традиция в более поздней поэзии (Некрасовские сборники, 1951—2019; Евгеньев-Максимов, 1956; Гин, 1971; Корман, 1978; Бухштаб, 1989).

Полемика 1920-х годов вокруг поэзии Некрасова, о которой говорилось выше, не теряет своей актуальности. Она побуждает сегодня к глубокому изучению стиля поэзии Некрасова. Именно на материале Некрасова тема «грамматика поэзии», выдвинутая Яacobсоном, представляется особенно интересной. Этому способствует сложный характер стиля поэта, с контрастами и противоречиями.

### 3. ПА и стилистика

ПА обладает немалым стилистическим потенциалом уже потому, что дает возможность в одном простом предложении выразить две пропозиции. Кроме того, будучи вторичным предикатом, ПА перетягивает на себя основное внимание реципиента, оказываясь в коммуникативном фокусе и одновременно (не всегда, но часто) ослабляя семантику первичного и основного предиката. Коммуникативная нагрузка и семантическая глубина ПА возрастают, если в нем «уживается» несколько синтаксических функций (см. 3.1). Стилистически интересны случаи неоднозначных трактовок синтаксических функций ПА (см. 3.2). Наконец, сами формы ПА несут в себе различный стилистический потенциал. В этом разделе нам удастся рассмотреть лишь малую выборку всех форм и возможных примеров.

#### 3.1. Синтаксическая емкость ПА

Некоторые ПА обладают одновременно несколькими обстоятельными значениями, что придает им дополнительную семантическую емкость. Так, в ПА могут совмещаться следующие значения:



### 3.1.1. Обстоятельства образа действия и причины:

У Некрасова ПА, совмещающих в себе функции атрибута и обстоятельства причины, необычайно много; их можно отнести к одной из характерных черт его поэзии:

(8) И что ж? *обижены тобой,*  
*Лишенные надежды,*  
Отмстить решились клеветой  
Бездушные невежды!  
(Памяти Асенковой)

(9) Знай рубит, — не чувствует стужи,  
Не слышит, что ноги знобит,  
И, *полная мыслью о муже,*  
Зовет его, с ним говорит...  
(Мороз, Красный нос)

### 3.1.2. Обстоятельства образа действия и противительности (контраста):

(10) *Унылые, поблекшие*  
Леса полураздетые  
Жить начинали вновь  
(Кому на Руси...)

Первоначально поблекшие и унылые, леса стали оживать. Прилагательные, выступая атрибутами к подлежащему, одновременно семантически противопоставляются значению сказуемого. Иногда противительность становится ясна не из предложения, в котором употреблен ПА, а из ближнего контекста или из широкого контекста:

(11) Твой труд живет и долго не умрет,  
А ты погиб, *несчастлив и незнаем!*  
(Памяти Белинского)

(12) Не бойся клеветы, родимый,  
Ты заплатил ей дань *живой*...  
(Баюшки-баю)

В (12) голос покойной матери убаюкивает лирического героя на смертном одре. ПА *живой* противопоставляется нынешнему состоянию умирания героя. На это прилагательное обязательно падает фразовое ударение контрастного типа.

### 3.1.3. Обстоятельства следствия или результата (ПА-результативы):

(13) Чудо свершилось: убогая нива  
Вдруг просветлела, *пышна и красива.*  
(Саша)

Нива была убогая, а потом просветлела и стала пышна и красива — в результате чуда. Краткие прилагательные совмещают здесь функции определения к подлежащему с функциями обстоятельства образа действия и обстоятельства следствия.



(14) Руки, что вывели борозды эти,  
Высохли *в щепку*...

(Несжатая полоса)

Руки, высохнув, стали напоминать щепки. Метафора содержит в своем составе ПА-результатив.

### 3.2. Эстетика неоднозначности

Роман Якобсон писал: «Неоднозначность (ambiguity) — это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче — естественная и существенная особенность поэзии» (Якобсон, 1975, с. 221). Он же о поэзии Пушкина: «Неоднозначность, или, более точно, множественность смыслов, есть базисный компонент поэтических произведений Пушкина» (Якобсон, 1987, с. 217).

Неоднозначность заставляет реципиента стремиться к разгадке как переживанию успеха — а это всегда дает эмоциональный эффект азарта и радости, пусть и кратковременный. Приведем лишь несколько примеров.

Для фразы

(15) И ушел купец *счастли́вый*,  
Под мешком *кряхтя*...

(Извозчик)

трактовка прилагательного в постпозиции по отношению к существительному зависит от фразового ударения: если сделать сильный акцент на прилагательном (*И ушел купец счастли́вый*), то оно превращается в ПА со значением 'купец удалился в состоянии счастья'. Если же фразовое ударение падает на существительное, а прилагательное оказывается в безакцентной позиции, то прилагательное является инвертированным определением (*И уше́л купец счастливый...*), а фраза означает, что счастливый купец удалился.

Иногда неоднозначность возникает в трактовке обстоятельственного значения ПА. Например: причина или следствие?

(16) Замолчала — не прибавила  
Ни словечка, *бесталанная*.

(Орина, мать солдатская)

Слово *бесталанная* означает здесь 'не умеет передать словами историю о смерти сына, выразить свои эмоции'. Непонятно: Орина не прибавила к своей скупо рассказанной истории ни словечка, потому что она «бесталанная», или это рассказчик (лирический герой) счел ее бесталанной, поскольку Орина была столь экономна в средствах передачи произошедшего?



Неоднозначность трактовок синтаксической функции часто сопровождает нас при встречах с деепричастиями. Так, в строках

(17) А дева, далеко отстав,  
По плечам кудри разметав,  
Бежит за милым...  
(Суд)

деепричастный оборот *далеко отстав*, хотя и зависит синтаксически от глагола *бежит*, описывает положение девы в пространстве. А деепричастный оборот *по плечам кудри разметав* и вовсе передает ее внешность ('с разметавшимися по плечам кудрями') и семантически с глаголом *бежит* не связан. Если для первого из деепричастных оборотов еще имеются основания расценивать его как обстоятельство «в чистом виде» или, во всяком случае, полемизировать о его синтаксическом статусе, то для второго функция атрибута и, тем самым, ПА очевидна.

### 3.3. Метафорика конструкций с творительным существительного

Некрасов любит творительный падеж (ТвП) в роли ПА. Иногда встречаются настоящие «каскады» этого синтаксического явления — например, в поэме «Русские женщины», когда княгиня Волконская описывает свои первые впечатления от каменоломни, в которой работали каторжники:

(18) Пошла я глухим коридором,  
Уступами шел он; темно было в нем  
И душно; где плесень *узором*  
Лежала; где тихо струилась вода  
И *лужами* книзу стекала.  
Я слышала шорох; земля иногда  
*Комками* со стен упала.  
(Русские женщины)

Некрасов употребляет здесь четыре раза ТвП в роли ПА, но в этом кажущемся однообразии обнаруживается разная семантика: *коридор шел уступами* — здесь ТвП описывает форму предмета; *плесень лежала узором* — зрительное впечатление, порожаемое формой; *вода стекала лужами* — результат действия: вода стекала, и ее капли, собираясь в одном месте, превращались в лужи; способ выполнения действия выражается ТвП в словосочетании *земля упала комками*. Все эти формы передают первое впечатление героини — и неслучайно здесь употребление ПА, характерных именно для передачи таких ситуаций (подробнее о функциях ПА-творительного см.: (Найдич, Павлова, 2019в)).

В творчестве Некрасова нередко обнаруживаются яркие, необычные ТвП-метаморфозы, которые позднее станут излюбленным стилистическим приемом поэтов Серебряного века, достигая невиданного размаха и разнообразия в творчестве Пастернака.



(19) Переходя из уст в уста,  
Коварна и бесчестна,  
*Крылатым змеем* клевета  
Носилась повсеместно...  
(Памяти Асенковой)

Ср. следующий пример:  
(20) Другую на дерево кинет,  
На плашку, – и смотришь, она [слеза]  
*Жемчужиной крупной* застынет –  
*Бела, и кругла, и плотна.*  
(Мороз, Красный нос)

Здесь собственно результативом является группа существительного в ТвП: слеза застывает на морозе и превращается в льдинку, напоминающую жемчужину. Перед нами творительный сравнения или творительный метаморфозы. Эстетический эффект ТвП усиливается и венчается тремя краткими прилагательными в конце строфы. *Бела, и кругла, и плотна* – краткие прилагательные, и именительный падеж здесь вынужденный, так как они в ТвП стоять не могут. Некрасов обыгрывает этот именительный с необычайным изяществом: прилагательные, с одной стороны, представляют собой предикаты – к чему? – к ПА, выраженному творительным? Да, этот творительный благодаря именительному прилагательных как бы сам на глазах превращается в несуществующий, воображаемый именительный характеризуемого воображаемого подлежащего. С другой стороны, можно воспринимать эти краткие прилагательные и как определения к существительному в творительном – определения, вынужденным образом не согласованные с ним по падежу, но согласованные при этом по роду.

### 3.4. ПА – прилагательные и причастия

Прилагательные, чаще качественные, но в отдельных случаях и относительные, в роли ПА встречаются в поэтических текстах часто. Дополнительная предикация посредством прилагательного-ПА позволяет представить емкую мысль экономным образом. Полные прилагательные обычно согласуются с подлежащим или дополнением, к которым они относятся, в роде, числе и падеже:

(21) Всю ты жизнь прожила **нелюбимая**...  
(Рыцарь на час)

(22) Муж тебе выпал **недобрый** на долю...  
(Еду ли ночью...)

В русском языке возможна и другая модель сходной семантики: прилагательные употребляются в творительном падеже, обычно несо-



гласованном, хотя возможно согласование по роду и числу. Творительный падеж прилагательного-ПА у Некрасова употребляется сравнительно редко:

(23) **Свободной, гордой и счастливой**  
Увидишь родину свою...  
(Баюшки-баю)

(24) Захватило нас трудное время  
**Неготовыми** к трудной борьбе...  
(Рыцарь на час)

В (23), (24) перед нами творительный, не согласованный по падежу с контролером, но согласованный с ним по роду и числу. Прилагательные в творительном характеризуют референты дополнений и подчеркивают актуальное или ожидаемое состояние объекта.

Полные прилагательные могут быть грамматически распространенными, входить в субстантивную группу и в цепочку однородных элементов (о последних см. 3.5):

(25) *Треволненья мирского далекая,  
С неземным выраженьем в очах,  
Русокудрая, голубоокая,  
С тихой грустью на бледных устах,  
Под грозой величаво-безгласная –  
Молода умерла ты, прекрасная,  
И такой же явилась ты мне  
При волшебной светящей луне.*  
(Рыцарь на час)

Краткие прилагательные-ПА согласуются с существительными-контролерами по роду и числу и стоят в именительном падеже. Как и полные, они могут входить в распространенные адъективные группы:

(26) <...> Цветет  
Красавица, миру на диво,  
*Румяна, стройна, высока,  
Во всякой одежде красива,  
Ко всякой работе ловка.*  
(Мороз, Красный нос)

Помимо полных и кратких, с исторической точки зрения существует еще один тип прилагательных – усеченные. Они использовались в русской литературе для удобства версификации и к XIX веку уже устарели. В поэзии Некрасова встречается несколько таких форм как признак архаической и народной речи:

(27) Да не долги были радости.  
Воротился сын *больнехонек*...  
(Орина, мать солдатская)





Близостью к фольклору и / или стилизацией под фольклор и под архаическую речь объясняется, очевидно, и в целом обилие кратких прилагательных у Некрасова.

Краткие прилагательные в прозаической речи сегодня используются почти всегда как предикативы. *Красны девицы* и *добры молодцы* отсылают в мир сказок и былин, *бравы ребяташки* к народной песенной культуре, пушкинские *версты полосаты* кажутся архаизмом. Именно роль ПА, то есть соотносённость с глаголом, «спасает» категорию кратких прилагательных для современной поэзии. Ср. у Окуджавы: *Неистов и упрям, гори, огонь, гори!* Вплетаясь у Некрасова в произведения народно-фольклорного характера, краткие прилагательные и причастия воспринимаются как важные и органичные элементы этого стиля.

Как и прилагательные, причастия могут быть и самостоятельными ПА, и главными элементами причастных оборотов. Грамматическая распространённость для причастий более характерна, чем для прилагательных:

(28) <...> хлеб полей, *возделанных рабами,*  
Нейдет мне впрок!  
(На родине)

Причастные обороты в поэзии образуются не только полными, но и краткими причастиями, что в прозаических текстах почти не встречается:

(29) *Пригреты теплым солнышком,*  
Шумят повеселелые  
Сосновые леса...  
(Зеленый шум)

Следующий пример интересен тем, что краткое распространенное причастие относится к прямому дополнению:

(30) Там, *на хартиях написаны,*  
Влас грехи свои прочел...  
(Влас)

Наличие членов предложения, зависимых от прилагательных и причастий, легко объясняется повествовательностью многих произведений Некрасова. Для компактного изложения сюжета и расширения повествования такие формы хорошо пригодны: «Специфика нарратива состоит в том, что прилагательное в атрибутивной конструкции может выступать не как атрибут, а как предикат — точнее, как *редуцированная предикация*, которая формально находится в атрибутивной позиции» (Кустова, 2017, с. 234). Большое разнообразие прилагательных и причастий в поэзии Некрасова составляет одну из ее характерных черт.



### 3.5. Эстетика парности

Многие прилагательные в произведениях Некрасова употребляются в виде словесных пар. Парность слов — в случае ПА прилагательных, причастий, деепричастий — наблюдается в поэзии разных периодов и у разных авторов:

(31) И он промчался пред полками,  
*Могущ и радостен*, как бой...  
(Пушкин. Полтава)

(32) Это я, взобравшись туда высоко,  
луной томлю, *ждуций и голенький*  
(Маяковский. Флейта-позвоночник)

(33) <...> и знай алхимики прохладные,  
что ргуть — *зеркальна и быстра* —  
сестра не золоту, а кадмию <...>  
(Кенжеев. Когда бы знали чернокнижники...)

Двоение не всегда несет дополнительную информацию. Оно представляется частью поэтического языка; кажется, что автор ищет подходящее парное слово для усиления поэтичности и завершенности текста. Принцип парности известен прежде всего в фольклоре; здесь он сродни разнообразным повторам и параллелизму и имеет древние корни, общие для славянских и других индоевропейских (а возможно, и для более широкого круга) языков (Потебня, 1958, с. 433–450). Якобсон, изучавший разные типы параллелизма, писал: «...поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами» (1983, с. 467). Параллелизм и двоение в русском фольклоре не только широко используется, но и пародируется — например, в русской повести о Фоме и Ереме (Якобсон, 1996, с. 49; Богатырев, 1971).

При употреблении в паре автор подбирает слова, которые могут иметь общие семы. В паре сходство семантики слов усиливается или осуществляется их синонимизация, в том числе непосредственно благодаря их соседству (*могущ и радостен*, *зеркальна и быстра*). Среди прочих уподобляются друг другу семы оценки — если только речь не идет об антонимических парах (которые, кстати, тоже имеют общие семы). Ср. пример из Маяковского, где у однородных прилагательного и причастия (*ждуций и голенький*), которые на уровне языковой системы ни оценочностью, ни синонимией не обладают, появляется семантическая общность в сфере оценочности.

Парные прилагательные, часто ПА, чрезвычайно характерны для поэзии Некрасова. Особо многочисленны и выразительны парные ПА — краткие прилагательные:



(34) И вот они опять, знакомые места,  
Где жизнь текла отцов моих, *бесплодна и пуста.*  
(Родина)

(35) По мне – *тиха, невидима* –  
Прошла гроза душевная,  
Покажешь ли ее?  
(Кому на Руси...)

Немало примеров и с парными полными прилагательными:

(36) *Голодные, холодные,*  
Прошли господни ратники  
Пустыни, города...  
(Кому на Руси...)

В поэтических текстах часто формируется своего рода грамматическая и семантическая монолитность адъективных цепочек, что хорошо видно на примерах ПА-прилагательных из некрасовских текстов.

Несмотря на то что парность, реже троичность, адъективных компонентов не всегда сопряжена с народным, фольклорным характером поэзии, в текстах Некрасова она такой оттенок приобретает. Важен здесь контекст некрасовской поэзии в целом.

Некоторые фразы с парными прилагательными описывают характер или состояние героя (и уже это определяет общность сем однородных членов ряда):

(37) В доме тревога большая.  
*Счастливы, светлы лицом,*  
Заново дом убирая,  
Шепчутся мама с отцом.  
(Дедушка)

(38) По Ватикану бродишь ты  
*Подавлен и угрюм...*  
(Русские женщины)

Парные ПА вовлечены и в описания картин природы:

(39) Дорого-любо, кормилица-нива,  
Видеть, как ты колосишься красиво,  
Как ты, янтарным зерном налита  
Гордо стоишь *высока и густа!*  
(Саша)

Некоторые случаи семантического уподобления слов, далеких от синонимии, производят особое эстетическое впечатление:

(40) И солнце, *кругло и бездушно,*  
Как желтое око совы,  
Глядело с небес равнодушно  
На тяжкие муки вдовы.  
(Мороз, Красный нос)



(41) *Прямы и светлы*, как прутья стальные,  
В землю вонзались струи дождевые...  
(Дед Мазай и зайцы)

В (40) создается образ враждебной человеку природы, и даже круглая форма солнца кажется зловещей. В (41) прилагательное *светлы* несет семантику положительной оценки, эмоцию радостной энергии, расширяющуюся на обе строки.

Ряды однородных прилагательных могут включать не только два, но и больше слов:

(42) Вся *соразмерная, гордая, стройная*,  
Мне эта женщина часто мечтается...  
(Дешева покупка)

Возможны и зависимые от прилагательных слова и обороты:

(43) Полон скорбью неутешною,  
*Смуглолиц, высок и прям*,  
Ходит он стопой неспешною  
По селеньям, городам.  
(Влас)

С употреблением парных ПА связана одна замеченная нами черта (Naiditsch, Pavlova, 2018, с. 128–130; Найдич, Павлова, 2019а). Прилагательные, обозначающие постоянные признаки, обычно не употребляются «в одиночку» в роли ПА. Что-то мешает нам сказать \**Ты вновь пришла худая...*, \**Дедушка стоял седой* и т.п. Как уже было сказано, прилагательные, обозначающие постоянные признаки, в роли ПА вообще употребляются крайне редко, во всяком случае, если они не образуют самостоятельную синтагму и не отделены знаком препинания на письме. Но парность в соседстве с прилагательным, обозначающим временный признак, как будто оправдывает их использование, даже если они не составляют самостоятельную синтагму, ср.: *Ты пришла усталая и худая*. В таком соседстве прилагательная *худая* приобретает семантику временности, преходящести — благодаря своему соседу *усталая*, словно сема переменности, оправдывающая употребление одного из прилагательных в роли ПА, вовлекает и второй член однородного ряда — прилагательное постоянной семантики — в свою орбиту. Особенно скрадывается необычность употребления прилагательных, обозначающих постоянные признаки, если их много и они перемежаются с ПА других морфологических типов:

(44) *Высокий, седой, сухопарый*,  
*Без шапки, недвижно-немой*,  
*Как памятник*, дедушка старый  
Стоял на могиле родной!  
(Мороз, Красный нос)



«Магию парности» или «магию троичности» можно обнаружить не только в сфере прилагательных, но и в группах существительных:

(45) Стоит под сосной чуть живая,  
*Без думы, без стона, без слез.*  
 (Мороз, Красный нос)

Очевидно, что подобный параллелизм приводит не только к семантическому уподоблению его элементов, но и к особой ритмизации стиха. Повторы форм часто (хотя и не всегда) укладываются в одну строку, цементируя ее и активно участвуя в создании ее ритма.

Особое впечатление производят соединения в однородные ряды элементов, которые в прозаической норме вряд ли возможно причислить к однородным. В поэзии рамки понятия «однородные члены предложения» раздвигаются до обретения полной свободы соединения несоединимого<sup>11</sup>:

(46) Боролся я, *один и безоружен,*  
 С толпой врагов...  
 (Я рано встал...)

(47) *Опять один, опять суров,*  
 Лежит — и ничего не пишет.  
 (Поэт и гражданин)

Парность и формульность ассоциируются с традицией, с фольклором, а краткие формы прилагательных вызывают ассоциации с древними пластами культуры. Так, многие элементы однородных рядов в произведениях Некрасова несут на себе отпечаток фольклорности. Но формульность в целом характерна для поэтического языка. Ср.: «Поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызвали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию... Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации» (Веселовский, 1940, с. 376).

### Заключение

Статья посвящена одной из черт синтаксиса поэзии Некрасова; выявляются лингвистические особенности стиля его поэзии. Из анализа следует, что грамматическая конструкция *предикативный атрибут* — одна из стилеобразующих черт поэзии Некрасова. Для Некрасова характерны многочисленные длинные повторы функционально сходных грамматических элементов, занимающие несколько строк (примеры 6, 7, 17, 20, 26, 44). Эти повторы часто задают ритм и обуславливают фоль-

<sup>11</sup> Ср. у Лермонтова: ...*С свинцом в груди и жаждой мести...*



клорность текста. Грамматически распространенные адъективные и причастные, а также и деепричастные обороты, частые у Некрасова, вызывают дополнительные предикации и как бы вводят читателя вглубь рассказываемой истории, что дает возможность развернуть повествование (17, 32). В этих случаях иногда встречаются «грамматические рифмы», когда рифмуются флексии, например у прилагательных или причастий (26, 35, 36). Такие рифмы дополнительно подчеркивают народный характер поэзии Некрасова. ПА часто совмещают в себе функции атрибута и обстоятельства причины и следствия (11, 16), что придает дополнительную логику развитию повествовательной канвы, усиливает некоторую нравоучительно-назидательную ноту и нередко порождает у читателя представление об уравновешенности неких невидимых начал в мироустройстве, о справедливости или даже возмездии ('что заслужил, то и получил').

Поэзия Некрасова стилистически разнородна: есть подражания и пародии, лирические стихи, сочинения в фольклорно-народном стиле. Стилистические особенности каждого из этих пластов его творчества следовало бы рассмотреть отдельно. Важнее другое. Те особенности ПА у Некрасова, о которых было сказано выше, встречаются и у Пушкина, и у Лермонтова, и у других предшественников Некрасова. Однородные атрибуты, парные формулы, синонимизация лексем при повторах, развернутые адъективные и причастные обороты, творительный падеж существительного в значении сравнения или метаморфозы — все эти средства находим и в донекрасовской поэзии. Но у Некрасова они выступают в сгущенном виде, их концентрация выше, и их можно рассматривать лишь на фоне творчества поэта в целом. Только тогда заметно несомненное новаторство Некрасова, в том числе в «грамматике поэзии».

Чуковский (2005, часть 1, раздел 6) дает целый список некрасовских пушкинизмов. В заключение приведем несколько цитат, демонстрирующих, несмотря на указанное выше новаторство, сходство подхода двух поэтов:

*Гонимы вешиными лучами,  
С окрестных гор уже снега  
Сбежали мутными ручьями  
На потопленные луга.*  
(Пушкин. Евгений Онегин)

*Пригреты теплым солнышком,  
Шумят повеселелые  
Сосновые леса*  
(Некрасов. Зеленый шум)

*Когда я погибал, безвинный,  
безотрадный,  
И шепот клеветы внимал со всех сторон...*  
(Пушкин. Кавказский пленник)

*Измученный, тоскою удрученный,  
Жестокостью судьбы неблагоприятной  
Вины мои желаю объяснить...*  
(Некрасов. Уныние)

Споры о том, насколько некрасовское наследие прозаично или поэтично, чего в нем больше — повествовательности, фольклорности или



«истинной», «высокой» поэзии, — вероятно, не утихнут никогда, тем более что в ней гармонично соединяются все перечисленные черты. Лучше всего свою поэзию Некрасов охарактеризовал он сам:

Нет в тебе поэзии свободной,  
 Мой суровый, неуклюжий стих!  
 Нет в тебе творящего искусства...  
 Но кипит в тебе живая кровь,  
 Торжествует мстительное чувство,  
 Догорая, теплится любовь, —  
 Та любовь, что добрых прославляет,  
 Что клеймит злодея и глупца  
 И венком терновым наделяет  
 Беззащитного певца...

Наша скромная задача состояла в том, чтобы продемонстрировать, как емкое и по морфологическим формам, и по своему содержанию и функциям синтактико-семантическое явление — предикативный атрибут — участвует в создании спектра стилистических эффектов, влияющих в общий набор стилистических средств, определяющих своеобразие поэтических текстов Некрасова.

### Список литературы

- Акимова М.В. Традиции изучения русского стихотворного синтаксиса: Б.И. Ярхо и М.Л. Гаспаров // Труды Института русского языка. 2017. №14. С. 89—112.
- Апресян Ю.Д. Избранные труды. М., 1995. Т. 2 : Интегральное описание языка и системная лексикография.
- Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Бухштаб Б.Я. Н.А. Некрасов. Проблемы творчества. Л., 1989.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990.
- Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004.
- Гин М.М. От факта к образу и сюжету: о поэзии Н.А. Некрасова. М., 1971.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
- Евгеньев-Максимов В.Е. Некрасов // История русской литературы : в 10 т. М. ; Л., 1956. Т. 8 : Литература шестидесятых годов. Ч. 2. С. 56—160.
- Золян С.Т. Якобсон и Виноградов о поэтической функции языка // Вопросы языкознания. 2009. №1. С. 3—8.
- Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
- Кустова Г.И. Прилагательное в тексте как редуцированная предикация // Проблемы функциональной грамматики. Предикативные категории в высказывании и целостном тексте / под ред. А.В. Бондарко и В.В. Казаковской. М., 2017. С. 224—246.
- Найдич Л.Э., Павлова А.В. Магия парности (на материале русской поэзии) // Эмоциональная сфера человека в языке и коммуникации: синхрония и диахрония : матер. междунар. конф. М., 2019а. С. 120—133. URL: [https://iling-ran.ru/web/sites/default/files/conferences/2019/2019\\_emotional\\_domain\\_collection.pdf](https://iling-ran.ru/web/sites/default/files/conferences/2019/2019_emotional_domain_collection.pdf) (дата обращения: 08.03.2021).



Найдич Л.Э., Павлова А.В. Предикативные атрибуты с результирующим значением в немецком и русском языках // Балканистика. Алтаистика. Общее языкознание. Памяти Альбины Хакимовны Гирфановой / под ред. Н.Л. Сухачева. СПб., 2019б. С. 546–571.

Найдич Л.Э., Павлова А.В. Беспредложный творительный падеж в роли предикативного атрибута. На материале русской поэзии // О семиотике языка и ее исследователе: памяти Маргариты Ивановны Лекомцевой / под ред. Л.В. Злыд-невой [и др.]. Тарту, 2019в. С. 160–218.

Найдич Л.Э., Павлова А.В. «И стих уже звучит, задорен, нежен...» Предикативный атрибут в русской поэзии. М., 2021 (в печати).

Некрасовские сборники / Институт русской литературы АН СССР, впоследствии РАН. М.; Л. (СПб.); Брянск, 1951–2019. Т. I–XVI.

Никольс Д. Падежные варианты предикативных имен и их отражение в русской грамматике // Новое в зарубежной лингвистике – 15. М., 1984. С. 342–386.

Патроева Н.В. Типы и функции осложняющих конструкций в языке поэзии XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2005.

Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. М., 1958.

Ревзина О.Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: сб. ст., посвящ. юбилею Г.А. Золотовой. М., 2002. С. 418–433.

Скулачева Т.В. Взаимодействие ритма и синтаксиса в стихотворной строке: дис. ... канд. филол. наук. М., 1989.

Славянский стих. Вып. VIII. Стих, язык, смысл / под ред. А.В. Прохорова, Т.В. Скулачевой. М., 2009.

Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

Тынянов Ю.Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / подг. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М., 1977. С. 18–27.

Чуковский К.И. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926.

Чуковский К.И. Мастерство Некрасова // Собр. соч.: в 15 т. М., 2005. Т. 10.

Шахматов А.А. Синтаксис русского языка [1925]. 2-е изд. М., 1941.

Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923.

Эйхенбаум Б.М. Некрасов // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 110–115.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.

Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / под ред. Ю.С. Степанова. М., 1983. С. 462–482.

Якобсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина / пер. Н.В. Перцова // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 213–218.

Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / пер. с англ. Н.В. Перцова // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 27–53.

Himmelmann N.P., Schultze-Berndt E.F. Secondary Predication and Adverbial Modification. The Typology of Depictives. Oxford, 2005.

Jakobson R. Na okraj lyrických básní Puškinových. Vybrane spisy A.S. Puškina / ed. by A. Bern and R. Jakobson. Praha, 1936. S. 259–267.

Kruglova A., Smirnova O., Skulacheva T. Syntax and Pauses in a Verse Line: Statistical Analysis // Quantitative approaches to versification / ed. by P. Plecháč [et al.]. Praha, 2019. P. 113–124.

Naiditsch L., Paolova A. Prädikatives Attribut. Eine Vergleichsstudie für Deutsch und Russisch. Berlin, 2018.

Paul H. Prinzipien der Sprachgeschichte [1880]. Halle, 1920.





## Об авторах

Лариса Эриковна Найдич, кандидат филологических наук, профессор эмеритус, Иерусалимский университет, Израиль.

E-mail: larissa.naiditch@mail.huji.ac.il

Анна Владимировна Павлова, научный сотрудник, Майнцский университет, Германия.

E-mail: pavloan@uni-mainz.de

ORCID: 0000-0003-4843-5778

### Для цитирования:

Найдич Л. Э., Павлова А. В. «Чуть живые, в ночь осеннюю / Мы с охоты возвращаемся...»: Предикативный атрибут в поэтическом тексте Некрасова // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 84–108. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-6.

## “ČUT’ ŽIVYE, V NOČ’ OSENNJUJU / MY S OCHOTY VOZVRAŠČAEMSJA...” SECONDARY PREDICATE IN NEKRASOV’S POETIC TEXTS

L. E. Naiditch<sup>1</sup>, A. V. Pavlova<sup>2</sup>

<sup>1</sup> The Hebrew University of Jerusalem  
Mt. Scopus, Jerusalem 91905, Israel

<sup>2</sup> University of Mainz  
An der Hochschule 2, 76726 Gernersheim, Germany

Submitted February 18, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-6

*The main aim of the article is to examine the grammatical and stylistic functions of the predicative attribute in the poetic work of Nekrasov. The study contributes to the general ‘grammar of poetry’, which has been proposed and developed by Roman Jakobson. The study shows that Nekrasov often used the predicative attribute and it constitutes one of the specific features of his style. Grammatically extended adjectival, participial and adverbial phrases, frequent in Nekrasov’s poetry, cause additional predication, which makes it possible to expand the narrative. The predicative attribute often combines the functions of an attribute with those of the adverbial modifiers of cause and consequence, which gives additional impetus to the narrative plot development. The analysis shows that Nekrasov’s style is characterized by numerous long repetitions of functionally similar grammatical elements, taking several lines. These repetitions often set the rhythm and determine the folklore character of his poems. Attributive chains, paired formulas, synonymization of lexemes in chains, repetitions, instrumental case in the meaning of comparison and metamorphosis can be found in classical pre-Nekrasov poetry as well. In Nekrasov’s poems these features appear in a concentrated, condensed form; they can be considered only against the background of his work as a whole.*

**Keywords:** predicative attribute, small clause, secondary predicate, style and grammar of poetry, Nikolaj Nekrasov



## References

- Akimova, M.V., 2017. The tradition of studying Russian syntax: B.I. Yarkho and M.L. Gasparov. *Trudy Instituta russkogo yazyka* [Papers of the Institute for Russian language], 14, pp. 89–112 (in Russ.).
- Apresyan, Yu.D., 1995. *Izbrannye trudy. Tom II. Integral'noe opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya* [Selected writings. Volume II. Integral Language Description and Systematic Lexicography]. Moscow (in Russ.).
- Bogatyrev, P.G., 1971. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva* [Problems of folk art theory.]. Moscow (in Russ.).
- Bukhshtab, B. Ya., 1989. *N.A. Nekrasov. Problemy tvorчества* [N.A. Nekrasov. Problems of his work]. Leningrad (in Russ.).
- Chukovskii, K.I., 1926. *Nekrasov. Stat'i i materialy* [Nekrasov. Papers and materials]. Leningrad (in Russ.).
- Chukovskii, K.I., 2005. *Masterstvo Nekrasova* [Nekrasov's mastery], Vol. 10. Moscow (in Russ.).
- Eikhenbaum, B.M., 1986. *O proze. O poezii. Sbornik statei* [About prose. About poetry. Collection of articles]. Leningrad (in Russ.).
- Eikhenbaum, B.M., 1923. *Anna Akhmatova. Opyt analiza* [Anna Akhmatova. Attempt of an analysis]. St. Petersburg (in Russ.).
- Eikhenbaum, B.M., 1927. Nekrasov. In: B.M. Eikhenbaum ed. *Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika* [Literature: Theory, Critics, Polemics]. Leningrad. pp. 110–115 (in Russ.).
- Evgen'ev-Maksimov, V.E., 1956. Nekrasov. In: *Istoriya russkoi literatury v desyati tomakh* [History of Russian literature in 10 volumes]. Moscow; Leningrad, pp. 56–160 (in Russ.).
- Gasparov, M.L., 1995. *Izbrannye stat'i* [Selected papers]. Moscow (in Russ.).
- Gasparov, M.L., Skulacheva, T.V., 2004. *Stat'i o lingvistike stikha* [On the linguistics of verse]. Moscow (in Russ.).
- Gin, M.M., 1971. *Ot fakta k obrazu i syuzhetu: o poezii N. A. Nekrasova* [From fact to image and plot: on Nekrasov's poetry]. Moscow (in Russ.).
- Ginzburg, L. Ya., 1974. *O lirike* [About lyrics]. Leningrad (in Russ.).
- Himmelman, N.P., Schultze-Berndt, E.F., 2005. *Secondary Predication and Adverbial Modification. The Typology of Depictives*. Oxford University Press.
- Jakobson R., 1936. Na okraj lyrických básní Puškinových. In: A. Bern, R. Jakobson eds. *Vybrane spisy A. S. Puškina*. Prague, pp. 259–267.
- Jakobson, R., 1975. Linguistics and poetics. In: E. Ya. Basin, M. Ya. Polyakova eds. *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1983. The poetry of grammar and the grammar of poetry. In: Yu.S. Stepanov ed. *Semiotica* [Semiotics]. Moscow, pp. 462–482 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1987. Marginal Notes on Puskin's Lyric Poetry. In: M.L. Gasparov ed. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 213–218 (in Russ.).
- Jakobson, R., 1996. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. In: *Yazyk i bessoznatel'noe* [Language and the unconscious]. Moscow, pp. 27–53 (in Russ.).
- Korman, B.O., 1978. *Lirika Nekrasova* [Lyrics of Nekrasov]. Izhevsk (in Russ.).
- Kovtunova, I.I., 1986. *Poeticheskii sintaksis* [Syntax of poetry]. Moscow (in Russ.).
- Kruglova, A., Smirnova, O., Skulacheva, T., 2019. Syntax and Pauses in a Verse Line: Statistical Analysis. In: P. Plecháč et al. eds. *Quantitative approaches to versification*. Prague, pp. 113–124.



Kustova, G. I., 2017. Adjectives in the text as reduced predication. In: A. B. Bondarko, V. V. Kazakovskaya eds. *Problemy funktsional'noi grammatiki. Predikativnye kategorii v vyskazyvanii i tselostnom tekste* [Problems of functional grammar. Predicative categories in utterance and whole text]. Moscow, pp. 224–246 (in Russ.).

Naiditsch, L., Pavlova, A., 2018. *Prädikatives Attribut. Eine Vergleichsstudie für Deutsch und Russisch*. Berlin: Frank & Timme.

Naidich, L. E., Pavlova, A. V., 2019a. The magic of pairing (on the material of Russian poetry). In: *Emotsional'naya sfera cheloveka v yazyke i kommunikatsii: sinkhroniya i diakhroniya. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii RAN* [The emotional sphere of a person in language and communication: synchrony and diachrony. Materials of the international conference of Russian Academy of sciences]. Moscow, pp. 120–133. Available at: [https://iling-ran.ru/web/sites/default/files/conferences/2019/2019\\_emotional\\_domain\\_collection.pdf](https://iling-ran.ru/web/sites/default/files/conferences/2019/2019_emotional_domain_collection.pdf) [Accessed: 8 March 2021] (in Russ.).

Naidich, L. E., Pavlova, A. V., 2019b. Predicative attributes with resultant meaning in German and Russian. In: N. L. Sukhachev ed. *Balkanistika. Altaistika. Obshchee yazykoznanie. Pamyati Al'biny Khakimovny Girfanovoi (1957–2018)* [Balkan Area – Altaic Studies – General Linguistics. In Memoriam Albina H. Girfanova (1957–2018)]. St. Petersburg, pp. 546–571 (in Russ.).

Naidich, L. E., Pavlova, A. V., 2019c. The instrumental case as a predicate attribute. On the material of Russian poetry. In: L. V. Zlydneva et al. eds. *O semiotike yazyka i ee issledovatele: pamyati Margarity Ivanovny Lekomtsevoi* [On semiotics of language and its researcher: In memory of Margarita Ivanovna Lekomtseva]. Tartu, pp. 160–218 (in Russ.).

Naidich, L. E., Pavlova, A. V., 2021. "I stikh uzhe zouchit, zadoren, nezhen..." *Predikativnyi atribut v russkoi poezii* ["And the verse is already sounding, perky, tender..." Predicative attribute in Russian poetry]. Moscow (in press) (in Russ.).

*Nekrasovskie sborniki 1951–2019* [Studies on Nekrasov 1951–2019], Vol. I–XVI, XV–XVI. Moscow; Leningrad (St. Petersburg); Bryansk (in Russ.).

Nichols, J., 1984. The case variants of predicative names and their reflection in Russian grammar. In: *Novoe v zarubezhnoi lingvistike* [New researches in Foreign Russian Studies]. Moscow, pp. 342–386. Available at: [https://classes.ru/grammar/158.new-inlinguistics-15/source/worddocuments/\\_18.htm](https://classes.ru/grammar/158.new-inlinguistics-15/source/worddocuments/_18.htm) [Accessed: 06 March 2021] (in Russ.).

Patroeva, N. V., 2005. *Tipy i funktsii oslozhnyayushchikh konstruktivov v yazyke poezii XVIII–XIX vekov* [Types and functions of complicating constructions in the language of poetry XVIII–XIX centuries]. PhD thesis. St. Petersburg (in Russ.).

Paul, H., 1920. *Prinzipien der Sprachgeschichte*. 5<sup>th</sup> ed. Halle: Niemeyer.

Potebnya, A. A., 1958. *Iz zapiskov po russkoi grammatike* [Notes on Russian grammar]. Moscow (in Russ.).

Prokhorov, A. V., Skulacheva, T. V., 2009. *Slavyanskii stikh. Tom VIII. Stikh, yazyk, smysl*. [Slavic verse. Vol. 8. Verse, language, thought]. Moscow (in Russ.).

Revzina, O. G., 2002. Riddles of a poetic text. In: *Kommunikativno-smyslovye parametry grammatiki i teksta* [Communicative and semantic parameters of grammar and text]. Moscow, pp. 418–433 (in Russ.).

Shakhmatov A. A., 1941. *Sintaksis russkogo yazyka* [Russian syntax]. 2nd ed. Moscow (in Russ.).

Skulacheva, T. V., 1989. *Vzaimodeistvie ritma i sintaksisa v stikhotvornoj stroke* [The interaction of rhythm and syntax in the poem line]. PhD Dissertation. Moscow (in Russ.).

Tynyanov, Yu. N., 1929. *Arkhaisty i novatory* [Archaists and innovators]. Leningrad (in Russ.).

Tynyanov, Yu. N., 1977. Nekrasov's verse forms. In: *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Film]. Moscow, pp. 18–27 (in Russ.).



Veselovskii, A.N., 1940. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Leningrad (in Russ.).

Vinokur, G.O., 1990. *Filologicheskie issledovaniya* [Philological Research]. Moscow (in Russ.).

Zolyan, S. T., 2009. Jakobson and Vinogradov about the poetical function of language. *Voprosy yazykoznaniya* [Topics in the study of language], 1, pp. 3–8 (in Russ.).

### The authors

*Dr Larissa È. Naiditch*, Professor Emeritus, Hebrew University of Jerusalem. Mt. Scopus, Jerusalem, Israel.

E-mail: [larissa.naiditch@mail.huji.ac.il](mailto:larissa.naiditch@mail.huji.ac.il)

*Dr Anna V. Pavlova*, Research Fellow, University of Mainz, Germany.

E-mail: [pavloan@uni-mainz.de](mailto:pavloan@uni-mainz.de)

ORCID: 0000-0003-4843-5778

### To cite this article:

Naiditch L.È., Pavlova A.V. 2021, "Čut' živye, v noč' osennjuju / my s ochoty vozvraščaemsja..." secondary predicate in Nekrasov's poetic texts, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 84–108. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-6.

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПАРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ И ИХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

*Н. А. Николина<sup>1</sup>, З. Ю. Петрова<sup>2</sup>, Н. А. Фатеева<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Московский педагогический государственный университет

119991, Россия, Москва, ул. Малая Пироговская, 1

<sup>2</sup> Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 18/2

Поступила в редакцию 23.03.2021 г.

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-7

*Рассмотрено взаимодействие компаративных конструкций в современных прозаических текстах. Цель работы – определение типов взаимодействия метафор и сравнений, функционирующих в текстах современной русской прозы. Материалом для исследования служат произведения Ю. Буйды, Е. Водолазкина, А. Иванова, А. Иличевского, А. Матвеевой, В. Пелевина, Д. Рубиной, О. Славниковой, С. Соколова, В. Сорокина, М. Степновой и др. При анализе использовались методы описания, сопоставления, структурно-семантический метод, при этом учитывалась полевая организация лексических единиц. Разграничивается формальное и семантическое взаимодействие метафор и сравнений. Наиболее ярким проявлением формального взаимодействия служит «обратимость тропов». Семантическое взаимодействие базируется на смысловом согласовании элементов компаративных конструкций на основе предикатно-актантных отношений или предполагает сочетание в тексте метафор и сравнений на основе различных отношений между элементами одного семантического поля. Наряду с указанными типами взаимодействия в статье описаны случаи множественности образов сравнения одного изображаемого объекта и изображения разных предметов речи в одном словесно-образном ключе. Эти случаи характеризуются как особый тип взаимодействия компаративных тропов. Выделены основные области-источники взаимодействующих тропов. Наиболее частотными семантическими классами метафор и сравнений, употребляемых в контекстах взаимодействия, являются антропоморфные, зооморфные и кулинарные образы. Кроме них отмечаются механистичные (в том числе компьютерные), научные и театральные метафоры и сравнения. Показано, что взаимодействие тропов может носить в художественном тексте интertextуальный характер. Делается вывод, что для современной русской прозы характерно обращение к взаимодействию метафор и сравнений разных типов. Это взаимодействие часто связано с наличием в тексте контраста, контекстуальной синонимии, родо-видовых отношений между образами сравнения компаративных конструкций.*

**Ключевые слова:** *метафора, сравнение, компаративная конструкция, взаимодействие, формальное взаимодействие, семантическое взаимодействие, область-источник, современная русская проза*



## 1. Введение

Несмотря на большое количество работ, посвященных семантике и типологии метафор, остаются недостаточно изученными вопросы их взаимодействия в художественной речи. Проблеме взаимодействия метафор в контексте посвящены немногочисленные исследования. Согласование метафор обыденного языка рассматривается в книге Дж. Лакоффа и М. Джонсона (2007, с. 120–138), сочетаемости метафорических моделей в политическом тексте посвящена работа А. Н. Баранова (2003), соотнесение метафор и сравнений в стихотворном тексте на основании различных семантических связей между ними является предметом работы Н. А. Кожевниковой (2009, с. 467–471), некоторые случаи взаимодействия образных парадигм в поэтическом языке отмечаются в книге Н. В. Павлович (2004), классификация случаев взаимодействия компаративных тропов разных образных полей в зависимости от степени их семантической связности представлена в работе (Петрова, 2001). В диссертации С. В. Лопаткиной «Контекстуальное взаимодействие тропов в современном русском литературном языке (на материале художественной и публицистической речи)» предпринята попытка выделить структурные типы взаимодействия тропов, в связи с этим выделяются контаминация и конвергенция тропов. Под контаминацией понимается «наложение (или вставка) одного тропа на другой (в другой)», под конвергенцией — «последовательное соединение (сцепление) тропеических средств» (Лопаткина, 2004, с. 14). Однако в этой работе недостаточное внимание уделено семантическому аспекту взаимодействия тропов.

Цель данной статьи — рассмотреть типы семантического и формального взаимодействия образных средств в современной русской прозе. В статье анализируются компаративные конструкции, к которым относятся метафоры и сравнения разных типов. Взаимодействие конструкций, в отличие от простого соположения в тексте, предполагает их взаимообусловленность и семантическую соотнесенность.

Для анализа привлекаются метафоры и сравнения, извлеченные из текстов произведений Ю. Буйды, Е. Водолазкина, А. Иванова, А. Иличевского, А. Матвеевой, В. Пелевина, Д. Рубиной, О. Славниковой, С. Соколова, В. Сорокина, М. Степновой, Г. Яхиной и др.

Для современной прозы характерно регулярное взаимодействие в одном контексте метафор и сравнений разных типов, при этом возникают объемные тропеические конструкции. См., например, описание состояния после завершения одного романа и перед написанием нового в книге Д. Рубиной «Одинокий пишущий человек»: «Я тяжело вздохнула: в тот момент я, можно сказать, валялась у подножия горной гряды, как поверженный демон. Я только-только скатилась с высокой скалы, подсчитывая ушибы и синяки, надеясь подлатать драные крылья. У меня ни сил не было, ни нужного снаряжения, ни творческого запала — тащиться к новому восхождению на ледник...»; «Творчество — это чистилище, а порою и настоящий ад, где ты ежедневно, схватив за вздыб-



ленный клочок волос на макушке, окунаешь и окунаешь себя в расплавленную магму геенны огненной; где с тебя клочьями слезает шкура, отшелушиваются язвы и струпья и откуда ты выползаешь чуть живой, но, мнится тебе, очищенный и иной, чем прежде».

Взаимодействие метафор и сравнений в современной прозе может носить как формальный, так и семантический характер. Оно может проявляться и в изображении разных предметов речи «в одном словесно-образном ключе» (Кожевникова, 2009, с. 455), а также во множественности образов сравнения одного изображаемого объекта.

## 2. Формальное взаимодействие метафор и сравнений

В современной русской прозе часто встречается формальное взаимодействие различных образных средств. Под ним понимается варьирование одного образа посредством разных типов его формального выражения. Один из типов такого варьирования — трансформация сравнения в метафору. Этот тип взаимодействия был определен Н. А. Кожевниковой как «обратимость тропов» (Кожевникова, 1979). См., например: «Наш сосед по столику, пожилой мужчина в вязаной шапочке-петушке, *похожий на бассета*, запивал пирожок с вишней водой из литровой банки. <...> Попрощавшись с “*бассетом*”, мы вышли на улицу и заговорили о людях в эпоху перемен» (Ю. Буйда. Стален); «Ты куда теперь, Алфеева я спросил. Рассуждает: Россия-матерь огромна, игрива и *лает, будто волчица во мгле*, а мы ровно блохи скачем по ней, а она по очереди выкусывает нас на ходу, и куда лучше прыгнуть, не разберешь, ау, никогда. <...> Облокотились взаимно мы на прощанье, облобызались — прощай-ка, не свидимся, преогромна *волчица* — раскинулась» (С. Соколов. Между собакой и волком).

Другой тип варьирования — переход сравнения или субстантивной метафоры в атрибутивную (адъективную) метафору: «Докторша была похожа на пирожное *безе* — круглая, белая и словно склеенная из двух сахаристо хрустывающих легких половинок. Это что же это за кукла такая ко мне пришла, — затянула она сладким, тоже *безейным* голосом опытного педиатра, присаживаясь перед Лидочкой на корточки» (М. Степнова. Женщины Лазаря); «...все заросло, подернулось битым стеклом, которое на солнце становилось жгучим и сверкало в бурьяне, а на дальних склонах переливалось и дробилось, будто пролитая *ртуть*. *Ртутное*, дурное марево поглотило прошлое Софьи Андреевны...» (О. Славникова. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки). Одновременно наблюдается и обратный переход: «Мрачновато граф губу нижнюю оттопыривает, на нас *волчьими* глазами косится. *Волк* и есть. Токмо *загнанный*» (В. Сорокин. День опричника).

В адъективную метафору также может переходить глагольная: «Курам — ходить по песку, удивленно *печата*я своими курьими ножками. Не любить этих птиц, но любить наблюдать, как *печатают* на мокром песке, не подозревая об этом; и ни о чем. <...> ...ступить на убитую детскими играми и *печатными* курьими ножками дворовую твердь» (С. Соколов. Между собакой и волком).



Кроме того, сравнение, выраженное именем существительным, может трансформироваться в сравнение-наречие: «Маргаритина ветхая свекровь, тонконогая и горбатая, будто *комарик*, с востреньким носом, словно нарочно приделанным для пущего сходства. <...> Катерина Ивановна не хотела идти и снова смотреть, как старуха, *по-комариному* ви-ясь вдоль стены, пробирается в туалет, снова лежать в ее затхлой комнате без сна, зная, что и старуха не спит и тоже глядит в потолок, на неясные полосы призрачного света (О. Славникова. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки).

В современной прозе встречаются и более сложные случаи формального взаимодействия образных средств. Так, в романе А. Матвеевой «Есть!» оба компонента исходного сравнения *как перепелиное яйцо* поочередно посредством эллипсиса трансформируются в метафору: «Я заискивающе улыбнулась одному из пареньков, конопатому, как *перепелиное яйцо*, но *яйцо* даже не подумало вернуть мне улыбку. <...> Не узнала меня многолетняя мамаша и ее *перепелиные* дети» (А. Матвеева. Есть!).

### 3. Семантическое взаимодействие метафор и сравнений

К семантическому взаимодействию компаративных тропов мы относим следующие случаи: (а) семантическое согласование элементов компаративных конструкций на основе предикатно-актантных отношений и — шире — моделирования ситуации реального мира; (б) сочетание в тексте метафор и сравнений на основе различных отношений между элементами одного семантического поля.

(а) Наиболее часто встречается взаимодействие субстантива в составе компаративного тропа и метафорического предиката, имеющих общий семантический компонент: «Глеб подумал, что Гурвич — интеллектуальный *уголовник*. Он *взломал* традицию, как сейф» (*уголовник — взломать*) (А. Иванов. Комьюнити); «и в ней самой начинало *бродить*, как *квас*, необъяснимое чувство, нечто между сладко, больно и завидно...» (*квас — бродить*) (Д. Симонова. Настройщик); «Распрекрасно снаружи — родина. Вроде — *мать*, но хитра поразительно, *охмуряет*» (*мать — охмурять*) (С. Соколов. Между собакой и волком).

Наряду с субъектно-предикатными отношениями наблюдается взаимодействие тропов, основанное на предикатно-объектных отношениях. См., например: «Воспитывал отец, *начинял* его, как *рождественского гуся*, тем, что сам считал разумным и съедобным» (М. Степнова. Безбожный переулочек); «*Зачерпнул* я, читайте, *сивухи* страстей человеческих, *отведал* гнилья злообразных обманчивых жен, и отравы едва не придумала меня» (С. Соколов. Между собакой и волком); «Вновь стали оживать легенды о самородном золоте на речке Кыльве, богатом сотню лет назад, но исчезнувшем в одночасье, дающем знать о себе лишь желтым металлическим отсветом речной поверхности, которую, точно *ногтем шоколадную фольгу*, *воцпил* и *гладил* жесткий ветерок» (Славникова. 2017).

Взаимодействие метафор и сравнений в современной прозе моделирует определенную ситуацию, имеющую место в реальном мире, и переводит ее в образный план. Участниками этой ситуации могут быть:





- лица: «В Крыму бывает переломный день, когда особенно спится. Море приобретает свинцовый тон, небо склоняется над ним, как родня над тяжелобольным: все шло тихо, и думалось, обойдется, как вдруг он за ночь стал другим существом, в котором идут иные процессы» (Д. Быков. Остромов, или Ученик чародея);

- животные: «Ты куда теперь, Алфеева я спросил. Рассуждает: *Россия-мать огромна, игрива и лает, будто волчица во мгле, а мы ровно блохи скачем по ней*, а она по очереди выкусывает нас на ходу, и куда лучше прыгнуть, не разберешь, ау, никогда (С. Соколов. Между собакой и волком);

- предметы: «Вообще, у меня имелось верное средство борьбы с любовью душевной горячкой. Я ее выхаживал, в прямом смысле. Я вымерял ее шагами по Москве. Случалось, требовалось три дня беспрестанной ходьбы, чтобы усмирить, *намотать клубок бешеных мыслей на катушку безучастного пространства*» (А. Иличевский. Ай-Петри); «Петушинокрасный блин солнца уже наполовину *окунулся в сметану* вечерней мглы» (А. Иванов. Золото бунта);

- объекты неживой природы: «Я ведь любил Петербург бесконечно. Возвращаясь из других мест, испытывал острое счастье. Его гармония противостояла в моих глазах хаосу, который пугал и расстраивал меня с детства. Я сейчас не могу как следует восстановить событий моей жизни, помню лишь, что, когда меня захлестывали *волны* этого хаоса, спасала мысль о Петербурге — *острове, о который они разбиваются...*» (Е. Водолазкин. Авиатор); «Он чуял, что совпавшая поначалу с созреванием его сознания *волна* нового времени скоро *разобьется о скалу* будущего, не одолеет берег — и новая эпоха не начнется (А. Иличевский. Анархисты).

(б) Взаимодействие тропов в современной прозе основывается на развертывании в тексте единиц одного семантического поля. Это проявляется, во-первых, в объединении в одном контексте ряда видовых наименований изображаемых объектов: «Понимаешь, в жизни одни события уравниваются другими. Одна и та же мелодия может прозвучать вначале в *миноре*, а затем в *мажоре*. Или наоборот» (Е. Водолазкин. Брисбен), «Единственная ее отрада и утешение лежало в кармане кульмэк. Зулейха с благодарностью вспоминала тот миг, когда в вагоне под мерный перестук колес ей явилась смерть — легла в ладонь тяжелым и острым по краям куском сахара; с тех пор всегда была рядом, как верный *друг* или преданная *мать*» (Г. Яхина. Зулейха открывает глаза).

Видовые обозначения могут вступать в тексте в отношения контраста: «Орли не сочеталась со Славой. Слава был простоватый и некрасивый, округлый и мягкий, как *матрас*, — в общем, никакой. А Орли — упругая, как *боксерская перчатка* (А. Иванов. Комьюнити); «Взматерел я и выстарел, залоснился и вытерся, как в обиходе хомут. *Третий калач* прошлогодний я сделался, мозоль и хрящ, а не вечер ли был *сдобой*» (С. Соколов. Между собакой и волком); «— Ангара — она ведь как... — матрос, польщенный вниманием приезжего командира, оставляет свое занятие, поворачивается к Игнатову, продолжает втолковывать свое: — ...кому — *мать*, кому — *сестра*, кому — *мачеха*. А кому и вовсе — *могила*» (Г. Яхина. Зулейха открывает глаза).



В рамках семантического поля взаимодействующие метафоры и сравнения могут быть объединены отношениями контекстуальной синонимии: «колонны свинцовых кассет, собравших двадцатилетний урожай *сообщений* Вселенной — *речений* мироздания, пронизавших фотоземлю космическими ливнями, вызванных ударами разогнанных взрывчатым рождением мира частиц» (А. Иличевский. Чертеж Ньютона); «Тайга... душила, давила, пытала, убивала — и в то же время *воскресала, вылуплялась, выпрастывалась, прорывалась* сквозь вековой гнет» (А. Иванов. Тобол).

В текстах современной прозы взаимодействующие тропы также могут представлять соотношения родового и видового обозначений, т.е. вступать в отношение «гипероним — гипоним». Например, *хищник — гепард*: «Самолет выруливает на взлетную полосу, приостанавливается, но мотор тут же резко увеличивает обороты. Рыча и сотрясаясь от нетерпения, машина в одно мгновение набирает скорость. Так ведет себя на охоте *хищник* — дрожит, поводит хвостом. Не сразу вспоминаю, кто именно. Кто-то из семейства кошачьих — какой-нибудь, допустим, *гепард*» (Е. Водолазкин. Брисбен); *птица — журавль, жар-птица*: «В отличие от Кати, Глеб в квартире орнитологов никогда не жил, и сидящие на полках птицы его удивляли. <...> Впрочем, наибольшим удивлением в этой квартире была для него другая *птица* — Катя. Возможность дотронуться до ястреба или горного орла не рождала в Глебе и малой доли того счастья, которое он испытывал, касаясь нежной Катиной шеи. Она была *журавлем* в небе, который неожиданно спустился к Глебу в руки и не обнаруживал ни малейшего желания улетать. Просыпаясь по утрам, Глеб испытывал мгновенный страх, что счастье лишь приснилось, а его *жар-птица* улетела» (Е. Водолазкин. Брисбен).

Кроме того, взаимодействующие метафоры и сравнения могут соотноситься по принципу «единичный объект — множество (совокупность)»; см., например: «Истина — та сущность, что открыто прорастает в мир. Ложь — обрезанная *сухая ветка*. XX век — груда такого *валежника*: идеологий, фундаментализмов и т.д.» (А. Иличевский. Чертеж Ньютона).

Различные компаративные конструкции, объединенные общим семантическим компонентом, могут использоваться как лейтмотив текста или его композиционной части. Так, в 46-й главе романа А. Иванова «Географ глобус пропил» как рефрен повторяются, сменяя друг друга, метафоры «душа моя *замерзает*», «душа моя — *ледяной истукан*», «душа моя *ледяная*», «и *лед* в моей душе тает».

Исходная метафора в современных прозаических текстах задает серию следующих образных средств того же поля. Например, в романе Д. Рубиной «Бабий ветер» метафора *семейный кораблик*, относящаяся к образной параллели «жизнь — плавание», служит далее источником метафор *паруса* и *матрос*: «Каким образом так слаженно плыл этот троякий *семейный кораблик* по волнам жизни...? <...> В конце концов, однажды ночью, шлепая босиком в туалет, я наткнулась на этих двоих. Они бурно отдыхали на довольно узком диване: в темноте колыхались



голубовато-белые *паруса* теть-Таниных грудей, под которыми бился и захлебывался однорукий *матрос*, идущий ко дну...» В романе О. Славниковой «2017» подобной исходной метафорой служит обозначение *эфемериды*, которое затем «поддерживается» рядом образных средств той же тематики: «Сдать Анфилогову экзамен было возможно только при условии знания лекций, никак не заменяемых библиотекой и представлявших собой концентрированный коктейль из источников, чей рецепт словно бы содержал особый фирменный секрет. Факультетские *эфемериды*, бледные нежные прогульщики, на которых скука анфилоговских лекций действовала наподобие *хлороформа*, накануне зимней сессии восполняли свое отсутствие сложнейшей *мимикрией* — но практически все погибали в ледяной экзаменационной комнате, где профессор сидел в угловато накинutom пальто, цокая белыми ногтями по столу».

#### 4. Соотношение образов и предметов сравнения

Взаимодействие метафор и сравнений в современных текстах проявляется и в использовании одного образа сравнения при характеристике разных объектов или персонажей. Например, в романе А. Иванова «Пищеблок» сравнение *как (точно) черви* встречается как при описании пионеров-пиявцев, так и страгилага Серпа Ивановича: «Копашась, как черви, пиявцы опять облепили окно» — «Губы его [Серпа] шевелились, точно черные черви». Одновременно наблюдается использование различных образных средств при характеристике одного изображаемого объекта. Например, в романе С. Соколова «Между собакой и волком» Волга получает множество разных образных соответствий: «Что такое, что это, словно бы, засветилось там тускловатое так, словно бы, *тля блудящая* на кладбище Быдогощ? Что засквозило в чапъжниках *се-ребром* наподобие как бы того, как сквозит *алюминиевый котелок* твой недраенный в прорехах нештопаной сумы твоей? Что это там полыхнуло кубовым холодным огнем, будто бы из-под купецкой полы на базаре *сосуд гусь-хрустальный с сиволдаем* бесценным в очи твои суховатые полыхнул? Что это там развевается впереди *сарафанной рюшью*, плещется *тещиным языком*? Что да что, ишь — чевокалка какой выискался, беда мне с тобой. Волчья река это, паря, твоя родня». Несмотря на то что метафоры и сравнения, характеризующие один объект, относятся к разным семантическим классам, они могут ассоциативно сближаться в тексте: «Сторожу любимую, пылинки с нее сдуваю, а порой придушить хочу. Первые месяцы держал взаперти, к тебе за лекарствами бегал. Окрепнув, билась, как *мотылек* в ладони, тут твердость была нужна, и я не разжал, не дал слабину. Тебя благодарить надо, помогло твое лечение. Да и Турчину я благодарен — у него выспрашивал: как наркологи лечат? Он давал рекомендации, я был прилежен. Ты же видел, она преобразилась, родилась заново, подобно *сухой веточке, отломанной от перекати-поля, опущенной в воду*» (А. Иличевский. Анархисты). Опорные слова сравнений *мотылек* и *сухая веточка* ассоциативно объединены смысловыми признаками 'хрупкость', 'беззащитность'.



## 5. Основные области-источники взаимодействия метафор и сравнений

Взаимодействие тропов в современной прозе связано с разными областями-источниками. Наиболее частотны в ней в контекстах взаимодействия антропоморфные образы. Это, во-первых, олицетворение разных реалий в одном контексте: «Покинув метро, оказались на дорожке, выложенной из бетонных квадратов. Я впервые проходил этот отрезок пути пешком. Слева тянулся ряд некрашенных гаражей, а справа — пустырь с посаженными по линейке чахлыми березками. Среди засохшей, со следами автомобильных колес, грязи эти *березки* не радовали глаз. Жизнь их была мучением. Их *убогое кокетство* было безотраднее ржавчины *гаражей*: те, по крайней мере, ни на что не претендовали» (Е. Водолазкин. Авиатор); «Мы прокрадываемся в Пузырек и заглядываем за плечо отца, откинувшегося на спинку стула; он грызет карандаш, шурясь на раскрытые книги, в которые *всматривается* настольная лампа, уже *прочитавшая* подле себя веер листов, покрытых крупным неряшливым почерком. Перед нами *верстак*, отцов лучший друг... *Стол кормил* своего хозяина сытно и экономно... <...> *Стол следит* за нами *хмурясь*, *недовольный* нашим любопытством (А. Иличевский. Чертеж Ньютона).

Во-вторых, в контексте может быть представлено несколько олицетворений одного объекта: «*Старчески сопя* и *немошно напрягаясь*, пароходик дотащился до Таганрога только к вечеру» (Улицкая. Медя и ее дети); «Город [Петербург] стоял, как *обделавшийся старик*. ...Он *горячо стремился к новой жизни, поспешая*, разваливаясь на ходу, *напяливая кумач*, за месяц готовясь к празднеству, приспособливая академии под санатории для настрадавшегося пролетариата, было всего большее для тех, кто помнил его прежним. <...> Если бы он выбрал роль призрака, запущенного *безумца*, *вечно бормочущего о собственном прошлом!* Но он был городом и не мог быть ничем, кроме; он *согласился на роль* второй столицы, *забыв* или *заставив себя забыть*, что второй не бывает. Он мнил еще *поспорить* с этой дурой, азиаткой, отомстившей окончательно и бесповоротно; он *отказывался понять*, что история свернула на ее охотнорядский путь, круглый, как она сама, как гнездо, плаха, боярское пузо. Он все еще верил, что протащит в образчики тиранства не самоцельное зверство Ивана, но созидательную ярость Петра. И потому он *лихорадочно одевался в кумач*, сдавал дворцы беспризорникам и партизцам, со *старческой стыдной поспешностью* встраивался в новую жизнь, *всем видом говоря: смотрите, и я тоже!* <...> Должно быть, осенними ночами он *сам уговаривал себя* — так же униженно, как все, согласившиеся выжить под игом; и как знать — может, *был прав*, ибо, послужив победившему скотству, он перестоял и его, — а все-таки в двадцать пятом году смотреть на него было тяжело» (Д. Быков. Остромов, или Ученик чародея).

В контексты такого взаимодействия образов в тропеических конструкциях в качестве персонификаторов часто включаются названия



частей тела человека: «Низкая, набухшая под линзой атмосферы, розовая, вся в *мимических морщинках*, луна выпуталась из сизых косм и озарила внизу чудовищную картину шторма» (А. Иличевский. Ай-Петри); «Потом опять слева блеснул *плешью* камень Лысан с обгорелыми *бровями* и вислыми *щеками*, которые сплошь заросли рыжей *щетиной* мха» (А. Иванов. Золото бунта); «Скоро береза начинает вздрагивать сильнее, *стонать* громче. Выеденная топором в стволе *рана* похожа на распахнутый в немом крике *рот*. ...Береза с громким прощальным стоном рушится оземь, поднимая в небо облака снежной пыли» (Г. Яхина. Зудейха открывает глаза).

Кроме обозначений частей тела, в контекстах взаимодействия персонажирующих тропов встречаются в роли персонафикаторов названия предметов, с которыми человек непосредственно связан в реальной жизни, чаще всего — одежды, головных уборов, других изделий из тканей: «Деревьям, напаявшим *дранные фраки* сумерек, — качаться, махать руками в подражание дирижерам, пугалам и людям от ветряков — мукомолам» (С. Соколов. Между собакой и волком); «Гора впереди словно в пляске *мотала* каменным *сарафаном*, *колыхала складками* и *топотала* по реке, брызжа прибоем» (А. Иванов. Золото бунта).

Еще один семантический класс, объединяющий образы сравнений компаративных конструкций, вступающих во взаимодействие, — зооморфные образы.

Они, так же как и антропоморфные образы, могут распространяться на разные предметы изображения. Например, в романе Д. Быкова «Остромов, или Ученик чародея» метафоры и сравнения, прямые значения которых группируются вокруг слова *свинья* (*свинячий нос*, *что-то свинячье*, *свинки*, *свинопас*, *свиноподобный*, *хрюк*), характеризуют разных персонажей: «Прихватив несессер, скользнул в ванную; мимо, по коридору, с важным сопением прошагал соседский второстепенник, *свинячий нос*, уши торчком»; «— Просят, — сказал красноармеец в лучших старорежимных традициях. Он парень был простой, и тоже *что-то свинячье*. Они все были теперь немного *свинки*: врут, что свиньи наглы. В чертах свиньи есть нечто робкое, умильное: вот, я накушалась. Им разрешили накушаться, и они робко щурятся: ведь можно? Не зарежут еще? Дурить их было просто до изумления. Остромов чувствовал себя немного *свинопасом*, только принцесса запаздывала»; «Юный *хрюк* зарозовел, зародовался. Все они так были падки на дешевую хвалу, что чудо» — и не только лиц, но и предметы: «Топорностью и цветом табурет был также *свиноподобен*».

Разные зооморфные образы могут характеризовать одного персонажа, зачастую они выбираются писателем так, что вызывают сходные ассоциации, обладают одинаковой оценочностью, выдержаны «в одном ключе». Так, Зарецкий в романе Е. Водолазкина «Авиатор» описывается с помощью метафор и сравнений *червь*, *гнида*, *земноводное*, *рептилия*, *мокрица*: «Можно было бы сказать, что Зарецкий одинок, если бы это слово передавало происходящее с нашим соседом. Одинок ли в стволе древесный червь? А ведь было в нем *что-то от червя*. Гибкость, мяг-



кость. Способность принимать температуру окружающей среды»; «Я подошел к двери Зарецкого и дернул за ручку. Она оказалась запертой изнутри на крючок. Я дернул ее двумя руками, и крючок слетел. Зарецкий сидел, сложив руки на столе. Стол был чист, на нем не было даже колбасы. — Я убью тебя, *гнида*, — сказал я негромко. — Убьете пролетария — пойдете под суд, — так же негромко ответил Зарецкий. В его словах не было вызова, скорее — скорбь. Сидел неподвижно, и только на скуле дергался желвак. *Земноводное. Скорбная рептилия*»; «Этот рисунок потряс бы меня, даже если бы я ничего не знал о Зарецком. Но я ведь знаю — и рисунок потрясает вдвойне. Он освобождает Зарецкого. Избавляет от его страшной роли — быть *мокрицей*» (Е. Водолазкин. *Авиатор*).

Так же, как названия частей тела человека в случае взаимодействующих персонажирующих тропов, названия частей животных участвуют в создании зооморфных образов, например *лапки* — *обезьяна*: «Тельце соседки выделялось под простыней только острым холмиком укрытых ступней, узловатые *лапки* были на груди связаны бинтом, и после смерти злыдня более всего походила на *обезьяну*» (О. Славникова. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки); *слизень* — *тело, вены, родимые пятна*: «Велика страна, где живет Зулейха. Велика и красна, как бычья кровь. Зулейха стоит перед огромной, во всю стену, картой, по которой распласталось гигантское алое пятно, похожее на *беременного слизня*, — Советский Союз. ...Он кажется действительно необъятным — и двум людям не обхватить, не то что Зулейхе. По его брусничному телу извиляются синие *вены* рек (есть ли среди них родная Чипшэ?), *родимыми пятнами* чернеют города и села (кто бы показал, где Юлбаш?)» (Г. Яхина. Зулейха открывает глаза); *медведь* — *плечи, лапы, хребет*: «Иза высоких лесов медленно вылезала серая громада Разбойника. Казалось, он перегородил Чусовую от берега до берега. Он все рос, подымался, глыбился, будто *медведь*, что выбрался из берлоги и расправляет *плечи, лапы, хребет*» (А. Иванов. *Золото бунта*).

Следующий по частоте употребления в современных прозаических текстах семантический класс лексических единиц, на основе которых происходит взаимодействие метафор и сравнений, — это «Кулинария». Лексемы этого семантического класса порождают контексты, в которых образные словоупотребления соотносятся на основе отношения «блюдо — его часть, ингредиент». Подобные сочетания метафор и сравнений могут характеризовать персонажа: «Белки у него [красноармейца] мутные, как *овсяная затируха*, а зрочки мелкие, *комочками*» (Г. Яхина. Зулейха открывает глаза), «По коридору, покачивая спортивной сумкой, шел бог. Он был весь из *меда, золота и молока. Из темного меда, теплого золота и топленого молока. Как ульмский торт*, потрясенно подумала Лидочка» (М. Степнова. Женщины Лазаря), природу: «Утренний снежок покрыл кучи щепы и опила, растащенные ногами по всему плотбищу, — будто *окрошку* забелил *молоком*» (А. Иванов. *Золото бунта*).

В некоторых контекстах создается развернутая картина приготовления определенного блюда, включающая, помимо названия самого блюда и его ингредиентов, еще и обозначение кулинара и его дей-



ствий, а также кухонной посуды: «И далекое небо тоже было беспокойное, заляпанное темным *ржаным тестом* весенних туч. С лихорадочной поспешностью и гневом, как *взбалмошная баба*, ветер *месил* это *тесто* и *рвал на куски*, *швырял* куда-то прочь — за окоем, как под стол, и плакал дождями *от какой-то досады*. Потом снова *сыпал муку* последнего снега, разбивал *сырое яйцо* солнца, лил *скисшее молоко* холодных туманов. Вечером что-то пеклось *на красной сковородке* заката, и теплый пар заволакивал распадки. А наутро в небе над корявой грудой камня Каменского, что торчал из ломкой глазури наста, горделиво плыли пухлобокие *пасхальные куличи* облаков» (А. Иванов. Золото бунта).

Помимо рассмотренных выше трех основных семантических классов образных средств, активно включающихся в конструкции взаимодействия метафор и сравнений, — зооморфных, антропоморфных и кулинарных образов, — сочетания тропов в современной художественной прозе образуют и элементы других семантических классов, среди которых можно отметить такой класс лексических средств, как «Механизмы, техника» (в частности, компьютерная техника). См., например, контекст из романа А. Иличевского «Анархисты», в котором социум уподобляется управляемому механизму: «— В том-то и дело! Ужас в разомкнутости, разобщенности частей общества, через которые должен быть проложен системный путь реакции. Рабочий неспособен сочувствовать чиновнику. Чиновник неспособен сочувствовать продавцу или таксисту. Научный работник абстрактен для нефтяника. Полицейский и водитель-дальнобойщик предельно абстрактны друг для друга. Кроме *отсоединенности периферической системы управления* есть не меньшие *проблемы с центром обработки сигналов*. Проблема в его принципиальном бесчувствии. Если мозг лишь только приказывает частям тела, не реагируя на их *обратные сигналы*, то рано или поздно он утрачивает с ними какую бы то ни было связь по причине их физического уничтожения. Мы — тело социума — неспособны испытывать боль, и, следовательно, у нас нет *механизма запуска инстинкта самосохранения*».

Взаимодействующие метафоры, образованные на основе компьютерных терминов, — особенность романа А. Иванова «Комьюнити»: «Бобса не смущало, что Кабуча — любовница Глеба. К Глебу, который трахает Маришу, Борька относится как к *пользователю*, который уже использует ту *программу*, которую присмотрел себе он сам. *Программа* не будет хуже, если ее *поюзают* оба юзера. И они друг другу не враги»; «Глеб поглаживал Маришу по голове и думал, что бесчеловечность смерти Льва Гурвича не в жестокости или несправедливости, а в некой *компьютерности*, в точности композиции и в отсутствии женских слез. Никто Гурвича не оплакивал, ни Орли, ни Мариша. Наверное, если бы смерть Гурвича можно было проверить тестом Тьюринга, тест показал бы, что эта смерть — *смерть-робот*. Не конец человеческой жизни, а просто *определенный этап в действии программы*».

Еще одна область-источник, из которой современные писатели черпают материал для развернутых компаративных контекстов, — это «Наука», в частности «Физика». Такие контексты встречаются, напри-



мер, в романе А. Иличевского «Чертеж Ньютона»: «Судя по обилию легких газов, Вселенная напоминает здоровенный *цеппелин* с микроскопической каabinкой из полезных ископаемых и паразитирующей внутри нее горсткой молекулярной жизни. В то же время количество атомов водорода в нашем теле превосходит число всех остальных элементов вместе взятых. В каком-то смысле мы тоже *дирижабли*, но с признаками жизни в виде органики»; «Мораль рождается, когда один человек ставит себя в зависимость от существования другого, подобно тому как *элементарные частицы связывают свои волновые функции*, подчиняясь неизбежности закона природы. <...> Мир без морали — это мир *корпускул*, которым безразличны другие частицы-личности, они лишь *сталкиваются* между собой, в то время как моральный мир связывает личности в *общую волновую функцию*».

Кроме технических и научных терминов, использование которых в создании метафор и сравнений, в частности развернутых в конструкциях их взаимодействия, — явление, более характерное для современной литературы, в контексты взаимодействия тропов в прозе последних лет включаются и традиционные области-источники метафор, например «Театр». Подобные примеры можно встретить в романе О. Славниковой «2017»: «При этом сама Тамара, в отличие от набранных ею на службу добротных *актеров*, была настоящая. Вокруг нее ежедневно творилось хорошо поставленное, хорошо оплаченное действие, но сама она не имела *роли* в собственном *спектакле*. <...> Среди своих *актеров* Тамара неизменно выглядела лишней, как если бы на *сцену* затесался кто-нибудь из публики: по каким-то неуловимым признакам было видно, что она из жизни».

Взаимодействие тропов может носить интертекстуальный характер. В этом случае они служат средством развертывания «чужих» образных средств. Так, в произведении Е. Евтушенко «Волчий паспорт» развертывается метафора О. Мандельштама *век-волкодав*: «Мандельштам писал: “Мне на плечи бросается век-волкодав”. Мандельштам, да и многих других, этот век безжалостно придушил. Но тогда двадцатый век был еще молодым *волкодавом*, во цвете сил. К счастью для нашего поколения, когда мы, перестав быть детьми, стали молодыми, век-волкодав *постарел*, его *зубы* начали *крошиться*. Он еще время от времени *бросался* на нас, но *хватка* была уже не та. На наше счастье, эпоха явилась к нам не только в образе *волкодава*, но и в образе *волчицы*, *выкормившей нас*. Шестидесятники — это *маугли* социалистических джунглей». В контекст развертывания метафоры *волкодав* затем включается и фразеологизм, являющийся заглавием, — *волчий паспорт*: «Я писал не чернилами, а молоком волчицы, спасавшей меня от шакалов. Не случайно я был исключен из школы с безнадёжной характеристикой — с «волчьим паспортом». Не случайно на меня всегда бросались, чуя мой вольный *волчий запах*, две *собачьи* категории людей, утробно ненавидящие меня, а заодно со мной и друг друга, — *болонки* и *сторожевые овчарки* (профессиональные снобы и профессиональные “патриоты”)».





## 6. Выводы

Итак, для современной прозы характерно взаимодействие метафор и сравнений разных типов. Оно связано как с формальным варьированием тропеических конструкций, так и с актуализацией семантических отношений компонентов метафор и сравнений. Эта актуализация проявляется в регулярном повторе опорных слов, содержащих общие семантические компоненты, в сочетаемости метафор и сравнений, относящихся к одному семантическому полю, в ассоциативном сближении разнородных образов сравнения и др. Наиболее активно в современной прозе в качестве областей-источников взаимодействующих тропов используются семантические классы «Человек», «Животное», «Еда». Взаимодействие метафор и сравнений в современной русской прозе реализует поэтическую функцию языка (Р. Якобсон, 1975) и концентрирует внимание читателя на средствах выражения, выбранных автором. Взаимодействие метафор и сравнений разных семантических классов способствует дополнительной мотивировке образов и усиливает их яркость.

*Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».*

## Список литературы

- Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания. 2003. №2. С. 55–72.
- Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 215–224.
- Кожевникова Н.А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. М., 2009. С. 455–471.
- Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А.Н. Баранова и А.В. Морозовой. М., 2007.
- Лопаткина С.В. Контекстуальное взаимодействие тропов в современном русском литературном языке (на материале художественной и публицистической речи) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2004.
- Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 2004.
- Петрова З.Ю. Затекстовые знания о мире как основа взаимодействия компаративных тропов в тексте // Текст и подтекст: поэтика эксплицитного и имплицитного : матер. междунар. науч. конф. 20–22 мая 2010 г. М., 2011. С. 66–71.
- Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.



## Об авторах

*Наталья Анатольевна Николина*, кандидат филологических наук, профессор, Московский педагогический государственный университет, Россия.

E-mail: admin@riash.ru

*Зоя Юрьевна Петрова*, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Россия.

E-mail: zoyap@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5390-8029

*Наталья Александровна Фатеева*, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Россия.

E-mail: nafata@rambler.ru

ORCID: 0000-0003-0916-1161

### Для цитирования:

*Николина Н. А., Петрова З. Ю., Фатеева Н. А.* Взаимодействие компаративных конструкций и их элементов в современной русской прозе // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 109 – 124. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-7.

## INTERACTION OF COMPARATIVE STRUCTURES AND THEIR ELEMENTS IN MODERN RUSSIAN PROSE

*N. A. Nikolina<sup>1</sup>, Z. Yu. Petrova<sup>2</sup>, N. A. Fateeva<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Moscow State Pedagogical University

119991, Russia, Moscow, Malaya Pirogovskaya, 1

<sup>2</sup> V.V. Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences

119019, Russia, Moscow, Volkhonka, 18/2

Submitted March 23, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-7

*The article explores the interaction of comparative constructions in modern prose. The main objective of the study is to determine the types of interaction between metaphors and similes in the texts of modern Russian prose. The material of the study is the works of Buida, Vodolazkin, Ivanov, Ilichevsky, Matveeva, Pelevin, Rubina, Slavnikova, Sokolov, Sorokin, and Stepnova. The authors employed the methods of description, comparison and the structural-semantic analysis and also took into account the semantic field organisation of lexical units. The article distinguishes between formal and semantic interaction of metaphors and similes. The most obvious manifestation of the formal interaction is the reversibility of tropes. Semantic interaction is based on the semantic coordination of elements of comparative constructions based on predicate-actant relations or involves a combination of metaphors and similes in the text based on various relations between elements of the same semantic field. Along with the indicated types of interaction, the article describes cases of multiple images of*



one depicted object and representation of different objects in a unified figurative way. These cases are characterized as a special type of interaction of comparative tropes. The article highlights the main source domains of interacting tropes. The most frequent semantic classes of metaphors and similes used in interaction contexts are anthropomorphic, zoomorphic and culinary images. In addition to them, mechanistic (including computer), scientific and theatrical metaphors and similes have been identified. The article shows that the interaction of tropes can be intertextual in a literary text. It is concluded that modern Russian prose is characterized by the interaction of metaphors and similes of different types. This interaction is often associated with the presence of contrast, contextual synonymy, the 'genus – species' relation between images of comparative constructions in a text.

**Keywords:** metaphor, simile, comparative construction, interaction, formal interaction, semantic interaction, source domain, modern Russian prose

### References

- Baranov, A.N., 2003. On types of combinability of metaphoric models. *Voprosy jazykoznanija* [Topics in the study of language], 2, pp. 55–72 (in Russ.).
- Jakobson, R.O., 1975. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).
- Kozhevnikova, N. A., 1979. On reversibility of tropes. In: *Lingvistika i poetika* [Linguistics and poetics]. Moscow: Nauka, pp. 215–224 (in Russ.).
- Kozhevnikova, N. A., 2009. The role of tropes in organization of poetic text. In: *Izbrannye raboty po yazyku khudozhestvennoi literatury* [Selected works on the language of literature]. Moscow: Znak, pp. 455–471 (in Russ.).
- Lakoff, J., Johnson, M., 2007. *Metafori, kotorymi my zhivem* [Metaphors we live by]. Translated by A.N. Baranov, A. V. Morozova. Moscow: URSS (in Russ.).
- Lopatkina, S. V., 2004. *Kontekstual'noe vzaimodejstvie tropov v sovremennom russskom literaturnom yazyke (na materiale khudozhestvennoi i publitsicheskoi rechi)* [Contextual interaction of tropes in modern Russian literary language (based on fiction and publicistic speech)]. PhD Dissertation. Abakan (in Russ.).
- Pavlovich, N.V., 2004. *Yazyk obrazov. Paradigmy obrazov v russskom poeticheskom yazyke* [The language of images. Paradigms of images in the Russian poetic language]. Moscow: Azbukovnik (in Russ.).
- Petrova Z. Yu., 2011. Extratextual world knowledge as the basis of interaction of comparative tropes in the text. In: *Tekst i podtekst: poetika eksplitsitnogo i implitsitnogo. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 20–22 maya 2010 g.* [Text and subtext: Poetics of the explicit and implicit. Materials of the international scientific conference, May 20–22, 2010]. Moscow: Azbukovnik, pp. 66–71 (in Russ.).

### The authors

Dr Natalia A. Nikolina, Professor, Moscow Pedagogical State University, Russia.

E-mail: admin@riash.ru

Dr Zoya Yu. Petrova, Leading Researcher, Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: zoyap@mail.ru

ORCID: 0000-0001-5390-8029



*Dr Natalya A. Fateeva*, Professor, Chief Researcher, Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: [nafata@rambler.ru](mailto:nafata@rambler.ru)

ORCID: 0000-0003-0916-1161

**To cite this article:**

Nikolina, N. A., Petrova, Z. Yu., Fateeva, N. A. 2021, Interaction of comparative structures and their elements in modern russian prose, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 109 – 124. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-7.

## РЕЖИССЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ПОЗИЦИЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ КРЕАТИВНОСТИ

*Е. Г. Логинова<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина  
390000, Россия, Рязань, ул. Свободы, 46  
Поступила в редакцию 08.04.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-8

*Представлен анализ семиотического аспекта поэтики драмы как художественной коммуникативной системы. Включив столетие назад в научный обиход понятие поэтической функции, Р. Якобсон заложил основы актуального на сегодняшний день подхода к изучению разных типов дискурса с позиций лингвопоэтичности и лингвокреативности как неперменных условий художественной выразительности. В статье креативность рассмотрена применительно к дискурсивному пространству драмы, объединяющему драматургическое произведение и его режиссерские интерпретации. Поставив задачу выявить уровни креативности при трансформации пьесы в спектакль, автор предлагает подход, основанный на понятии семиотического резонанса – «созвучия» знаков одной или разных знаковых систем, возникающего при рекуррентном кодировании исходного содержания. Исследовательский корпус включает 22 режиссерские интерпретации пьесы А. Валтилова «Старший сын», вошедшие в программу Международного онлайн-фестиваля одной пьесы «Старший сын – 55» (ноябрь 2020 года). Сопоставительный анализ разных сценических постановок позволил выделить несколько уровней креативности, соотносимых, с одной стороны, со степенью прагматической тождественности пьесы и спектакля, а с другой – с прагматическими эффектами, результирующими семиотический резонанс, который неизбежно возникает при корреляциях исходного содержания и содержания, созданного в процессе моно- и полимодальных трансформаций.*

**Ключевые слова:** поэтика полисемиотического дискурсивного пространства, семиотическая креативность, семиотический резонанс, прагма-диалог

Сколь нелепой ни кажется мысль изложить «Илиаду» и «Одиссею» в виде комиксов, некоторые структурные особенности их сюжета сохраняются и в комиксах, несмотря на полное исчезновение словесной формы.

*Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика*

### 1. Постановка проблемы и описание материала исследования

Режиссерская интерпретация художественных произведений представляет собой коммуникативную деятельность, для которой характерна высокая степень креативности. Смыслотворческий потенциал креа-



тивности обусловлен тем, что данный феномен есть «когнитивная способность человека творчески реконструировать старые и порождать новые ментальные конструкторы» (Ирисханова, 2004, с. 298). Эта способность получает семиотическое выражение с помощью разных знаковых систем и является, на наш взгляд, когнитивной предпосылкой семиотического «созвучия» – дискурсивного явления, которое возникает при соединении в единое коммуникативное пространство семиотически гетерогенных составляющих: моносемиотического дискурса-источника и полисемиотического дискурса-derivata. Примером может служить литературно-художественное произведение и его экранизации, включая ремейки, музыкальные и художественные интерпретации. В дискурсивном пространстве драмы это исходный текст пьесы и его сценические, телевизионные и радиопостановки. Множественные режиссерские интерпретации одной и той же пьесы предполагают креативность, которая проявляется в отборе выразительных средств, уточняющих замысел драматурга и направленных на создание эстетического сопереживания. Вместе дискурс-источник и его дериваты представляют некое соотношение инварианта и переменных, в основе которого лежит рекуррентное означивание исходного содержания с помощью элементов одной или разных знаковых систем, определяемое поэтической функцией знака.

Отметим, что понятие креативности в настоящее время получило достаточно широкую трактовку, включающую наряду с лингвистической креативностью, которая действует в отношении языковых единиц и охватывает разнообразные языковые процессы (см. работы Р. Якобсона (1985; 1987), Р. Гиббса (Gibbs, 1994), В. З. Демьянкова (2009), Н. А. Фатеевой (2016), О. К. Ирисхановой (2004), И. В. Зыковой (2016), О. В. Соколовой (2020), М. И. Киосе (2020) и др.), когнитивную креативность как творческую деятельность, обусловленную рамками социокультурного контекста и сопряженную с понятиями творческого мышления и языковой игры (см. работы Р. Лэнгекера (Langacker, 1997), Р. Картера (Carter, 2004), А. Ланглоца (Langlotz, 2015), Б. МакКонахи и Е. Харт (Performance and Cognition, 2011), К. Илама (Elam, 2002), Р. Барта (Barthes, 1981), М. Ю. Лотмана (1998), Ю. С. Степанова (2001), С. Т. Золяна (2019), В. В. Фещенко (2020), В. И. Заботкиной (2013) и др.). Особый интерес представляет выявление моделей, техник и механизмов креативности, соотносимых с разными типами дискурса и разными сферами деятельности человека в целом. Как замечает О. В. Соколова, разграничение разных сторон креативности сопряжено с возможностями языкового творчества в семиотическом, дискурсивном и когнитивном аспектах. В тех или иных типах дискурса – в зависимости от установки на обновление языка или дискурса – может доминировать языковая или дискурсивная креативность, которые обладают градуальным характером, учитывающим наличие, частотность и степень проявления того или иного признака (Соколова, 2020).

В отношении семиотически гетерогенных дискурсивных пространств конституирующая роль, на наш взгляд, отводится семиоти-



ческой креативности, под которой мы понимаем отбор средств конструирования художественного образа при создании из имеющегося исходного материала (драматургическое произведение) нового коммуникативного события (спектакль). В основе коммуникативного события-derivata лежит синтез знаков разных семиотических систем (вербальных и невербальных), уточняющих выраженное в дискурсе-источнике прагматическое содержание.

С позиций семиотической креативности создание спектакля есть порождение дискурса, что предполагает соотнесение формы и содержания пьесы и стоящих за ними когнитивных структур с имеющимся стереотипным знанием и индивидуальными представлениями режиссера, актеров, сценографов, костюмеров и других соавторов театрального перформанса. Режиссер может реинтерпретировать текст пьесы, которая написана более полувека назад, в контексте современной реальности, модифицируя форму и содержание в зависимости от изменения условий коммуникативной ситуации, характеристик ее участников, ментальной и пространственной точек зрения. С одной стороны, это подчеркивает эвристический характер процесса порождения дискурса, с другой — указывает на необходимость рассматривать трансформацию дискурса-источника в дискурс-derivat как процесс рекуррентного означивания исходного содержания, сопровождаемый амплификацией кодируемых смыслов.

Исходя из вышеизложенного, в настоящей статье мы попытаемся дать ответ на интересующий нас исследовательский вопрос: каковы уровни семиотической креативности как результата интерпретирующей активности автора дискурса-derivata? Предполагаем, что речь может идти о некоем условном диапазоне семиотической креативности, когда задействованные семиотические ресурсы соотносятся с разной степенью их воздействия на эмоционально-эстетическую сферу адресата: от семиотической креативности, обусловленной типом дискурса и направленной на уточнение прагматически-значимого смысла, до семиотической креативности, предполагающей задействование семиотических ресурсов, которые способствуют возникновению новых смысловых проекций. Константой выступает вербальная основа, которая «сцепляет» разные проявления интерпретирующей деятельности автора дискурса-derivata по отношению к замыслу автора дискурса-оригинала. Воспользовавшись термином *pragma-dialogue* (Kecskes, 2016), будем говорить о разных «сценариях» прагма-диалога между рекуррентно означенным содержанием (в том числе между пьесой-источником и спектаклем-derivatom), которые характеризуются многоплановыми проявлениями семиотической креативности.

Предлагаемый ракурс рассмотрения поэтической функции в семиотически гетерогенном дискурсивном пространстве обусловил необходимость сопоставить разные «выходы» в полисемиотический дискурс, поэтому в качестве материала исследования мы обратились к спектаклям отечественных и зарубежных (русскоязычных) театров по одной и той же пьесе. Исследовательский корпус включает 22 сценические интерпретации пьесы А. Вампилова «Старший сын» (общий объем — 51 ч



50 мин), представленные в рамках Международного онлайн-фестиваля одной пьесы «Старший сын – 55», который прошел с 5 по 29 ноября 2020 года на площадках медиа-проекта ARTИСТ ([www.artistchannel.ru](http://www.artistchannel.ru)) и Международного форума «Золотой Витязь» ([www.zolotoyvityaz.ru](http://www.zolotoyvityaz.ru)).

Каждый из проанализированных дискурсов-дериватов – это попытка создать семиотически гетерогенную форму для наиболее точного выражения содержания исходного произведения. И хотя письменный источник один и тот же, представленные спектакли-дериваты демонстрируют уточнение исходного содержания и усиление прагматического эффекта в условиях конкретного коммуникативного контекста, включающего интонационный рисунок реплик, невербальное поведение актеров (мимика, жесты, движения и передвижения), организацию мизансцен, декорации, костюмы, музыкальное сопровождение, освещение и пр. Использование в качестве материала исследования видеoverсий спектаклей, вошедших в программу Фестиваля, позволило соотнести разные дискурсы-дериваты с исходной пьесой и одновременно соотнести дискурсы-дериваты между собой, учитывая относительную синхронность разноплановых режиссерских работ: даты выхода большинства спектаклей охватывают период с 2016 по 2018 год, география включает театральные школы России, Белоруссии и Казахстана.

## 2. Основные этапы исследования и его результаты

Обращаясь к семиотически гетерогенному дискурсу, мы столкнулись с необходимостью интерпретировать процессы рекуррентного означивания при задействовании вербальных и невербальных знаковых систем, результирующих различные формы познания. Это обусловило исходные параметры отбора материала с учетом того, что рекуррентность может проявлять себя в отношении разных типов повтора в исходном дискурсе: контактный повтор в границах отдельной реплики персонажа или обмена репликами; дистантный повтор реплик одного или разных персонажей в границах отдельной сцены или всей пьесы и пр. Кроме того, рекуррентность рассматривается нами в отношении концептуальных проекций, связывающих исходное содержание и его повторное означивание в дискурсе-деривате. Исходя из вышеизложенного, при отборе материала мы руководствовались следующими параметрами:

- 1) наличие рекуррентных означиваний для исходного содержания;
- 2) «выдвижение» концептуальных элементов содержания в ходе рекуррентного означивания;
- 3) уподобление и/или расподобление плана содержания и плана выражения как когнитивная основа для рекуррентных означиваний.

На начальном этапе нами были проанализированы случаи рекуррентного означивания в тексте пьесы. Методом сплошной выборки было отобрано 100 текстовых фрагментов, включающих повтор внутри реплики, повтор реплик или отдельных фраз в диалоге, повтор рассредоточенных по тексту реплик одного или разных персонажей, повтор





коммуникативных ситуаций. Приведем несколько примеров. Первый текстовый фрагмент демонстрирует рекуррентное означивание внутри реплики:

*Бусыгин.* ...Джентльмены!.. Провожание устроили! Обормоты!

Контекстуальный парафраз *джентльмены* : *обормоты* на структурном уровне представлен односоставными референциально тождественными номинативными конструкциями, прагматически маркированными за счет восклицательных знаков и многоточия. На когнитивном уровне возникающее уподобление плана выражения исходного и трансформированного знаков при расподоблении плана содержания (выражение противоположных семантических признаков) приводит к усилению когнитивных проекций между структурами знаний, обозначенными данными формами.

Следующий фрагмент иллюстрирует последовательные корреляции идентичных по структуре реплик разных персонажей:

*Сильва.* Ей двадцать пять, не больше.

*Бусыгин.* Ему шестьдесят, не меньше.

Синтаксический параллелизм указывает на уподобление плана выражения и уподобление прагматического аспекта. При этом вновь происходит расподобление плана содержания (семантический аспект). Также возможны случаи, когда уподобление плана содержания (семантический аспект) и плана выражения соотносится с расподоблением прагматики коррелирующих знаков. Например, последовательные реплики, выражающие разную степень удивления персонажей и разные причины удивления:

*Бусыгин.* Что?

*Васенька.* Что-о?

*Сильва (нагло).* Что?

Приведем пример корреляций рассредоточенных по тексту реплик одного персонажа:

*Нина.* И псих! Папа твой псих, и ты такой же. <...>

*Нина.* Псих! Свалился на мою голову... <...> Я не знаю, кто-нибудь когда-нибудь видел такого психа? <...>

*Нина.* Он — псих. Он настоящий псих, а мы все только учимся. <...> Он настоящий сумасшедший. <...>

В заключительной реплике героини последовательное «нанизывание» признаков, возрастающих по степени интенсивности (градация), и повтор-парафраз (*настоящий псих* : *настоящий сумасшедший*) репрезентируют расподобление плана выражения коррелирующих реплик и расподобление прагматического плана при уподоблении плана содержания (семантический аспект).



Рассматривая уподобление и расподобление как взаимосвязанные когнитивные механизмы, мы следуем разграничению трех сторон знака (семантика, прагматика, синтактика), о которых писал Ч. Моррис (Morris, 1971). Вместе с тем отметим, что семантическая и прагматическая стороны знака трактуются нами как детерминированные синтаксической стороной. Кроме того, в отличие от Ч. Морриса, изучающего связи знаков в вербальной знаковой системе, мы имеем дело с гетерогенным в семиотическом отношении коммуникативным пространством, в котором синтактика охватывает отношения между знаками, принадлежащими вербальной и невербальной знаковым системам. Трансформируя дискурс-источник в дискурс-дериват, режиссер может означить исходное по отношению к спектаклю содержание с помощью не только вербальной реплики и сопровождающей реплику интонационного рисунка, но также мимики, жестов, движений актеров; декораций, музыки, освещения и других знаковых систем, способствующих семантико-прагматической и экспрессивно-эмотивной амплификации исходного содержания.

Терминологически «созвучие» знаков одной или разных знаковых систем, возникающее при повторе исходного содержания и сопровождаемое амплификацией исходных или возникновением новых концептуальных проекций, мы определяем как семиотический резонанс (ср. с понятиями *alignment* (Garrod, Pickering, 2013), *dialogic resonance* (Du Bois, 2014), «когнитивный резонанс» (Ирисханова, 2018) и др.). Ниже приводится схема, демонстрирующая отношения между источником семиотического резонанса (в пьесе) и взаимосвязанными резонаторами (в спектакле), где  $V$  означает вербальный источник резонанса;  $V_1$  – вербальный резонатор;  $nV$  – синхронизированный с ним невербальный резонатор (рис. 1). Поскольку для невербального резонатора также может быть самостоятельный источник резонанса (например, описание невербального поведения в ремарке), то это послужило основанием для трансформации «резонансного» треугольника в квадрат (рис. 2).

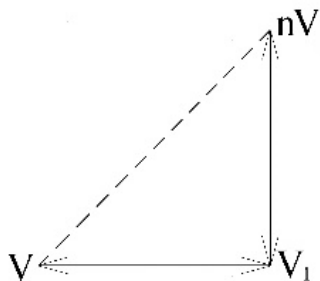


Рис. 1. Источник семиотического резонанса ( $V$ ) и взаимосвязанные вербальный ( $V_1$ ) и невербальный ( $nV$ ) резонаторы

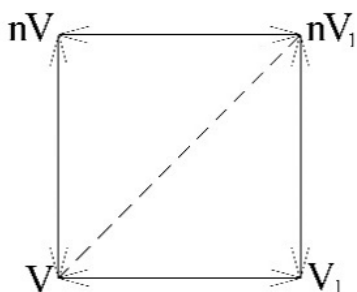


Рис. 2. Вербальный (V) и невербальный (nV) источники семиотического резонанса и вербальный (V<sub>1</sub>) и невербальный (nV<sub>1</sub>) резонаторы

Резонансные связки между источником семиотического резонанса и взаимосвязанными резонаторами всегда контекстуально обусловлены и способствуют созданию единого семантического пространства. Уподобление и расподобление функционируют в роли когнитивных механизмов семиотического резонанса, выступая в разных конфигурациях: уподобление плана выражения и плана содержания при расподоблении прагматического аспекта; уподобление плана содержания и прагматического аспекта при расподоблении плана выражения и пр. Подробно разные конфигурации когнитивных механизмов семиотического резонанса рассматривались нами в (Логинова 2018; 2019 и др.).

В исследуемом корпусе наиболее частотной конфигурацией оказалась следующая: уподобление плана выражения и плана содержания (семантический аспект) при расподоблении прагматического плана. Условно это можно представить следующим образом: ПС+ПВ+ПП-, где ПС обозначает план содержания, ПВ – план выражения, ПП – прагматический план, знаки «плюс» и «минус» – уподобление и расподобление соответственно. В наиболее общем виде результаты количественного анализа собранного корпуса примеров представлены ниже (рис. 3).

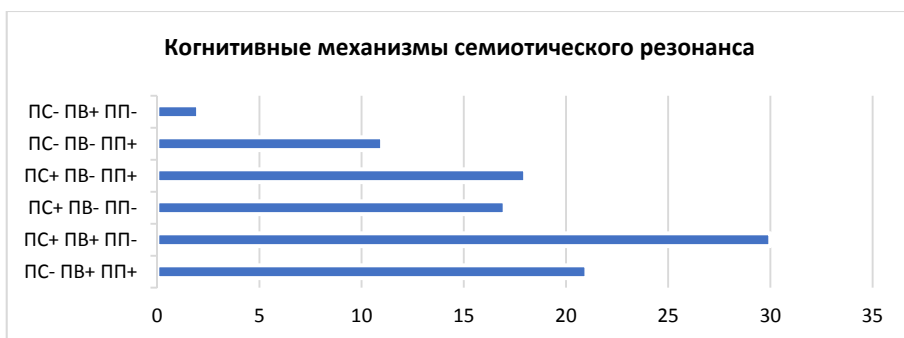


Рис. 3. Гистограмма количественных данных на материале пьесы А. Вампилова «Старший сын»



Следующим этапом анализа стало соотнесение дискурса-источника и дискурсов-дериватов с целью определить возможные «сценарии» перехода, отражающие многоаспектную систему когнитивных отношений в семиотически гетерогенном дискурсивном пространстве драмы и уточняющие направления развития исходной коммуникативной ситуации.

В зависимости от коммуникативного намерения режиссера можно выделить «сценарии» перехода, отражающие разные уровни прагматического диалога и, соответственно, семиотической креативности при трансформации дискурса-источника в дискурс-дериват: уровень прагматической равнозначности исходного содержания и содержания, созданного в результате трансформаций, и уровень прагматической модуляции. Рассмотрим каждый уровень более подробно, исходя из корреляций рекуррентно означенного содержания внутри реплики персонажа, корреляций последовательных реплик, а также корреляций исходного текста пьесы и его сценической версии в целом.

#### *Уровень прагматической равнозначности.*

Прагматическая равнозначность при корреляциях рекуррентно означенного содержания означает, что режиссер-постановщик максимально точно следует инструкциям драматурга касательно вербального и невербального поведения персонажей. Интонационное оформление реплик, громкость произнесения, добавление синхронизированных с репликами жестов рук, ног или головы, мимики, движений и передвижений актеров — все эти семиотические ресурсы служат цели режиссера усилить драматизм, онтологически заложенный в апеллятивном и эмотивном по своей природе дискурсе театрального перформанса. Например, реплика Сарафанова, в которой он говорит о своей мечте, каждый раз повторяя сказанное и добиваясь амплификации прагматического эффекта за счет усилительных частиц *всего, только* и эмфатического парафраза:

*Сарафанов.* ...Мне надо завершить одну вещь, всего одну вещь! Я выскажу главное, только самое главное! Я должен это сделать, я просто обязан...

В спектакле Иркутского академического драматического театра им. Н.П. Охлопкова режиссер и актеры добавляют просодический компонент, а также невербальные знаки, прежде всего семантически нагруженные движения рук, ног, головы, положение корпуса, мимику. Сарафанов сидит за столом, подавшись вперед по направлению к собеседнику. Реплика актера включает повтор фразы: *...мне надо завершить одну вещь, всего одну, одну вещь!* Взаимосвязанные вербальные корреляты синхронизируются с изобразительным жестом указательного пальца и мимикой: произнося фразу *всего одну*, актер прищуривает один глаз. Активатором жестовой модальности в дискурсе-деривате является числительное *одну*, относящееся к так называемым знакам-«триггерам», которые сигнализируют о возможности подключения невербальных модальностей. Помимо числительных и восклицательных конструкций



с эмоциональными усилителями (*всего одну вещь!*), к знакам-«триггерам» относятся дейктические знаки, характеристики объекта или события, указательные частицы и местоимения и пр.

Следующий пример иллюстрирует проявление семиотической креативности, когда интерпретируется прагматический эффект, возникающий при корреляциях последовательных реплик разных персонажей:

*Сарафанов.* Вышей воды.

*Сильва.* Молока.

*Бусыгин.* Горячего чая.

Каждая последующая реплика в данном текстовом фрагменте представляет собой синтаксическую конструкцию, аналогичную исходной, но включающую имплицитно подразумеваемый глагольный предикат *вышей*, что указывает на сохранение коммуникативного намерения. На семантико-прагматическом уровне происходит повтор слов одной семантической группы: исходя из собственного опыта, участники коммуникативной ситуации предлагают выпить тот или иной напиток для облегчения похмельного состояния.

В ходе сценической интерпретации пьесы резонансная связка, включающая источник семиотического резонанса и вербальные резонаторы, трансформируется в цепочку вербально-невербальных резонаторов: произнося свои реплики, актеры протягивают соответствующий напиток (Пермский театр юного зрителя). Задействованные невербальные ресурсы способствуют амплификации прагматического эффекта, выполняя комплементарную (аддитивную) роль по отношению к вербальной составляющей высказывания

Еще один пример семиотической креативности в художественной коммуникации — добавление движений, передвижений и действий, эксплицирующих характер или внутреннее состояние персонажей. Так, курсант Кудимов, жених Нины, появившись в первый раз в доме Сарафанова, достает из своего портфеля вешалку для пальто, фартук и домашние тапочки, в которые сразу переобувается (Пермский театр юного зрителя). Его последовательные, доведенные до автоматизма действия усиливают образ педантичного «серьезного» человека, как его называет Сарафанов: «Ее будущий муж — летчик, серьезный человек».

Добавленные действия и движения актеров, а также мимика, интонация, используемый реквизит, музыкальные и световые эффекты могут усиливать восприятие зрителем характеристик разыгрываемой коммуникативной ситуации: пространственно-временных параметров, отношения участников ситуации друг к другу и к тому, что происходит, и пр. Например, чтобы согреться поздним осенним вечером, Бусыгин и Сильва пытаются дурачиться и играть (Московский драматический театр «Сфера»), прячут руки в карманы, жмутся спиной к спине, подпрыгивают (Камерный театр, г. Череповец), прячутся от дождя под столом (Пермский театр юного зрителя) и т. п.

Особая роль отводится сценографии, когда добавляются иные знаковые системы и модусы с целью что-то разъяснить, уточнить — вывести в «светлую точку» сознания. Например, два разбегавшихся в стороны полукруга, усиливающие идею разрыва отношений между близки-



ми людьми и разрыва человеческого братства (сценография спектакля Канского драматического театра). В некоторых случаях пьеса-источник, небольшая по объему, детерминирует больший по объему спектакль-дериват, включающий вокальные и хореографические номера, 3D-визуализацию, звуковые и световые спецэффекты. Все эти семиотические ресурсы нацелены на то, чтобы создать у зрителя акустическое и визуальное впечатление: шум движущегося поезда, пение птиц, звуки дождя, туман, снег, звездное небо и пр. (Иркутский академический драматический театр им. Н.П. Охлопкова, Вышневолоцкий областной театр драмы, Кемеровский театр для детей и молодежи, Великолукский драматический театр, Дзержинский театр драмы, Театральная компания «Свободная сцена» и пр.). В спектакле Государственного академического русского театра драмы им. М.Ю. Лермонтова (Казахстан) вводится также дополнительный персонаж — дежурный по железнодорожной станции, который дает разрешающий сигнал для отправления поезда.

#### *Уровень прагматической модуляции.*

Говоря о прагматической модуляции, мы имеем в виду смысловое развитие, сопряженное с уточнением тех или иных проявлений авторской импликации: образности, недосказанности, избыточности и пр. Так, следующий текстовый фрагмент демонстрирует последовательные дистантные и контактные корреляции реплик одного персонажа:

*Бусыгин.* Надо выдумать что-то такое... <...> Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить.

Уподобление плана выражения коррелирующих реплик в сочетании с расподобием плана содержания (семантический аспект) сохраняется и при трансформации дискурса-источника в дискурс-дериват (Московский драматический театр «Сфера»). Вместе с тем меняется прагматический аспект высказывания: актер дважды повторяет слово *надо*, усиливая тем самым категоричность высказывания, и добавляет фразу, которая выводит в фокус внимания осознание необходимости врать, чтобы выжить в жизни: *...учись врать. Учись! Учись!* Приведем реплику персонажа в спектакле полностью:

*Бусыгин.* Надо, надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить. Так что учись врать. Учись! Учись! Днем, ночью. У тебя не получается — ты понаблюдай за старшими товарищами. У них есть что перенять.

Еще одним проявлением прагматической модуляции как результата семиотической креативности служат случаи, когда в дискурсе-деривате вербальный компонент сохраняется, но переосмысливается с учетом изменившихся жизненных и/или художественных реалий. Например, постановка пьесы в форме камерного концерта, в котором музыка выполняет функцию создания не только образа, но и ритма (Театр-студия «ГРАНЬ», Великолукский драматический театр); перенесение сюжета в современность (Кемеровский театр для детей и молодежи) или в знакомое зрителю пространство (город Канск в постановке Канского драматического театра) и пр.



Отдельно отметим случаи включения в дискурс-дериват мизансцен, указывающих на новую интерпретацию прагматических отношений, заложенных в дискурсе-источнике. Речь идет о явлении «реконтекстуализации» (Заботкина, 2013 и др.), которая трактуется нами довольно широко: как повтор коммуникативного события в новом когнитивном формате. Реконтекстуализация при трансформации пьесы в спектакль создает естественные условия для семиотического резонанса и направлена на прагматическое «приращение» значения. Наглядным примером служит антрепризный спектакль театральной компании «Свободная сцена» (режиссер П. Сафонов). Финал спектакля включает мизансцену, в которой Бусыгин опускается перед Сарафановым на колени, тот кладет ему руки на плечи, рядом стоят члены семьи Сарафанова. Все вместе персонажи составляют картину Рембрандта «Возвращение блудного сына», что добавляет новые смысловые проекции к исходному содержанию.

Количественная обработка результатов проведенного исследования предполагала сравнение суммарных показателей частотности указанных выше параметров семиотической креативности: в тексте-деривате вербальный компонент остается без изменений ( $P_1$ ); вербальный компонент модифицируется (добавление, опущение или замена вербального элемента) ( $P_2$ ); синхронно или последовательно «подключается» жестовая модальность (жесты рук) ( $P_3$ ); добавляются жесты головой, мимика ( $P_4$ ); задействуются движения ног и/или движения корпуса ( $P_5$ ); передвижения персонажей по сцене ( $P_6$ ); действия персонажей (в том числе с реквизитом) ( $P_7$ ); добавляется музыкальное сопровождение вербального компонента и/или звуковые эффекты ( $P_8$ ); добавляются световые эффекты ( $P_9$ ). Все данные, полученные в ходе эмпирического анализа 22 дискурсов-дериватов (DD), были сведены в общую диаграмму, на которой отражены «пики» частотности того или иного параметра: для вербального компонента преобладающей является разного рода модификация, неизбежно сопровождаемая просодией ( $P_2$ ); для невербального компонента наиболее частотно «подключение» жестовой модальности (руки, голова), мимики и передвижений по сцене ( $P_3, P_4, P_6$ ) (рис. 4).

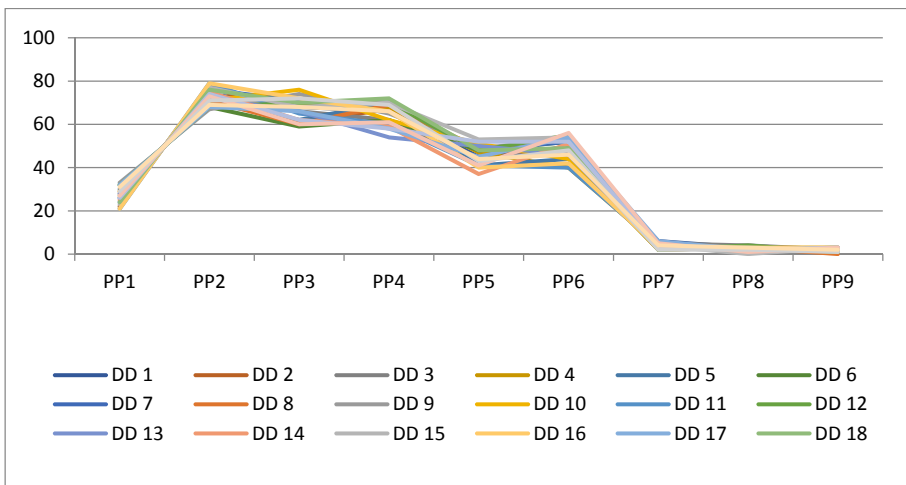


Рис. 4. Диаграмма частотности параметров семиотической креативности



Таким образом, несмотря на отмеченные расхождения дискурсов-дериватов, общая конфигурация диаграммы говорит о близости способов режиссерских воплощений авторского замысла. Это связано, на наш взгляд, с реалистичностью и достаточной прозрачностью замысла драматурга, а также с «аккуратными» режиссерскими и актерскими трактовками исходного содержания. Вместе с тем, при множественных деривациях другого драматургического материала (например, драма абсурда и пьесы А.П. Чехова как предтеча абсурда), можно ожидать значительное расхождение между художественными системами дискурсов-дериватов, что связано с большей потенциальной полимодальностью и имплицитностью дискурсов-источников и, соответственно, с намерением режиссеров задействовать разноплановые семиотические модальности для аудиовизуализации латентной информации.

С позиций семиотического резонанса выделенные нами «сценарии» прагма-диалога между дискурсом-источником и дискурсом-дериватом укладываются в два варианта развития исходной коммуникативной ситуации: усиление имеющихся смысловых проекций и установление дополнительных смысловых проекций. Совместно задействованные в дискурсе-деривате семиотические ресурсы репрезентируют содержание, которое возникает в силу сложившейся комбинации модальностей. Отсюда следует вывод, что комбинациям семиотических модальностей присуща семантическая функция: именно их совместное использование способствует возникновению смысловых проекций. Речь идет о контекстуально обусловленном смысле, который складывается при определенной последовательности или определенном сочетании задействованных семиотических ресурсов. Именно таким образом — через семантическую функцию тех или иных семиотических ресурсов в составе семантико-синтаксической организации полимодального высказывания — возникает общее концептуальное пространство как результат кросс-семиотического взаимодействия, объективирующего прагматический контекст.

Наряду со «сценариями» прагма-диалога дискурса-источника и дискурса-деривата возможны также ситуации, когда уровень тождественности дискурса-источника и дискурса-деривата в прагматическом плане снижается до нулевой отметки. Возникает прагматическая контрадикторность исходного дискурса и его полимодальных трансформаций, что предполагает полный или частичный разрыв связей между ними. Во многом именно контрадикторные отношения стали основой «режиссерского» подхода, получившего распространение в отечественном театре во второй половине XX века. В исследуемом материале данный уровень семиотической креативности не выявлен. Вместе с тем проведенный нами анализ режиссерских интерпретаций других пьес подтверждает его объективное существование.

### 3. Выводы и перспективы исследования

В настоящем исследовании мы предприняли попытку расширить проблематику, предложенную Р. Якобсоном в его лингвопоэтических разработках художественной коммуникации. Не ограничиваясь изуче-





нием исключительно формы, мы сосредоточились на взаимосвязи формы и содержания, функционирующих как единство при создании художественного образа, о чем писал Р. Якобсон. Основным вопросом был вопрос о том, в каких отношениях находится исходное содержание и содержание, созданное в результате мономодальных и полимодальных трансформаций. С учетом этого материалом для анализа был избран не только моносемиотический художественный дискурс (драматургическое произведение), но и полисемиотический (сценическая постановка), что позволило рассматривать пути и способы согласования дискурса-источника и возможных дискурсов-derivатов.

Как показало проведенное исследование 22 сценических интерпретаций пьесы А. Вампилова «Старший сын», многократное моделирование исходной коммуникативной ситуации предполагает рекуррентность и кумуляцию кодируемых смыслов. Рекуррентное означивание исходного содержания может проявлять себя в отношении текста пьесы, включающего речь персонажей и авторские ремарки, и в отношении спектакля-derivата, когда синхронное или последовательное задействие знаков разных семиотических систем репрезентирует содержание, возникающее именно в силу сложившейся семиотической комбинации.

У каждого режиссера свое единение семиотики и прагматики. Вместе с тем семиотическая креативность при трансформации пьесы в спектакль хотя и обусловлена опытом режиссера-интерпретатора, однако реализуется с учетом медийных возможностей при задействовании знаковых систем, характерных для данного типа дискурса. Рассматривая, как соотносятся между собой семиотически гетерогенные элементы дискурсов-derivатов, кодирующие сходное содержание, мы выделили уровни семиотической креативности, подтверждающие, что при неизбежной модификации дискурса-источника дискурс-derivат находится с ним в отношениях прагма-диалога, основанного на прагматической тождественности. Тем самым дискурс-derivат выступает прагматически обусловленным единичным разрешением всеобщего. Если идти именно от соотношения всеобщего и единичного (см. работы Р. Якобсона (1975; 1985; 1987), Г. В. Колшанского (1984), Ю. С. Степанова (2001) и др.), то спектакль по отношению к пьесе является своеобразным предикатом, поскольку конкретизирует характер развития исходной коммуникативной ситуации в определенных условиях, созданных режиссером. Эта конкретизация и предполагает единичность спектакля по отношению к пьесе, а также объясняет вариативность сценических постановок по одной и той же пьесе. Таким образом, дальнейшее изучение проблемы поэтики семиотически гетерогенного дискурсивного пространства лежит, на наш взгляд, в направлении смыслопорождающей связи между дискурсом-источником и дискурсом-derivатом с позиции не только семиотической креативности, но и непрерывного семиозиса, обусловленного переходами от всеобщего к единичному.



### Список литературы

- Демьянков В.З. Языковое творчество и речевая креативность // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
- Заботкина В.И. К вопросу о соотношении семиотики и когнитивной лингвистики // Языковые параметры современной цивилизации : сб. тр. / под ред. В.З. Демьянкова, Н.М. Азаровой, В.В. Фещенко, С.Ю. Бочавер. М., 2013. С. 278–285.
- Золян С.Т. О взаимодействии лексических значений: контекстная зависимость и семантическое принуждение // Иностранные языки в высшей школе. 2019. Вып. 4. С. 20–29.
- Зыкова И.В. Лингвокреативность с позиции лингвокультурологии: теория, метод, анализ // Язык. Сознание. Коммуникация. М., 2016. Вып. 53. С. 136–151.
- Ирисханова О.К. О лингвокреативной деятельности человека: отглагольные имена. М., 2004.
- Ирисханова О.К. Когнитивный резонанс и его вербальные и невербальные проявления // Когнитивные исследования языка. М., 2018. Вып. 32. С. 334–344.
- Киосе М.И. Когнитивно-семиотические основания лингвокреативности дискурса: методика анализа // Уральский филологический вестник. 2020. №2. С. 37–47.
- Колишанский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. М., 1984.
- Логинова Е.Г. Когнитивные механизмы семиотического резонанса в тексте пьесы // Вопросы когнитивной лингвистики. 2018. №4. С. 78–87.
- Логинова Е.Г. Семиотический резонанс при трансформации пьесы в спектакль // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019. №4. С. 54–65.
- Лотман М.Ю. Об искусстве. СПб., 1998.
- Соколова О.В. Дискурс-«логофаг»: границы лингвокреативности и стереотипности в рекламе // Критика и семиотика. 2020. №1. С. 114–142.
- Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика : антология / сост. Ю.С. Степанов. М., 2001. С. 5–42.
- Фатеева Н.А. Языковая креативность: подступы к теме // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2016. Вып. 7. С. 13–28.
- Фещенко В.В. От лингвоэстетики к лингвоэвристике: словотворчество в художественном и научном дискурсах // Критика и семиотика. 2020. №1. С. 92–113.
- Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
- Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» : сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М., 1975. С. 193–230.
- Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–316.
- Barthes R. The Theory of the Text // Untying the Text: A Post-Structural Reader. L., 1981. P. 31–47.
- Carter R. Language and creativity: the art of common talk. L., 2004.
- Du Bois J.W. Towards a dialogic syntax // Cognitive Linguistics. 2014. Vol. 25, iss. 3. P. 359–410.
- Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. L. ; N. Y., 2002.
- Garrod S., Pickering M. Interactive alignment and prediction in dialogue // Advances in Interaction Studies. 2013. Vol. 6. P. 193–204.
- Gibbs R.W. The poetics of mind: Figurative thought, language and understanding. Cambridge, 1994.
- Kecskes I. A Dialogic Approach to Pragmatics // Russian Journal of Linguistics. 2016. Vol. 20, iss. 4. P. 26–42.
- Langacker R.W. Consciousness and Subjectivity // Language, Structure, Discourse and the Access to Consciousness / ed. by M. Stamenov. Amsterdam, 1997. P. 49–76.



Langlotz A. Language, creativity, and cognition // The Routledge Handbook of Language and Creativity. L., 2015. P. 40 – 60.

Morris Ch. Writings on the general theory of signs. The Hague ; P., 1971.

Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn / ed. by B. McConachie, F.E. Hart. N. Y. ; L., 2011.

### Об авторе

Елена Георгиевна Логинова, кандидат филологических наук, доцент, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, Россия.

E-mail: e.loginova@365.rsu.edu.ru

### Для цитирования:

Логинова Е. Г. Режиссерская интерпретация драматургического произведения с позиций семиотической креативности // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №3. С. 125 – 141. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-8.

## THEATRICAL INTERPRETATION OF A LITERARY WORK FROM THE STANDPOINT OF SEMIOTIC CREATIVITY

E. G. Loginova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ryazan State University named for S. A. Yesenin

46 Svobody St., 390000, Ryazan, Russia

Submitted April 08, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-8

*The study presents the results of linguosemiotic analysis of sign correlations between the play "The Elder Son" by Vampilov and 22 theatrical performances based on it (The International on-line Festival "The Elder Son – 55", November, 2020). The play and its multimodal interpretations are viewed as parts of a unique communicative space. These parts may be specified as the original communicative situation and the 'derivatives' characterized by semi-otic creativity of their authors – the playwright and the directors. The concept of semi-otic resonance is used as a tool that can help to deepen the analysis of the meaning construction in the heterogeneous discourse of drama. Semi-otic resonance is understood as the correlations of recurrently used signs accompanied by the amplification of meaning and emergence of new semantic projections. The investigation of the play – theatrical performance transformations made it possible to identify the specific levels of semi-otic creativity, which correspond to the degree of pragmatic identity of the original content and its modulations. The author singled out the level of pragmatic equivalence and the level of pragmatic modulation, which account for different pragmatic effects produced and illustrated the realization of the poetic function of a sign in a multimodal discourse.*

**Keywords:** the poetics of heterogeneous discursive space, semi-otic creativity, semi-otic resonance, pragma-dialogue

### References

Barthes, R., 1981. The Theory of the Text. In: *Untying the Text: A Post-Structural Reader*. London: Routledge, pp. 31 – 47.

Carter, R., 2004. *Language and creativity: the art of common talk*. London: Routledge.



Dem'yankov, V. Z., 2009. Language and speech creativity. In: *Yazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom* [Language as a mediator between knowledge and art]. Moscow, pp. 11–19 (in Russ.).

Du Bois, J. W., 2014. Towards a dialogic syntax. *Cognitive Linguistics*, 25 (3), pp. 359–410.

Elam, K., 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd ed. London; New York: Routledge.

Fateeva, N. A., 2016. Language creativity: approaches to the topic. In: *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the Institute of the Russian Language named for V. V. Vinogradov], 7, pp. 13–28 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2020. From Linguistic Aesthetics to Linguistic Heuristics: Verbal Creativity in Literary and Academic Discourses. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 1, pp. 92–113 (in Russ.).

Garrod, S., Pickering M., 2013. Interactive alignment and prediction in dialogue. *Advances in Interaction Studies (AIS)*. Vol. 6, pp. 193–204.

Gibbs, R. W., 1994. *The poetics of mind: Figurative thought, language and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Iriskhanova, O. K., 2004. *O lingvokreativnoi deyatel'nosti cheloveka: otglagol'nye imena* [About linguocreative human activity: verbal names]. Moscow (in Russ.).

Iriskhanova, O. K., 2018. Cognitive resonance: verbal and non-verbal dimensions. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* [Cognitive Studies of Language], 32, pp. 334–344 (in Russ.).

Jakobson, R. O., 1975. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "pro" and "contra"]. Moscow, pp. 193–230 (in Russ.).

Jakobson, R., 1985. *Izbrannye raboty* [Selected works]. Moscow (in Russ.).

Jakobson, R., 1987. The latest Russian poetry. First sketch: Approaches to Khlebnikov. In: *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow, pp. 272–316 (in Russ.).

Kecskes, I., 2016. A Dialogic Approach to Pragmatics. *Russian Journal of Linguistics*, 20 (4), pp. 26–42.

Kiose, M. I., 2020. Linguistic creativity in discourse: the research perspective of cognitive semiotics. *Ural'skiy filologicheskij vestnik* [Ural Philological Bulletin], 2, pp. 37–47 (in Russ.).

Kolshanskiy, G. V., 1984. *Kommunikativnaya funktsiya i struktura yazyka* [The communicative function and the structure of language]. Moscow (in Russ.).

Langacker, R. W., 1997. Consciousness and Subjectivity. In: M. Stamenov ed. *Language, Structure, Discourse and the Access to Consciousness*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 49–76.

Langlotz, A., 2015. Language, creativity, and cognition. In: *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. London: Routledge, pp. 40–60.

Loginova, E. G., 2018. Cognitive mechanisms of semiotic resonance in plays. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki* [Issues of Cognitive Linguistics], 4, pp. 78–87 (in Russ.).

Loginova, E. G., 2019. Semiotic resonance between a play and its theatrical performance. *Voprosy kognitivnoy lingvistiki* [Issues of Cognitive Linguistics], 4, pp. 54–65 (in Russ.).

Lotman, M. Yu., 1998. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg (in Russ.).

McConachie, B., Hart F. E. eds., 2011. *Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn*. London; New York: Routledge.

Morris, Ch., 1971. *Writings on the general theory of signs*. The Hague, Paris: Mouton de Gruyter.

Sokolova, O. V., 2020. Discourse-“Logophagus”: The Boundaries of Linguistic Creativity and Stereotypy in Advertising. *Kritika i semiotika* [Critique and Semiotics], 1, pp. 114–142 (in Russ.).



Stepanov, Yu.S., 2001. In the world of semiotics. In: *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: Anthology]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, pp. 5–42 (in Russ.).

Zabotkina, V.I., 2013. On the relationship between semiotics and cognitive linguistics. In: V.Z. Dem'yankov, N.M. Azarova, V.V. Feshchenko, et al. eds. *Yazykovye parametry sovremennoy tsvivilizatsii. Sbornik trudov* [Language parameters of modern civilization. Collection of works]. Moscow; Kaluga, pp. 278–285 (in Russ.).

Zolyan, S.T., 2019. On interaction of lexical meanings: context-dependence and semantic coercion. *Inostrannye yazyki v vysshej shkole* [Foreign Languages in Tertiary Education], 4, pp. 20–29 (in Russ.).

Zykova, I.V., 2016. Linguistic creativity in a linguoculturological perspective: theory, method, research findings. In *Yazyk. Soznanie. Kommunikatsiya* [Language. Mind. Communication], 53. Moscow, pp. 136–151 (in Russ.).

### The author

*Dr Elena G. Loginova*, associate professor, Yesenin Ryazan State University, Russia.

E-mail: e.loginova@365.rsu.edu.ru

### To cite this article:

Loginova, E.G. 2021, Theatrical interpretation of a literary work from the standpoint of semiotic creativity, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 3, p. 125–141. doi: 10.5922/2225-5346-2021-3-8.

## ТРЕБОВАНИЯ К ПОДГОТОВКЕ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «СЛОВО.РУ: БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ»

### Правила публикации статей в журнале

1. Представляемая для публикации статья должна быть актуальной, обладать новизной, содержать постановку задач (проблем), описание основных результатов исследования, полученных автором, выводы, а также соответствовать правилам оформления.

2. Материал, предлагаемый для публикации, должен быть оригинальным, не публиковавшимся ранее в других печатных изданиях. При отправке рукописи в редакцию журнала автор автоматически принимает на себя обязательство не публиковать ее ни полностью, ни частично без согласия редакции.

3. Рекомендованный объем статьи – до 1,5 п. л.; научного сообщения – до 0,5 п. л. (включая заглавие, аннотацию, ключевые слова, список литературы на русском и английском языках).

4. Все присланные в редакцию рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование, а также проверку по системе «Антиплагиат», по результатам чего принимается решение о возможности включения статьи в журнал. Уровень оригинальности авторских материалов по данным системы «Антиплагиат» должен составлять не менее 80 % (с учетом оформленного цитирования и самоцитирования).

5. Плата за публикацию рукописей не взимается.

6. Для рассмотрения редакционной коллегией статья может быть отправлена по электронной почте главному редактору либо ответственному редактору журнала. Также статья может быть подана на рассмотрение через электронную форму на сайте Единой редакции научных журналов БФУ им. И. Канта: <http://journals.kantiana.ru/>

7. Решение о публикации (доработке, отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее рецензирования и обсуждения.

### Комплектность и форма представления авторских материалов

1. Статья должна содержать следующие элементы:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи (основные правила индексирования по УДК см.: <http://www.naukapro.ru/metod.htm>);

- название статьи строчными буквами на русском и английском языках;
- аннотацию на русском и summary на английском языке (200–250 слов); аннотация располагается перед ключевыми словами после заглавия, summary – после статьи перед references;

- ключевые слова на русском и английском языках (4–10 слов); располагаются перед текстом после аннотации;

- список литературы, оформленный в соответствии с ГОСТом Р 7.0.5.-2008, и references на латинице (Harvard System of Referencing Guide);

- сведения об авторе(-ах) на русском и английском языках (Ф. И. О. полностью, ученая степень, звание, должность, место работы, e-mail, контактный телефон, почтовый адрес места работы).

2. Оформление списка литературы.

- Список литературы, оформленный в соответствии с ГОСТом Р 7.0.5.-2008, приводится в конце статьи в алфавитном порядке без нумерации. Сначала перечисляются источники на русском языке, затем – на иностранных языках.

Если в списке литературы есть несколько публикаций одного автора одного года издания, то рядом с годом издания каждого источника ставятся буквы *a*, *b* и др. Например:

Брюшинкин В. Н. Взаимодействие формальной и трансцендентальной логики // Кантовский сборник. 2006. №26. С. 148 – 167.

Кант И. Прелегомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения : в 8 т. М., 1994а. Т. 4.

Кант И. Метафизические начала естествознания // Сочинения : в 8 т. М., 1994б. Т. 4.

Howell R. Kant's Transcendental Deduction: An Analysis of Main Themes in His Critical Philosophy. Dordrecht ; Boston ; L., 1992.

• Источники, опубликованные в интернет-изданиях или размещенные на интернет-ресурсах, должны содержать точный электронный адрес и обязательно дату обращения к источнику (в круглых скобках) по образцу:

Walton D. A. Reply to R. Kimball. URL: [www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf](http://www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf) (дата обращения: 09.11.2009).

### 3. Оформление references.

В английский блок статьи необходимо добавить список литературы на латинице (references), оформленный по требованиям *Harvard System of Referencing Guide*: сначала дается автор, затем год издания. В отличие от списка литературы, где авторы выделяются курсивом, в references курсивом выделяется название книги (журнала). В квадратных скобках дается перевод на английский язык названия указанного источника, если он издан не на латинице. Например:

**Книга на кириллице:** Borisov, K. G. 1988, *Mehanizm pravovogo regulirovanija processa internacionalizacii mnogostoronnih nauchno-tehnicheskikh sojazej v sovremennoj vseobshhej sisteme gosudarstvo* [The mechanism of legal regulation of the internationalization process of multilateral scientific and technical relations in the modern system of universal], Moscow, 363 p.

**Книга на латинице:** Keohane, R. 2002, *Power and Interdependence in a Partially Globalized World*, New York, Routledge.

**Журнальная статья на кириллице:** Dezhina, I. G. 2010, Menjajushhiesja priority mezhdunarodnogo nauchno-tehnologicheskogo sotrudnichestva Rossii [Changing priorities of international scientific and technological cooperation between Russia], *Ekonomicheskaja politika* [Economic policy], no. 5, pp. 143–155, available at: [www.iep.ru/files/text/policy/2010\\_5/dezgina.pdf](http://www.iep.ru/files/text/policy/2010_5/dezgina.pdf) (accessed 08 April 2013).

**Журнальная статья на латинице:** Johanson, J., Vahlne, J.-E. 2003, Business Relationship Learning and Commitment in the Internationalization Process, *Journal of International Entrepreneurship*, no. 1, pp. 83–101.

Более подробно с правилами составления references можно ознакомиться на сайте: [libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm](http://libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm)

### 4. Оформление ссылок на литературу в тексте.

• Ссылки на литературу в тексте даются в круглых скобках: автор или название источника из списка литературы и через запятую год и (для цитаты) номер страницы: (Кант, 1994а, с. 197) или (Howell, 1992, p. 297).

• Ссылка на многотомное издание: автор или название источника из списка литературы, затем через запятую год, номер тома и номер страницы: (Шопенгауэр, 2001, т. 3, с. 22).

5. Предоставленные для публикации материалы, не отвечающие вышеизложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

## Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены *в электронной форме* в формате А4 (210 × 297 мм).

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате *doc* и *docx* (Microsoft Office).

Подробная информация о правилах оформления текста, в том числе таблиц, рисунков, ссылок и списка литературы, размещена на сайте Единой редакции научных журналов БФУ им. И. Канта: <https://journals.kantiana.ru/journals/slovoru/pravila-oformleniya/>

## Порядок рецензирования рукописей

1. Все рукописи, поступившие в редколлегию, проходят двойное «слепое» рецензирование.

2. Главный редактор журнала определяет соответствие статьи профилю журнала, требованиям к оформлению и направляет ее на рецензирование специалисту, доктору или кандидату наук, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

3. Сроки рецензирования определяются с учетом создания условий для максимально оперативной публикации статьи.

4. В рецензии устанавливается:

а) соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме;

б) насколько статья соответствует современным достижениям научно-теоретической мысли в данной области;

в) доступна ли статья читателям, на которых она рассчитана, с точки зрения языка, стиля, расположения материала, наглядности таблиц, диаграмм, рисунков и формул;

г) целесообразна ли публикация статьи с учетом имеющейся по данному вопросу литературы;

д) в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором;

е) рекомендуется (с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков) или не рекомендуется статья к публикации в журнале.

5. Текст рецензии направляется автору по электронной почте.

6. Если в рецензии содержатся рекомендации по исправлению и доработке статьи, главный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта статьи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть. Доработанная (переработанная) автором статья повторно направляется на рецензирование.

7. Статья, не рекомендованная к публикации хотя бы одним из рецензентов, к повторному рассмотрению не принимается. Текст отрицательной рецензии направляется автору по электронной почте, факсом или обычной почтой.

8. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией.

9. После принятия редколлегией решения о допуске статьи к публикации ответственный редактор информирует об этом автора и указывает сроки публикации.

10. Оригиналы рецензий хранятся в редакции журнала в течение пяти лет.



## SLOVO.RU: THE BALTIC ACCENT JOURNAL

### Guide for authors

1. The journal welcomes relevant and novel contributions. Articles submitted should include problem formulation, results, and conclusions and comply with the guide requirements.

2. Submitted materials should be original and not published elsewhere. Upon submitting an article to the journal, the author undertakes not to publish the article elsewhere, in whole or in part, without consent from the editorial board of the journal.

3. The recommended length of an article is 40,000 characters and that of a report is 20,000 characters with spaces, abstracts, keywords, and references in Russian and English.

4. All submitted contributions are subject to double-blind peer review and plagiarism scanning. The acceptable similarity index is below 20%.

5. There is no charge for publication.

6. To be considered by the editorial board, contributions are submitted via e-mail to the editor-in-chief or the publishing editor. Alternatively, authors can use the submission form on the IKBFU Journals website at <http://journals.kantiana.ru/>

7. The decision on the acceptance, improvement, or rejection of articles is made by the editorial board, following peer review and discussion.

### Article structure and style

1. Contributions should include:

- a Universal Decimal Classification index (UDC) most relevant to the topic of the article;
- the title of the article in English and Russian, all lowercase;
- abstracts in English and Russian (200–250 words); the abstract in Russian is placed after the title and before the keywords; the summary in English is placed after the body of the article and before the references;
- keywords in Russian and English (4–10 words); keywords are placed before the body of the article after the abstract;
- references in Russian prepared according to GOST R 7.0.5.-2008 and Harvard-style references in the Latin script;
- a brief autobiographical note in Russian and English, including the full name(s), academic title(s), affiliation(s), e-mail address(es), phone number(s), and work address(es) of the author(s).

2. References.

• References prepared according to GOST R 7.0.5.-2008 are given at the end of the article in alphabetical order, unnumbered. Sources in Russian are listed first, followed by those in foreign languages. If works that have the same author and were written in the same year are cited, a lowercase letter (*a*, *b*, etc.) should be used after the date to differentiate between the works. For example:

*Брюшинкин В.Н.* Взаимодействие формальной и трансцендентальной логики // Кантовский сборник. 2006. №26. С. 148–167.

*Кант И.* Прологомены ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука // Сочинения : в 8 т. М., 1994а. Т. 4.

Кант И. Метафизические начала естествознания // Сочинения : в 8 т. М., 1994б. Т. 4.

Howell R. Kant's Transcendental Deduction: An Analysis of Main Themes in His Critical Philosophy. Dordrecht; Boston; L., 1992.

• If an online source is cited, the reference should include the exact URL for the article and the date of accession, parenthesised. For example:

Walton D. A. Reply to R. Kimball. URL: [www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf](http://www.dougwalton.ca/papers%20in%20pdf/07ThreatKIMB.pdf) (accessed 09.11.2009).

### 3. References in the Latin script.

The English-language part of the article should contain Harvard-style references in the Latin script: name of the author(s) followed by the year of publication. The title of the book (journal) should be italicised. If a work has not been published in a language using the Latin script, an English translation of the title should be provided in brackets. For example:

**Cyrillic-script book:** Borisov, K. G. 1988, *Mehanizm pravovogo regulirovaniya processa internacionalizacii mnogostoronnih nauchno-tehnicheskikh svjazej v sovremennoj vseobshhej sisteme gosudarstv* [The mechanism of legal regulation of the internationalization process of multilateral scientific and technical relations in the modern universal system of states], Moscow.

**Latin-script book:** Keohane, R. 2002, *Power and Interdependence in a Partially Globalized World*, New York, Routledge.

**Cyrillic-script article:** Dezhina, I. G. 2010, Menjajushhiesja priority mezhdu narodnogo nauchno-tehnologicheskogo sotrudnichestva Rossii [Changing priorities of Russia's international scientific and technological cooperation], *Ekonomicheskaja politika* [Economic policy], no. 5, pp. 143–155, available from: [www.iep.ru/files/text/policy/2010\\_5/dezgina.pdf](http://www.iep.ru/files/text/policy/2010_5/dezgina.pdf) (accessed 08 April 2013).

**Latin-script article:** Johanson, J., Vahlne, J.-E. 2003, Business Relationship Learning and Commitment in the Internationalization Process, *Journal of International Entrepreneurship*, no. 1, pp. 83–101.

For more details on Harvard-style referencing, see [libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm](http://libweb.anglia.ac.uk/referencing/harvard.htm)

### 4. In-text referencing.

• In-text references should be parenthesised and include the name(s) of the author(s), the year of publication, and the page number (for citations), separated by commas. For example: (Howell, 1992, p. 297).

• References to multi-volume works: the name(s) of the author(s), the year of publication, the volume number, and the page number, separated by commas (Schopenhauer, 2001, 3, 22).

5. A failure to meet the above requirements may result in the rejection of a manuscript.

## Formatting

Manuscripts should be submitted in an electronic format as an a4-size document (210 × 297 mm).

Contributions are accepted in the *doc* and *docx* formats only (Microsoft Office).

For more details on the text, table, and figure formatting and referencing, see the IKBFU Journals website at

<https://journals.kantiana.ru/journals/slovoru/pravila-oformleniya/>

## Peer review process

1. All submitted contributions are subject to double-blind peer review.
2. The editor-in-chief establishes whether submitted works fit the scope and comply with the standards of the journal and submits them for review to an expert with relevant qualifications, holding a doctoral or postdoctoral degree.
3. The review period is such as to ensure prompt publication of accepted articles.
4. The review establishes:
  - a) whether the content of the article corresponds to its title;
  - b) whether the contribution is in line with the latest findings in the field;
  - c) whether the language, style, and layout of the text, tables, diagrams, figures, and formulae make the work clear to readers;
  - d) whether the article contains original research;
  - e) what the strengths and weaknesses of the article are and what improvements should be made;
  - f) whether the manuscript is suitable for publication in the journal.
5. The review is sent to the author via e-mail.
6. If a reviewer recommends reworking the article, these recommendations are sent to the author with suggestions for revision. The author(s) has(ve) the right to defend his/her(their) position. A revised article is resubmitted for review.
7. An article that has been rejected by at least one reviewer cannot be resubmitted. The text of a negative review is sent to the author via e-mail, fax, or regular mail.
8. A positive review is a necessary but not sufficient condition for publication. A final decision is made by the editorial board.
9. If a positive decision is made, the publishing editor notifies the author(s) and inform him/her(them) of the publication date.
10. The editorial board keeps reviews for five years.

СЛОВО.РУ:  
БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ

SLOVO.RU:  
BALTIC ACCENT

2021

Том 12  
Vol.  
№ 3

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА: THE POETIC FUNCTION  
К СТОЛЕТИЮ ИДЕИ OF LANGUAGE: CELEBRATING  
THE CENTENARY OF THE IDEA  
Тематический выпуск Thematic Issue

Вып. 1 Iss. 1

Редактор *И. О. Дементьев*. Корректор *П. С. Щербаков*  
Компьютерная верстка *Г. И. Винокуровой*

Copy-edited by *I. Dementev, P. Shcherbakov*  
Layout by *G. Vinokurova*

Подписано в печать 25.08.2021 г.  
Формат 70×108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 13,0  
Тираж 120 экз. (1-й завод – 50 экз.). Заказ 80  
Свободная цена

Signed 25.08.2021  
Page format 70×108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Reference printed sheets 13,0  
Edition 120 copies (first print: 50 copies). Order 80  
Free price

Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта  
236022, г. Калининград, ул. Гайдара, 6

Immanuel Kant Baltic Federal University Press  
6 Gaidara st., Kaliningrad, 236022, Russia