

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

Ю. М. ТРОФИМОВА

ЛИНГВИСТИКА  
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

МОНОГРАФИЯ

САРАНСК  
ИЗДАТЕЛЬСТВО МОРДОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
2015

УДК 81'42:82-1  
ББК Ш4  
Т761

Рецензенты:

кафедра английской филологии Ивановского государственного университета  
(заведующий — доктор филологических наук профессор *О. М. Карпова*);  
*Е. А. Никулина* — заведующий кафедрой фонетики и лексики английского языка  
Московского педагогического государственного университета,  
доктор филологических наук, профессор

**Трофимова Ю. М.**

Т761 Лингвистика поэтического текста : монография /  
Ю. М. Трофимова. — Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2015. —  
172 с.  
ISBN 978-5-7103-3115-6

В монографии обосновываются принципы создания одной из частных лингвистик текста — лингвистики поэтического текста — как дочерней отрасли лингвистики текста. Отмечается, что, несмотря на частое апеллирование в лингвистических работах к формулировке «лингвистика поэтического текста», ее основные постулаты и базовые положения еще не осмыслены и не определены. Предлагается одна из версий их осмысления, а также приводятся примеры ее практического приложения в разных образцах анализа поэтического текста, созданного на материале ряда европейских языков.

Предназначена для филологов и лингвистов узкого профиля, специализирующихся в области лингвистики текста и поэтического текста. Может представлять интерес для лиц, занимающихся исследованиями в сфере межкультурной коммуникации, когнитивной и коммуникативной лингвистики, стилистики.

Научное издание

**ТРОФИМОВА Юлия Михайловна**

**ЛИНГВИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

**Монография**

*Печатается в авторской редакции*

Технический редактор *Т. А. Сальникова*  
Корректоры *Н. М. Фролова, С. П. Славкина, Л. Д. Баюшкина*  
Дизайн обложки *О. А. Сударевой*  
Компьютерная верстка *М. М. Агафоновой, Т. Н. Аношкиной*

Подписано в печать 13.08.15. Формат 60×84 1/16. Усл. печ. л. 10,00.  
Тираж 100 экз. Заказ № 839.

Издательство Мордовского университета  
Типография Издательства Мордовского университета  
430005, г. Саранск, ул. Советская, 24

ISBN 978-5-7103-3115-6

© Трофимова Ю. М., 2015  
© Оформление. Издательство  
Мордовского университета, 2015

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

---

Настоящая книга представляет собой опыт создания одной из частных лингвистик текста, а именно лингвистики поэтического текста (далее также ЛПТ). Вместе с тем целью книги одновременно является и определение роли и значимости ЛПТ в общей структуре современной лингвистики текста (далее также ЛТ).

В ту пору, когда лингвистика текста была на гребне моды и перспективы ее изучения во многом еще только намечались, в работе немецкого лингвиста П. Хартманна одной из таких перспектив была названа задача по построению лингвистики конкретного текста [Hartmann 1971: 9–29]. Вполне возможно, что П. Хартманн понимал конкретный текст предельно конкретно, имея в виду каждый отдельный текст, но такого рода текст можно трактовать и как текст какого-то конкретного функционального стиля. Так или иначе, но по прошествии полувека становится очевидным, что задача, сформулированная П. Хартманном, так и не была решена. Вместе с тем не приходится сомневаться, что создание частных лингвистик текста (как лингвистик текста, относящегося к тому или иному конкретному функциональному стилю) не потеряло своей значимости ни в плане теории, ни в плане практического приложения достижений последней.

Современная лингвистика текста достигла такого уровня развития, что многие солидные работы, посвященные ее проблематике, начинают помещать краткие экскурсы эволюции ЛТ как самостоятельной отрасли языкознания. Такие экскурсы представляют собой освещение проблематики ЛТ в диахронии как перечень тех проблем, которые интересовали ее, начиная с момента становления, т. е., как правило, с середины 60-х годов XX в. В этих экскурсах, однако, всегда упускается из виду один момент, а именно движение ЛТ вширь, т. е. отпочкование от нее дочерних лингвистик текста. В этом смысле как раз и следует привлечь внимание к появляющемуся время от времени термину *лингвистика поэтического текста*, что вместе с тем свидетельствует и о существовании самого явления, стоящего за названным термином. В одной из работ было даже заявлено, что «годом рождения отечественной лингвистики поэтического текста принято считать 1914-й, т. е. период с 1914 по 1916 г., время возникновения Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ)» [Казарин 1999: 6]. Думается, однако, что эта дата означает не год рождения лингвистики поэтического текста, а год рождения общества по изучению поэтического языка, что не одно и то же, хотя бы по той причине, что ЛПТ не могла родиться раньше самой ЛТ как таковой.

Именно последняя должна определить теоретические основания, а также и практические, собственно исследовательские ориентиры ее предстоящего рождения.

В целом, о лингвистике поэтического текста можно вынести такое заключение: она провозглашена в разного рода работах, но на данный момент не систематизирована и не представлена как свод положений.

Как известно, лингвистика текста была исключительно популярна начиная с 60-х годов прошлого века и до того момента, когда она попала в тень дискурсивного анализа текста. Некоторые даже уверяют, что она переродилась в дискурсивный анализ. Однако, «переродившись» ЛТ благополучно продолжает существовать и как автономная отрасль, хотя бы потому, что сам термин *лингвистика текста* не исчез.

То, что ЛТ ни во что не переродилась, можно вполне ответственно заявить, если правильно оценить ее предмет. Предмет, в частности, можно конкретизировать и при уточнении понятий *текст* и *дискурс*, различие между которыми многократно обсуждалось, причем со значительным расхождением во мнениях и с множеством даваемых дефиниций.

Не вдаваясь в детали этих бесчисленных трактовок, подчас перерастающих в самое обычное философствование, отметим лишь самое базовое различие текста и дискурса, которое и будет взято здесь за основу. Нельзя при этом забывать и того, что в ходе развития науки часто открываются практически те же самые явления, но называются по-разному. Англоязычные и франкоязычные лингвисты, введшие и развившие понятие дискурса, судя по всему, не были знакомы с трудами Л. В. Щербы, но их дискурс очень похож на понятие речи у Л. В. Щербы, что прямо отмечается некоторыми лингвистами. В частности, было подчеркнуто, что дискурс — это «не само речевое поведение, а результат речевого поведения, представляющий собой речь в классическом понимании Л. В. Щербы и обусловленный, как и вся речевая деятельность, совокупностью социокультурных и ситуативных факторов, влияющих на коммуникацию» [Кудлаева 2006: 50].

Таким образом, имеет смысл противопоставить дискурс и текст в оппозиции речь и язык. В качестве уточнения добавим лишь одну цитату. В частности, Е. С. Кубрякова и О. В. Александрова понимают под дискурсом «когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму. Текст может трактоваться как дискурс только тогда, когда он реально воспринимается и попадает в текущее сознание воспринимающего его человека» [Кубрякова и др. 1997: 19]. Таким образом, не исключается возможность при определенных условиях поставить знак равенства между текстом и дискурсом.

Между тем, соотношение текста и дискурса может быть весьма неожиданным, как, например, в заголовке докторской диссертации И. И. Чумак-Жуны «Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца XVIII — начала XXI веков» [Чумак-Жуны 2009], где самому тексту приписано дискурсивное пространство. Тем не менее после сделанных замечаний будем исходить из того, что текст — единица языка, принадлежащая самому сложному языковому уровню — уровню текста, который аккумулирует самые разнообразные законы текстопостроения (учтем и другие аналогичные термины: текстопорождение, текстотворчество, текстообразование, часто фигурирующие в лингвистических работах, но, думается, практически синонимичные). Именно на раскрытие таких законов и должна ориентироваться ЛПТ, имеющая своим непосредственным объектом поэтический текст.

Текст был признан единицей языка еще на начальных этапах развития лингвистики текста. В числе положений, укрепивших позиции лингвистики текста, О. И. Москальская назвала в свое время один вывод тогдашней ЛТ, согласно которому в основе конкретных речевых произведений — текстов лежат общие принципы построения текстов, и относятся они не к области речи, а к системе языка [Москальская 1981: 9].

Заметим, однако, что данный тезис «текст — единица языка» был развит, в сущности, очень слабо. Что значит быть единицей уровня языка (а не только речи)? Это означает, прежде всего, обладать свойствами эмической единицы, главным качеством которой является состояние воспроизводимости (в данном случае не цельного текста самого по себе, а его отдельных строевых элементов), иметь развитую парадигматику (в данном случае парадигматику тех же самых строевых элементов). Поэтому одной из задач ЛПТ должно явиться рассмотрение поэтического текста с точки зрения парадигматики составляющих его компонентов.

У тезиса «текст — принадлежность уровня языка» больше противников, чем сторонников, и при этом убедить оппонентов бывает очень сложно. Однако, учитывая значимость данного тезиса для настоящей работы, вернемся к нему ниже.

Таким образом, ЛПТ — это дочерняя ветвь ЛТ, одна из частных ЛТ. В этом плане ЛТ отстает от теории дискурса, где уже давно стали привычными формулировки типа «учебный дискурс», «политический дискурс» и т. д. Правда, к настоящему времени в нашем распоряжении имеется также множество разнообразных лингвистик (в частности, когнитивная, юридическая, политическая и даже психиатрическая лингвистики в дополнение к традиционным лингвистикам — социолингвистике, психолингвистике, этнолингвистике и т. д.), однако выделение новых лингвистик не кажется излишним. К тому же перенос внимания на текст и конкретизация лингвистики как частной лингвистики текста может восприниматься как одна из новых языко-

ведческих задач. А если иметь в виду парадигматический уклон в создании ЛПТ, то наилучшим подспорьем в этом деле будет коммуникативно-парадигматическая лингвистика. Как было отмечено, коммуникативно-парадигматическая лингвистика касается парадигматической сферы формирования мыслей, а также парадигматической сферы обмена мыслями в процессе общения [Блох 2009: 22]. При обращении к поэтическому тексту мы имеем возможность обнаружить на этой основе формирование поэтической мысли в континууме поэтической коммуникации.

В чем целесообразность разработки ЛПТ? Как представляется, помимо чисто теоретического интереса, нельзя не фиксировать несомненной актуальности ее создания. Современная ситуация дает понять, что довольно большое число людей охвачено стремлением освоить поэтическую коммуникацию, выливающуюся, правда, лишь в создание (но не потребление) поэтических сочинений. Интернет-сайты перенасыщены разного рода инструкциями по написанию таковых, когда более или менее поднаторевшие в этом ремесле люди дают советы абсолютным новичкам, как писать стихи. Стремление писать стихи у самых широких масс населения так велико, что, не тратя времени на выработку поэтических навыков, они пишут, апеллируя только к вдохновению и не нуждаясь в каких-либо знаниях поэтического труда. Критикуя непрофессионалов, ссылающихся на вдохновение и отказывающихся работать над стихом, Л. Сирота в одном интернет-сообщении («Я не сижу над стихами, я их пишу по вдохновению...») задает вопрос — *что такое поэтический труд?* — и отвечает, что стихосложение — это еще и труд, а не только фиксация на бумаге (или экране компьютера) того, что «само свалилось на голову» [Сирота, Любовь...[www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html](http://www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html)].

Лингвист легко разглядит в такой потребности общества в поэтической коммуникации несомненную языковую ситуацию, в которой необходимо хотя бы что-то прояснить. Справедливости ради заметим также, что второй член такой коммуникации (читатель) остается в явном меньшинстве. По-видимому, стихов больше пишут, чем читают. Все реже удастся встретить человека с томиком стихов в руках, а вечера поэзии перестали быть приметой времени. Но есть массовая песня, которая использует рифмованный, а значит поэтический текст, и здесь число потребителей неисчислимо. Качество текста в таких песнях — вопрос отдельный, и к нему еще предстоит вернуться. Но и здесь та же картина. Авторы с некоторым извинением заявляют: «И пусть рифма грешит, но зато от души» (песня из репертуара радиостанции «Шансон»). И этот факт тоже достоин внимания лингвиста.

Поэтический текст является объектом исследования многих лингвистических направлений. Какое место займет среди них ЛПТ?

С самого начала становления ЛТ отмечалось, что она аккумулирует самые разные науки. Э. Я. Тураева одной из первых отметила связь ЛТ с различными дисциплинами: лексикологией, семасиологией,

лингвостилистикой, синтаксисом и смежными дисциплинами: философией, логикой, эстетикой, психологией и др. [Тураева 1986: 6—7]. Этим заявлением была положена традиция называть и другие контактирующие с ЛТ науки, число которых со временем становится все больше. Эта традиция не будет нарушена и здесь, перечень называемых разными авторами смежных с ЛПТ наук будет по мере возможности учитываться и пополняться.

Дискутировать этот вопрос можно с двух сторон: ЛПТ в кругу смежных дисциплин с чисто количественной точки зрения и с точки зрения того, что она у них заимствует. В любом случае, при создании ЛПТ необходимо четко обозначить ее место в кругу многочисленных дисциплин, занимающихся поэтическим текстом, а также и наук, знание которых, как принято говорить, ЛТ аккумулирует.

Лингвистика поэтического текста — это не стиховедение и не поэтика, хотя они также интегрируются ею (как, впрочем, и другие науки — и не только гуманитарного профиля — в полном соответствии с принципами ЛТ, аккумулирующей знания из самых разных областей науки). Предмет ЛПТ не просто выделить в целом сонме наук, занимающихся исследованием поэзии, и при этом часто употребляющих выражение «поэтический текст». Вопросы стихотворного, а особенно рифмованного стихотворного текста рассматривались самыми разными отраслями филологической науки: традиционной лингвистикой, стиховедением, поэтикой, литературоведением, текстологией, риторикой и т. д. Существует даже отдельная сфера, возможно, не дотягивающая до специальной лингвистической отрасли, которая именуется лингвистическим анализом поэтического текста, образцов которого (т. е. анализа) существует великое множество, в том числе предложенных крупнейшими филологами, такими как Ю. М. Лотман и В. В. Виноградов.

В этой совокупности направлений и специальных областей филологии непросто обнаружить участок, не затронутый ни одной из них. Но он существует и не дублирует проблематику перечисленных отраслей, поскольку находится на позициях материнской ЛТ, имеющей свой понятийный аппарат, терминологический инструментарий и уже заметную по теоретическим основаниям историю развития. При этом следует подчеркнуть, что ЛПТ исключительно лингвистическое по сути и по текстовой природе явление. Задача по созданию ЛПТ сводится, в сущности, к следующему: ЛПТ должна оставаться на платформе ЛТ. Необходимо, таким образом, в первую очередь, преломить аппарат и инструментарий ЛТ через своеобразие поэтического текста/дискурса и представить это преломление в систематизированном виде именно как ЛПТ.

В настоящих условиях, однако, ЛПТ может и самостоятельно аккумулировать различные смежные дисциплины. Когнитивная и коммуникативная лингвистики не могут при этом не учитываться, на что указывает, в частности, обозначенная выше коммуникативная

проблема, связанная с популярностью поэтической коммуникации. Поэтому структура настоящей монографии следующая: глава 1 «Традиционная ЛТ и лингвистика поэтического текста», глава 2 «ЛПТ и когнитивная лингвистика», глава 3 «ЛПТ и коммуникативная лингвистика».

В отношении последней формулировки заметим, что лингвистику текста включают в коммуникативную лингвистику уже саму по себе как одно из ее направлений, к которым относят также теорию речевых актов, коммуникативный синтаксис, различные направления паралингвистики, теорию межкультурной коммуникации и т. д. Думается, однако, что это не совсем правомерно. У ЛТ есть свой предмет: текст и законы его построения. Она должна считаться самостоятельной отраслью лингвистики. Текст, разумеется, коммуникативен, но текстом занимается очень много наук, означает ли это, что их тоже нужно включить в коммуникативную лингвистику? Коммуникативный блок выделяется в любом тексте и в поэтическом, в частности, и именно эти моменты будут рассмотрены в главе 3 «ЛПТ и коммуникативная лингвистика». Другими словами, точкой пересечения лингвистики текста и коммуникативной лингвистики можно считать тот угол зрения на текст, когда исследуется сам текст как языковой феномен, а также его строевые элементы с позиции того, как они функционируют в зависимости от сфер коммуникации. Коммуникативность текста понимается как степень его обращенности к читателю [Валгина 2003: 4].

Рассматривая вопрос в самом широком ракурсе как соотношение теории коммуникации и теории языка, т. е. лингвистики, В. Б. Касевич замечает, что теория коммуникации непосредственно кладет в свое основание моделирование динамических связей в обществе, между людьми, а поэтому никак не может отвлечься от «человеческого фактора» [Касевич 2001: 70]. Именно это моделирование и отвечает за процесс текстопостроения.

Итак, предлагаемая монография, имеющая целью обоснование принципов ЛПТ, в качестве отправного пункта избирает чисто лингвистическую основу поэтического текста как единицы высшего уровня языка — текста (в данном случае жанрово определенного текста — поэтического). Поэтический текст видится автору настоящей монографии как область неограниченных лингвистических исследований, и поэтому некоторые ее разделы представляют собой описание тех или иных свойств поэтического текста, которые были выявлены у него автором и которые рассматривались с позиций, соответствующих его взглядам и представлениям.



## ВВЕДЕНИЕ

---

---

Хорошо известно, как много исследований лингвистического, литературоведческого и в целом общелингвистического профиля было выполнено и выполняется на материале поэзии, созданной на базе самых разных языков. Все они объединены одной общей установкой: приблизиться к разгадке ее тайны, поскольку поэзия, как ни одна другая область текстотворчества, всегда окутывалась романтической пеленой загадочности.

Дело, однако, в том, что ЛПТ не претендует на изучение поэзии, ее объектом является именно поэтический текст как ипостась лингвистики, в то время как поэзия, будучи сферой искусства, просто использует поэтический текст в качестве своего строительного материала. Такое противопоставление «поэзия — поэтический текст» является главным условием для выделения предмета ЛПТ, которая на сегодняшний день имеет все основания оформиться в отдельную отрасль ЛТ. Своевременность этой задачи определяется уже достаточной зрелостью самой лингвистики текста, которая, выражаясь образно, подобно материнскому предприятию в состоянии порождать дочерние филиалы — порождать, однако, на базе собственных положений, категорий и концепций. В этом смысле и следует вести речь о выделении предмета ЛПТ.

Прежде, однако, дифференцируем понятия поэтического текста и поэзии. Литературоведы изучают поэзию как возвышенный и в то же время загадочный, таинственный вид словесного искусства. Достаточно процитировать Ю. М. Лотмана: «Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие... проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки» [Лотман 1996: 10]. В связи с этой цитатой вскользь заметим, что науке ясно не до конца абсолютно все, а намерение усиливать загадочность поэзии ясности не добавит. Между тем работ, апеллирующих к загадочности поэзии (а заодно и поэтического текста) имеется немало, например, работа О. Г. Ревзиной, где даже заголовки выдержаны в соответствующей тональности: «Загадки поэтического текста» [Ревзина 2002].

Для ЛПТ стихи — это просто текстовая ткань, хотя и тонкого сплетения, но сотканная по законам языка, находящегося в зависимости от условий определенного вида коммуникации. Человеческий язык потому и человеческий язык, что всегда позволяет человеку манипулированием языковых средств выразить все то, что ему хочется

выразить. А в поэзии такое манипулирование может достигать самых крайних пределов.

Хотя некоторое развенчание поэзии при таком подходе вызовет протест и критику, тем не менее, как будет показано всем ходом нижеследующих рассуждений, оно имеет смысл. С другой стороны, нельзя не признать также, что окутывать поэзию пеленой загадочности и непостижимости — не лучшая позиция для исследователя.

Итак, поэзия окружена ореолом таинственности и загадочности, хотя есть и более загадочные сферы, например, музыка. Почему так влекут человека мелодии? Без них, в сущности, не живет ни один человек. Возможно, самыми проникновенными поэтическими строками оказываются самые музыкальные? В них глубже подтекста всегда звучит какая-то мелодия, и это вовсе не ритм и, соответственно, не стихотворный размер. М. Цветаева сказала однажды: «Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию — от намека до приказа. Это целый мир, и сказать о нем — целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть».

К этим ее словам «здесь ... закон есть» стоит прислушаться. Интуитивно это чувствуют и исследователи поэтического текста. Определение «музыкальный», «музыкальность» в разных исследованиях сопровождают анализ стихов самых разных поэтов, например, статья «Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака» [Аверина 2013].

Как известно, музыка и поэзия разделились довольно поздно. Еще греки говорили о музыке не как об отдельном искусстве, но как о составной части поэзии [Учение о музыкальном этосе...]. Однако есть и другие мнения о временном первенстве музыки и поэзии: «Что же было вначале — поэтическое слово или музыка? Наука дает убедительный ответ на этот вопрос — музыка! Археологи находят в раскопках времен палеолита (40 тыс. лет назад) примитивные музыкальные инструменты: кости птиц с пробитыми отверстиями, звучащие камни» [Музыка и поэзия. Немного истории [art.sovfarfor.com/.../muzyka-i-poeziya-nemnogo-istorii](http://art.sovfarfor.com/.../muzyka-i-poeziya-nemnogo-istorii)]. Продолжим цитату: «Музыкальность поэзии связана с передачей ее внутренней сущности мира и особенностей окружающей нас среды. Поэтому и лирика сильного поэта часто является отражением самой ближайшей действительности через своеобразные «звукообразы», а, по сути — через бытующие интонации эпохи» [Там же]. Заметим попутно, что в этом несколько таинственном объяснении уже есть стремление преодолеть загадочность в понимании поэзии.

Но музыка по отношению к поэзии понимается и фигурально. Категория музыки после символа была второй по значимости в эстетике и поэтической практике символистов. Музыка была значима для них как пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, т. е. как максимальное использование музы-

кальных композиционных принципов в поэзии. Именно поэтому стихотворения символистов иногда строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и переключек [Серебряный век — поэзия и поэты серебряного века. slova.org.ru]. М. Цветаева, хотя и не относилась к символистам, но музыку в стихах (и еще до стихов) могла услышать.

Однако продолжим дифференцировать понятия поэзия и поэтический текст. Поэзия — словесное искусство, поэтический текст — строевой материал данного вида искусства подобно краскам и холсту в живописи или мрамору (бронзе, бетону и т. д.) в скульптуре. Некоторые считают, что материалом поэзии являются слова, но это не так. Ее материалом является именно текст, а конкретно — поэтический текст. Из слов состоят текстовые построения любого функционально-стиля, но все они складываются из особой организации этих слов, определяемой законами их собственного текстопостроения. Материал поэзии — текст (а именно поэтический текст) как *особая фактура соединения слов в законченное речевое построение*.

Как бы ни мечтал поэт создать сверхоригинальное словесное построение, как бы ни изобретал собственных слов, он может делать это только в границах того, что ему позволит языковая система, и в частности, ее текстовый уровень, включая даже такие построения, как *джаббервоки*, а заодно и *глокую куздру*.

Итак, поэтический текст как разновидность текста вообще — это единица языка, единица его текстового уровня. Мало, однако, заявить, что **текст** — **единица языкового уровня**, здесь необходимо расставить немало точек над *i*, что и будет сделано в завершении раздела.

Но поскольку поэты не разделяют поэзию и поэтический текст, зададим очередной вопрос: мы говорим «хорошие или плохие стихи», но что будет означать «хороший или плохой поэтический текст»? К слову, однако, заметим что как в ЛТ, так и в других отраслях языкознания, так или иначе апеллирующих к тексту, не делается никаких различий между «плохим» и «хорошим» текстом. В материнской ЛТ вопрос качества текста никогда не ставился и не обсуждался. Этот момент тем более интересен, что на заре своего становления ЛТ подходила к тексту вообще без дифференциации его функционально-стилевых параметров, национально-культурной специфики и прочих моментов такого рода. Дело доходило даже до искусственных конструкторов, рассматриваемых в качестве текста, как, например, ряд примеров в книге О. И. Москальской [Москальская 1981: 103, 146].

Между тем для лингвистики текста текстом является и безграмотная объяснительная, и сочинения признанных стилистов. Для ЛПТ вопрос о качестве текста непременно придется поставить, хотя бы из методологических соображений, чтобы не выходить за рамки ее предмета, поскольку именно стихи (читай: поэтические тексты) как никакой другой вид словесного творчества бракуются, получив вердикт

«плохие стихи» (т. е. плохой поэтический текст). По отношению к единицам других языковых уровней вопрос качества в некотором роде бессмыслен, но для текста как единицы высшего уровня языка он реален. Однако и по отношению к другим уровням языка (лексике, например) оппозиция «хорошо — плохо» также реализуется в некоторых аспектах: есть табуированная лексика (плохая), есть возвышенная (очень хорошая) и т. д., но по отношению к тексту качество — особая субстанция.

Итак, поэзии в настоящей монографии мы не касаемся, но лексема *стихи* в ней используется и понимается в *смысле поэтический* текст, не текст вообще, а как завершённый поэтический текст, т. е. с точки зрения категории завершенности, а именно как текст какого-либо поэтического произведения.

Специальных исследований, посвященных поэтическому тексту и рассматривающих его обобщенно как явление, не так много. Одной из крупных работ является монография Ю. В. Казарина [Казарин 1999], но и у этого автора исследование выполнено не как частная лингвистика текста. Еще меньше, вероятно, работ, дифференцированно употребляющих термины «поэзия» и «поэтический текст». Есть также статья В. А. Масловой, «Поэтическая лингвистика как „стирание границ между наукой и искусством“» в названии которой процитирована фраза Ю. С. Степанова [Маслова 2012].

Однако не только поэты не разграничивают понятия «поэзия» и «поэтический текст». Зарубежная лингвистика также индифферентна к таким нюансам. Все вопросы, касающиеся поэтического текста, там находятся в границах *poetry* — поэзии. Термин поэтический текст (*poetic text*) может употребляться достаточно часто, но в итоге он все равно смешивается с *poetry*, например, We can categorize *poetic texts* into three distinct types: the narrative *poem*, or *poem* that tells a story; the epic *poem*, or a long narrative *poem* on heroic subjects; and the lyric, in which a poet or speaker expresses an emotional state [In What Sense are Short Poetic Texts a Narrative? — Student Pulse [www.studentpulse.com/.../in-what-sense-are-short-poetic-texts-a-narrative?](http://www.studentpulse.com/.../in-what-sense-are-short-poetic-texts-a-narrative?)], где термин *поэтический текст*, употребленный во множественном числе — *poetic texts* — конкретизируется через термин *стихотворение* — *poem*.

Если бы мы предложили выделить типы поэтического текста на основе поэзии, то в этом случае мы найдем Types of Poetry, и выделение типов зависит, прежде всего, от темы и ее развертывания в пределах стихотворения (When studying poetry, it is useful first of all to consider the theme and the overall development of the theme in the poem). На этой основе выделяются лирическая и повествовательная поэзия (lyric poetry and narrative poetry). Отдельно выделяются описательная и дидактическая поэзия (Descriptive and Didactic Poetry), которые могут проникать в названные выше типы [Types of Poetry].

В целом, однако, основой выделения поэтических типов являются

повествование и собственные эмоции (Thus, a major division in poetry is between story telling and personal emotion) [Poetic Forms: Sound and Structure].

Приведем некоторые определения, например, лирической поэзии, поскольку материалом настоящей монографии будут именно тексты лирических стихотворений. Как было отмечено, лирическая поэзия выражает чувства и мысли поэта...поэт обращается к читателю напрямую, изображая свои чувства, мысли и ощущения (Lyric Poetry consists of a poem, such as a sonnet or an ode, that expresses the thoughts and feelings of the poet...The lyric poet addresses the reader directly, portraying his or her own feeling, state of mind, and perceptions) [Lyric Poetry – Types of Poetry].

Однако основой настоящей монографии явится акцент на лингвистическую, собственно языковую природу поэтического текста. Лингвистическая природа ЛТП обнаруживается и в том, что поэтический текст как никакой другой тип текста тяготеет к языковой материи. Разнообразные попытки воспроизвести в русском стихосложении восточные или античные приемы стихосложения всегда заканчиваются компромиссами с русским языком. В частности, различие слогов по признаку долготы/ краткости в древнегреческом языке на материале русского языка делает возможным только имитацию гекзаметра посредством чистого шестистопного дактиля или через сочетание в одной строке стоп дактиля и хорей [Гекзаметр... [tezaurus.oc3.ru/library.php...](http://tezaurus.oc3.ru/library.php...)].

С другой стороны, поэтический текст как никакой другой уподобляется самому пластическому материалу, когда позволяет «вылепить» из языковой субстанции разнообразные виды поэтических построений типа «акrostих», «палиндромон», «буриме» и т. д. Вот это ничем не ограниченное манипулирование языковой материей, помноженное на стремление человека что-либо выразить посредством языка, и есть основа поэтического текста (а, возможно, и поэзии в том числе). Илья Эренбург, высказываясь о творчестве Цветаевой сказал, что «...она любила музыку и умела ворожить словами, как слагатели древних заговоров». Он не имел в виду поэтический текст, но сказал именно о нем.

Начать ревизию ЛТ с точки зрения того, что из ее багажа способно прорасти на почве поэтического текста и стать основой ЛПТ, следует с конкретизации таких понятий, как текст и поэтический текст, который (еще раз подчеркнем) не равен поэзии. Здесь речь идет только о такой лингвистической единице, как текст.

Как справедливо заметила В. Е. Чернявская, всякий исследователь начинает собственный анализ с определения того, что такое текст в его системе рассуждений. Получается в итоге, сколько исследователей, столько и определений текста [Чернявская 2009: 12]. В. Е. Чернявская исключительно верно подметила этот момент, который еще предстоит объяснить. Объяснить можно, опираясь, в частности, на

высказывание Е. С. Кубряковой о том, что сведение всего множества текстов в единую систему так же сложно, как обнаружение за всем этим множеством того набора достаточных и необходимых черт, который был бы обязательным для признания текста образующим категорию классического аристотелевого типа [Кубрякова 2001: 72—81].

Из всего сказанного можно вывести такое заключение: не стоит увлекаться определениями текста, поскольку охватить одним определением все его черты, свойства и признаки не представляется возможным. Почему бы не позволить каждому исследователю разглядеть какие-то особенные черты текста поверх уже отмеченных в бесчисленных определениях? Как заметила та же Е. С. Кубрякова, в практической деятельности людей отсутствие жесткого определения текста никак не мешает осуществлению этой деятельности, поскольку текст относится к наиболее очевидным реальностям языка, а способы его интуитивного выделения не менее укоренены в сознании современного человека, чем способы отграничения и выделения слова [Там же].

Ниже предлагается для начала ограничиться некоторыми чертами поэтического текста, как представляется, наиболее существенными для него. Обратимся для этого к этимологическому значению лексемы *текст*, как всегда поступает лингвист при встрече с незнакомым словом, т. е. оттолкнемся от этимологического значения слова текст.

Слово *текст* имеет сложную и разветвленную этимологию (лат. *textum* — ткань, одежда, связь, соединение, строение, слог, стиль; *textus* — сплетение, структура, связное изложение; *tex*ф, -ere — ткать, сплетать, сочинять, переплетать, сочетать). Таким образом, в этимологию слова текст, как замечает В. Руднев, входит три семантических компонента, или маркера: 1. То, что сотворено, сделано человеком, неприродное. 2. Связность элементов внутри этого сделанного. 3. Искусность этого сделанного [Руднев]. Все три момента как нельзя более соответствуют пониманию текста в ЛПТ, и к этому можно добавить только то, что *текст* в общем плане есть связанная и полная последовательность знаков [Философский словарь [onlinedics.ru/slovar/fil/t/tekst.html](http://onlinedics.ru/slovar/fil/t/tekst.html)].

Именно от сплетения (последовательности) знаков и следует оттолкнуться ЛПТ, рассматривая сплетение слов как их синтагматику. Другого способа сплести слова не существует в принципе. Но это сплетение сродни сплетению нитей в гобелене, где должен выткаться узор. В создании такого узора привлекается и графика, вплоть до имитации графической формы кораблика, крыльев, фигурки крысы и т. д. Учесть интерсемиотические основы при исследовании поэтического текста совсем не лишне, так как здесь помимо языка (как материала) есть еще масса различных нюансов, выступающих как своего рода упаковка или алгоритм, диктующий расстановку слов в пространстве текста.

Итак, **поэтический текст** — это **связность слов и искусственность связности** в выражении того, что так хочется выразить поэту, а именно какого-то содержания (в терминологии ЛТ — информации). На этой ноте продолжим обсуждение терминов и понятий, которые в той или иной мере уже использовались для изучения стихотворных текстов и которые вполне могут войти в инструментарий ЛПТ.

Первым термином и понятием явится **текстовая информация**, однако формулировка «*поэтическая текстовая информация*» пока еще не вошла в реестр терминологии ЛТ. Речь, однако, пойдет именно о ней. Именно она и есть то, что человек так стремится выразить в поэтическом текстовом построении.

Текстовой информации исследователями отводится исключительно важная роль. Как заметила Н. С. Валгина, текст можно рассматривать с точки зрения заключенной в нем информации (текст — это, прежде всего, информационное единство) [Валгина 2003: 5]. Продолжим ее цитату: с точки зрения психологии его создания, как творческий акт автора, вызванный определенной целью (текст — это продукт речемыслительной деятельности субъекта); текст можно рассматривать с позиций прагматических (текст — это материал для восприятия, интерпретации); наконец, текст можно характеризовать со стороны его структуры, речевой организации, его стилистики (сейчас появляется все больше работ такого плана, например, стилистика текста, синтаксис текста, грамматика текста, шире — лингвистика текста) [Валгина 2003: 5].

Для обоснования правомерности вводимого понятия — **поэтическая текстовая информация**, следует заметить, что термины **содержание** и **информация** используются в лингвистике параллельно без всякой попытки со стороны исследователей их дифференцировать. Так, например, Е. С. Кубрякова полагает, что в тексте главным является его **содержание, информация** [Кубрякова 2001: 73—81]. В работе Л. Г. Лузиной под **информацией** понимается то, что составляет **содержание текста для его автора и адресата** [Лузина 1996: 7]. И. Р. Гальперин также отмечал, что **содержание** текста представляет собой комплекс **информации**, заложенной в текст в целом [Гальперин 1981: 20].

Итак, поскольку понятия **содержание** и **информация** часто используются для комментирования один другого, в настоящей монографии они идентифицируются.

В некоторых дефинициях текстовой информации также используются слова **семантика, смысл**. Например, у А. И. Новикова находим: **внутреннее содержание, или семантика, текста** существует в виде той **информации**, которая возбуждается под воздействием совокупности языковых средств, поэтому, говоря о **семантике текста**, имеют в виду **содержание текста** в отношении к средствам содержания [Новиков 1983: 33]. Согласно А. В. Бондарко

речевой **смысл** может быть охарактеризован как та **информация**, которую хочет передать и передает говорящий, и та **информация**, которую воспринимает адресат [Бондарко 1998: 51–53].

И хотя авторы времени от времени заявляют, что все названные величины не тождественны друг другу, пересекаемость этих величин случается весьма часто. Некоторые авторы при этом находят оригинальные решения. Например, М. Л. Гаспаров при обсуждении давней проблемы о том, что в звучании каждого размера (стихотворного — *вставка моя* Ю. Т.) есть что-то, от природы имеющее ту или иную содержательную окраску, избирает для своей монографии понятие **смысл**, поименовав ее «Метр и смысл» [Гаспаров 1900: 9]. Однако в конечном счете автор на основе подробнейшего анализа некоторых стихотворных размеров прибегает к выражению «семантический ореол» для обозначения их содержательного потенциала [Там же, напр., с. 30].

Также по отношению к поэтическому тексту был употреблен термин **содержательность**, раскрывающий содержательную природу стиха. В содержательность при этом включены: общая проблема содержательности стихотворной формы, интонационные особенности стиха, стихотворная речь в системе поэтического произведения с иерархией художественных связей в нем и некоторые другие моменты [Гончаров 1999: 196].

Надо заметить, что понятие информации было освоено поэтическим текстом уже давно, в частности, в 80-х годах прошлого века. Там оно оказалось весьма удобным для раскрытия некоторых особенностей содержания поэтического текста. При этом, однако, не делалось различия между понятиями «поэзия» и «поэтический текст». В частности, К. А. Андреева отмечала, что специфика поэзии заключается именно в той **информации**, которую она способна выразить [Андреева 1989: 80–81].

Давая информативную характеристику поэтического текста, исследователи также отмечали, что поэтический текст включает в себя ту **информацию**, которую автор намеревается сообщить читателю, и то волевое намерение, которое он пытается реализовать [Атаева 1987: 84]. Одним из проявлений **прагматической информации** лирической поэзии была названа сосредоточенность лирического «я» на собственных переживаниях, что обуславливает малую степень связи между высказываниями на микроструктурном уровне [Соколова 1982: 9]. Было отмечено, что в поэтическом тексте одновременно актуализируются буквальные и переносные значения слов, а возникновению **дополнительной информации** способствуют различные семантические сдвиги, многочисленные приращения смысла, нестандартное формообразование и словоупотребление [Пестова 1988: 80].

Помимо понятий **информация, содержание** рассмотрим и другие понятия: тот же **дискурс, макротекст**.

Исследователями отмечается, что ЛТ и теория дискурса имеют «точку пересечения». Работа с текстом в рамках ЛТ не сводится к



простому оперированию чистыми объектами, заданными вне знания, особенностей языковой личности, ситуации, а всегда опирается на результаты понимания **смысла** речевого сообщения, подразумевающего более широкий контекст деятельности. Выявление содержания текста на основе анализа его компонентов соотносимо с интерпретацией текста, целью которой является преобразование исходного текста в другой тип. В этом смысле ЛТ и теория дискурса выступают как взаимно ассимилирующие направления [Стилистический энциклопедический словарь русского языка]. В приведенной цитате отметим термин **смысл**, который уже тоже стал в полной мере лингвистическим.

Небезынтересно будет отметить следующее наблюдение. Как заметила Е. М. Масленникова, поэтический и прозаический виды дискурса образуют разные типы диалогизма в силу своих особенностей: в поэтическом дискурсе язык представлен как вечный, сакральный, а в прозаическом — как исторический и социальный. Основное различие между ними состоит в том, что язык поэтического дискурса вступает в отношения подчинения общепарадигматическому языку, вследствие чего он медленнее устаревает, а язык прозаического дискурса сам разрушает этот язык [Масленникова 2012: 106].

Термин и понятие «макротекст» в лингвистической литературе трактуется многозначно. Под ним понимаются единицы от безмерно больших образований — макротекст как объединение всех существующих в культурном пространстве текстов — до предельно малых — макротекст как объединение нескольких высказываний (микротекстов) в рамках одного структурно-смыслового целого, например в рамках сверхфразового единства (СФЕ) [Стилистический энциклопедический словарь русского языка]. Встречаются и промежуточные трактовки, например, макротекст, понимаемый как совокупность текстов определенного автора, объединенных общим эстетико-философским содержанием, вплоть до целого корпуса текстов данного автора [Вардзелашвили 2003: 64 — 70]. Термин макротекст, удобен, если требуется обозначить совокупность каких-либо текстовых явлений, а также самих текстов либо на определенном временном участке, либо у того или иного автора.

Упомянем **гипертекст**, имеющий в настоящее время исключительную популярность в связи с развитием компьютерной практики, с одной стороны, и ростом информативного потока, с другой. Традиционно к гипертексту относят электронный текст как текст с нарушением линейной упорядоченности своих компонентов. Однако имеет хождение и другая версия гипертекста, а именно гипертекст как множество научных, а также публицистических текстов, возникших на почве углубленного проникновения в то или иное стихотворение из сферы *лингвистического анализа поэтического текста*. Анализ какого-либо стихотворения становится темой отдельной статьи, которая, таким образом, формирует его теоретическое окружение. Пра-

вомерность квалификации данного явления как гипертекста подтверждается наблюдением о наличии такого окружения у самых разных художественных произведений. Как замечает С. С. Панфилова, «со второй половины XX и начала XXI века наблюдается устойчивая тенденция окружать публикуемый художественный текст многослойным информационным полем в виде сопроводительных нехудожественных текстов, принадлежащих различным типам дискурсов (газетному, научному, рекламному), которые в совокупности формируют своеобразный гипертекстовый дискурс, являющийся, в свою очередь, гетерогенным конституентом современной англоязычной литературной коммуникации» [Панфилова 2014: 28].

В качестве примера принимаемой здесь версии гипертекста назовем статью, посвященную толкованию слова *невозможно* в стихотворении И. Ф. Анненского [Дегтярева, Ермакова 2013: 55–57]. Несмотря на то, что авторы в подзаголовке заявили о предпринимаемом ими филологическом комментарии, они не удержались от слова тайна, ставшего первым словом заголовка статьи и тем самым сыгравшее роль в усилении таинственности поэзии.

Отметим также понятие **текстовой номинации**, исключительно важное для настоящей монографии, так как оно положено здесь в основу анализа поэтических текстов самых разных стихотворений.

Понятие текстовой номинации, прокомментированное З. Я. Тураевой для ЛТ, раскрывает способы моделирования действительности в тексте художественного произведения. Было отмечено, что референтом текста является некоторая ситуация, заключающая в себе определенный отрезок фрагмента действительности [Тураева 1986: 22]. Продолжая данную мысль, отметим, что при языковом отображении такой ситуации невозможно передать ее полностью так, как это под силу другим семиотическим системам: живописи, фотографии, кино. При языковом отображении будут схвачены лишь отдельные детали внеязыковой ситуации. Главным вопросом здесь является следующий вопрос: какие детали, как и у какого автора? Поэтический текст тяготеет к краткости, поэтому и языковое воплощение ситуации будет схематично кратким. Именно текстовая номинация (как перечисление объектов в тексте поэтического произведения), поставленная в зависимость от ритма и рифмы, является ответственной за облик стихотворения, а иногда даже за его смысл.

ЛПТ, как и ЛТ, в состоянии аккумулировать самые разные науки, часть которых уже была отмечена выше. Но она также аккумулирует и самые разные работы, выполненные в русле поэтического текста и, по сути, представляющие собой ее развитие. Надо заметить, что число исследований (включая диссертационные), рассматривающих тот или иной аспект поэтического текста, весьма внушительно и продолжает расти. Это особая область лингвистической науки (назовем ее **теория поэтического текста**).

В этом случае мы столкнемся с весьма запутанным вопросом о разграничении ЛТ и теории текста. Относительно их взаимоотношения существует два мнения.

Как замечает Л. М. Алексеева, «ЛТ как наука **включает теорию текста** и прикладные направления» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка]. С другой стороны, находим такое высказывание: «дискуссионным является вопрос о границах ЛТ, а именно: включает ли она в себя прагматику, функциональную семантику и синтаксис, активно развивающуюся в настоящее время риторика или пересекается с ними, как пересекается с поэтикой, психолингвистикой и теорией коммуникации, **входя, в свою очередь, как составная часть в теорию текста** [Лингвистический энциклопедический словарь]. Здесь помимо указания на другие смежные дисциплины, которые аккумулирует лингвистика текста, находим и мнение, что ЛТ есть составная часть теории текста.

Итак, два полярных мнения: ЛТ как наука включает теорию текста и ЛТ входит как составная часть в теорию текста.

Небезынтересно в связи с приведенными мнениями продлить перечень разных наук и направлений, с которыми контактирует ЛТ. К тому же у теории текста фиксируются свои смежные дисциплины, с которыми она взаимодействует. Называют такие: социолингвистику, психолингвистику, информатику, функциональную стилистику, теорию перевода и другие дисциплины, связанные с изучением речевой деятельности как процесса и речевого произведения как результата этой деятельности. Теория текста сложилась как научная дисциплина во второй половине XX в. на пересечении ряда наук — информатики, психологии, лингвистики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики, книговедения, социологии [Валгина 2003: 4].

Перечень пограничных наук для ЛТ (а, возможно, и для ЛПТ) получается весьма внушительный. Однако добавим и от себя. Всеми забывается такое явление как письменный язык, изучение которого также следует отнести к дисциплинам (направлениям), с которыми взаимодействует ЛТ (а особенно ЛПТ). Поэтический стихотворный текст — во многом явление письменного текста, и поэтому ЛПТ явится также разработкой проблем письменного языка. Отрасль (или просто направление) лингвистики, занимающаяся проблемами письменного языка, остается малоизвестной широкой лингвистической публике. Некоторые, услышав, что существует отрасль, занимающаяся письменным языком, даже недоуменно заявляют, что весь язык и так письменный. Не весь. Поэтому права Т. А. Амирова, которая рассматривает письменный язык «как систему, функционирующую наравне со звуковым языком в качестве адекватного средства коммуникации и мыслительной деятельности» [Амирова 1985: 48].

Что касается взаимодействия ЛТ и теории текста, то мнение автора настоящей работы сводится к тому, что **теорию текста** следует включать в ЛТ (и, соответственно, **теорию поэтического тек-**

**ста** — в ЛПТ) на том основании, что ни одна теория, как бы глобальна она ни была, не сможет включить в себя целую отрасль знания, либо всю научную дисциплину, за исключением, возможно, теории коммуникации, где просто закрепилось соответствующее название целой дисциплины, предметом изучения которой является коммуникация в самом широком смысле.

ЛПТ и теорию поэтического текста дифференцируем так: ЛПТ — отрасль ЛТ со своим понятийным и терминологическим аппаратом, с базовыми категориями и положениями, которые стали часто цитируемыми аксиомами (как, например, термин «сильные позиции текста»), с перечнем структурных и функциональных признаков и характеристик текста как коммуникативной единицы высшего уровня.

Теорией поэтического текста назовем совокупность различных текстовых исследований, ориентированных на изучение поэтических текстов (текстов стихотворений). Она находится в постоянном развитии, поставляя в границы ЛПТ установленные и обоснованные на базе практического исследования теоретические выводы и положения.

Теория поэтического текста представлена на сегодняшний день работами, которые можно расклассифицировать по разным основаниям:

1. Используемая терминология, которая свидетельствует о движении научных подходов и эволюции предметных областей. Здесь выделяются такие выражения-термины: (первый слой) **поэтический язык, поэтическое слово, поэтическая речь**, а также менее лингвистические формулировки (например, **поэтический образ**), во втором слое находим более пространные выражения, имеющие ориентацию на современные направления лингвистики. В качестве иллюстрации выберем выражения типа **смысл поэтического текста** [Пищальникова 1992]; **внутренние поэтические связи поэтического текста** [Ильина 1989: 65–72], **особенности поэтического текста как основа его прагматической интерпретации** [Ильинская: 2006].

2. Если подойти с хронологической точки зрения, то следует отметить, что изначально в теории поэтического текста фиксировались признаки, которые с современной точки зрения можно назвать самыми поверхностными. С этого хронологического уровня остались выводы типа: «в поэтических речевых оборотах каждое слово выступает тесно спаянным не только друг с другом, но и сливается с изображаемыми картинками, в силу чего оно приобретает особую эмоциональность и выразительность» [Ефимов 1957: 48]. Далее также: «в словесном искусстве важен тщательный отбор самых значимых, наиболее выразительных речевых оборотов» [Введение в литературоведение 1983: 44].

Можно также найти вывод, касающийся значимости всех элементов в поэтическом тексте. По замечанию Ю. Н. Чумакова, поэтиче-

ский стихотворный текст — наиболее специфический. Главное в нем — значимость всех его элементов. Смысл стихотворного текста неотделим от формы его выражения [Чумаков 1998: 3]. Характерными признаками поэтического текста были также названы многозначность компонентов поэтических высказываний, смысловая емкость любого элемента, наличие семантических и грамматических противопоставлений, а также образность, возникающая в поэтическом тексте [Медведева 1982: 43].

Однако для современного состояния лингвистики такие выводы уже представляют собой очевиднейший факт. Трудно при этом удержаться от заключения, что эти выводы, так непосредственно касающиеся поэтического текста, сделаны в связи с анализом поэзии.

В исследованиях середины прошлого века, посвященных изучению поэтического текста, часто можно встретить ссылки на В. Г. Белинского, отметившего в свое время, что «поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целость искусства, всю его организацию и, объемя собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его различия» [Щепилова 1956: 140].

Если внимательно прочитать эту цитату, мысленно сопоставляя ее с состоянием современной лингвистики (и особенно лингвистики текста), то в ней ясно можно угадать некоторые категории последней, которые получили такие названия: текстовая номинация («картина»), интерсемиотика («все элементы других искусств»), завершенное речевое построение, текст («ясно выговоренное представление»).

Продолжая характеризовать категориальный аппарат ЛПТ, заметим, что появилось выражение (а, возможно, уже и термин) — **поэтическая картина мира**, исследуемая в целом (плюс к тому еще и в когнитивном аспекте), а также как поэтическая картина мира отдельных поэтов. Например, Ж. Н. Маслова, придерживаясь когнитивной концепции поэтической картины мира, имеет целью создание методики когнитивного анализа поэтического текста на основании изучения природы художественного (поэтического) концепта; описание механизмов формирования поэтического смысла и механизмов его репрезентации в языке поэтического текста; разработку типологий художественных (поэтических) концептов [Маслова 2011: 9].

Масса исследований посвящена концептам поэтического текста с особым акцентом на то, что такого рода концепт является художественным. В работах этого типа содержатся также и разнообразные детализации такого концепта (индивидуально-авторские, лингвокультурные и т. д.). Художественный концепт при этом рассматривается как «сложная содержательная структура, в которой сливаются воеди-

но индивидуально-авторское понимание и традиция национального употребления данного концепта» [Красовская 2009: 22].

Исходя из поэтической картины мира делаются заявления о необходимости разработки проблемы индивидуальных картин мира, отраженных в художественных произведениях, или художественных картин мира. В этом случае примечателен один вывод: вследствие своего субъективного характера, искусство не может создать общую картину мира. Акцент на индивидуальную поэтическую картину мира выводит на установление взаимосвязи психологического типа поэта и языка его произведений [Лаврухина journals.hnp.u.edu.ua].

В настоящей монографии будет предложен в продолжение заявленного тезиса еще один аспект такого рода — эмоционально-психологический фактор (глава 2).

Концептуальных исследований на базе поэтического текста выполнено так много, что учесть даже часть их весьма затруднительно. Укажем только на одно исследование, примечательное тем, что оно было выполнено в сопоставительном плане, например, диссертация Д. В. Чулкиной «Концепт „разлука“ в русском и английском поэтическом дискурсе (на материале поэзии В. А. Жуковского, поэтов озерной школы и Г. Лонгфелло)» [Чулкина 2010]. Здесь также существенно указать на уже достаточно популярный термин — **поэтический концепт** [Чумак-Жуль 2009: 9, 14].

Особую нишу составляют коммуникативные исследования поэтического текста. Они, как правило, выступают не в чистом виде, а в сочетании с когнитивным подходом. В работе И. В. Быдиной выделяются три подхода к исследованию художественного текста в отечественной лингвистике, которые связаны между собой и отражают поступательное развитие в изучении художественного (и конкретно — поэтического текста): функциональный, коммуникативно-прагматический и когнитивный. В последнее десятилетие, на ее взгляд, сложилось когнитивно-коммуникативное направление, которое открывает перспективу исследований идиостилей поэтов как в аспекте порождения текста, так с позиций его восприятия [Быдина 2005: 45, 53].

Коммуникативность поэтического текста была рассмотрена также как автокоммуникация [Бескровная 1998], и как автокоммуникативность (т. е. обращение автора текста к самому себе). Л. О. Бутакова заявляет, что автокоммуникативность поэзии делает поэтический текст средством самопредставления авторского сознания. Когнитивно-ментальный аспект его изучения позволяет устанавливать связь форм коммуникативной организации поэтического текста с когнитивной подсистемой сознания его автора [Бутакова 2001: 79].

По-прежнему активно изучается идиостиль поэтов, часто, однако, в диапазоне языковой личности. В частности, у Е. А. Кац использовано выражение **языковая личность в поэтическом идиолекте** [Кац 2009]. Появилось даже выражение **поэтическая языковая личность**, например у И. И. Чумак-Жуль [Чумак-Жуль 2009: 6].

Несмотря на то, что практически в каждом исследовании можно встретить определения типа «эмоционально-эстетический», работ, рассматривающих эстетику поэтического текста как таковую, удается выделить немного. Однако в связи с исключительно важным вопросом эстетической природы поэтического текста они заслуживают упоминания.

В свое время В. В. Виноградов отметил, что поэтическая речь — категория эстетическая и поэтическая, во всех своих трансформациях сохраняющая одну и ту же основу, состоящую в максимальном и всестороннем использовании всех качеств языка и речи на всех структурных уровнях в эстетическом плане [Виноградов 1963: 207]. Как эстетически организованную структуру поэтический текст рассматривали и представители русской «формальной школы» (Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Якубинский и др.). Л. П. Якубинский, в частности, указывал на то, что данная структура реализует систему чистых средств выражения [Якубинский Л. П., 1919: 140—153]. Теоретики Пражской школы основным признаком поэтического языка также считали его эстетическую функцию. Значимость последней они видели в том, что поэтический язык оказывается в состоянии «обновить» отношение говорящего к самому речевому акту, заставить видеть в нем новые, ранее скрытые грани, и затем — заставить по-иному рассматривать отношение самого речевого акта к разнообразной внеязыковой действительности, тем самым раскрывая внутреннюю сущность языковых знаков и указывая пути лучшего их использования [Основные направления структурализма 1964: 118].

В связи с рассмотрением эстетических аспектов теории поэтического текста вспомним, однако, что слово эстетика восходит к др.-греч. αἰσθησις — «чувство, чувственное восприятие» и предполагает изучение прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни. В качестве прекрасного в художественном творчестве рассматривается выразительная форма в ее отношении к любой области действительности.

Между тем примечательно, что изучение выразительных средств поэтического текста осуществляется без всякого упоминания термина *эстетика*, с другой стороны, упоминание этого термина не нацеливает исследователя на изучение выразительной формы поэтического текста. Например, М. Б. Шинкаренко просто констатирует, что эстетика поэтического текста — это освоение языка, внутреннего мира человека и действительности единицами поэтического текста [Шинкаренко 2005: 239]. Сюда, однако, можно причислить исследования, предметом которых является художественно-изобразительная архитектоника поэтических текстов [Чекалина 1998].

Завершая введение, отметим самый главный вопрос, из которого должна будет исходить ЛПТ, а именно **текст как высший уровень языковой системы**, либо просто **текст как уровень языка**.

То, что текст является языковым уровнем, отмечалось в лингвистике неоднократно. Как уже было отмечено выше, у этого положения, однако, больше противников, чем сторонников. Текст в подавляющем числе случаев продолжают локализовать на уровне речи. Ю. А. Левицкий, подробно рассмотрев вопрос об отнесении текста к единицам языка, называет некоторые основания таких трактовок. В последнее время, как он заявляет, появляются работы, в которых текст начинает рассматриваться как высший уровень языковой системы на том основании, что между текстами можно обнаружить парадигматические и синтагматические отношения [Левицкий 2006: 84]. Далее он пишет, что текст не поддается дистрибутивному анализу, и, ссылаясь на З. Д. Попову, констатирует, что правила построения текста не заложены в системе языка [Там же: 89].

О. Ю. Редькина, подробно проанализировав самые разные точки зрения на текст как единицу речи/языка и представив результаты анализа в виде красноречивого и полного обзора, отметила три подхода к комментированию статуса текста. Представители первого трактуют текст как единицу языка, то есть исследуют его грамматическую природу, грамматические признаки. Представители второго считают текст единицей коммуникации, речевым продуктом и поэтому рассматривают его коммуникативную направленность, коммуникативные возможности и т. д. Большинство же ученых склоняется к признанию амбивалентной природы текста. Это связано с тем, что, с одной стороны, как пишет Н. А. Ипполитова, очевидны «соотнесенность текста с актом коммуникации, его речетворческий характер, функциональная направленность текстовой деятельности», то есть текст — явление сугубо речевое. С другой же стороны, возможность типизации текстовых структур позволяет предположить, что текст является «единицей языка, высшим уровнем языковой системы, стоящим над предложением» [Редькина 2013: 85].

Мнение Н. А. Ипполитовой представляется вполне правомерным. А типизацию (в данном случае будем понимать типизацию как образование типов) текстовых структур, входящих в некую парадигматическую зону и способных участвовать в коммуникации на таких же правах, как и лексика, вполне может квалифицировать как языковое явление. Этому фактору в настоящей монографии уделяется особое внимание. Сюда же отнесем и интертекстуальность как использование фрагментов более ранних текстов в более поздних.

Остается только уточнить, при каких условиях совершаются названные процессы. Ответ может быть однозначным — при текстопостроении. Текстопостроение, прежде чем переместиться на уровень речи, должно опереться на некий арсенал текстопостроительных средств, проще говоря, на их парадигматику. Отметим также, что термин «парадигматика» понимается в настоящей работе достаточно узко, уподобляясь в основных чертах лексической парадигматике, учитывающей парадигматические отношения лексем друг к другу.



Несколько слов следует сказать об уровнях самого текста. Текст так велик и многомерен, что его самого уже пора разделять на отдельные уровни. Подобные уровни действительно выделяются, но в очень обобщенном виде. Установлены, например, уровни формальной организации текста и уровни его содержания. При этом уровень определяется в трех измерениях: 1) как аспект рассмотрения текста; 2) как подсистема; 3) как ярус в общей организации текста. В лингвистическом аспекте выделяются следующие уровни: 1) фонетический; 2) морфологический; 3) лексический; 4) синтаксический; 5) композиционно-синтаксический; 6) стилистический [Словарь лингвистических терминов Т. В. Жеребило].

Нетрудно заметить, что с точки зрения лингвистики текста здесь практически ничего не констатируется (если только ярус в общей организации текста), что кажется очень туманной и неконкретной формулировкой. Однако выделим уровни текста и для ЛТ, а заодно и для ЛПТ и, в частности, уровень текстообразования (текстопорождения и т. п.). По большей части монография посвящена именно этому уровню, как поэтическим типическим структурам, составляющим зону парадигматики поэтического текста, и их разной природе, а в особенности, текстовым штампам вербализации. Именно этому посвящена первая глава.

Важно также отметить и следующее замечание, сделанное в адрес поэтического стихотворного текста. Было отмечено, что он представляет собой лишь частную форму текстообразования и что определенная комбинация изобразительных средств формирует индивидуальный стиль поэта [Соколова 1982: 9, 11]. При ближайшем рассмотрении это заявление можно расценивать как отражение в поэтическом тексте общих законов текстообразования, которые должны быть отнесены на языковой уровень и которые, будучи востребованными в том или ином наборе отдельными авторами, создают его специфический стиль. Если рассматривать поэтическую речь как специфическую форму речевой коммуникации, то поэтическое произведение является самой сложной системой речевого объединения. Специфика коммуникации в поэтическом тексте, особый характер всех слагаемых коммуникативной модели часто радикально изменяют семантический и функциональный статус лексических средств языка по сравнению с другими видами речи.

В заключении раздела поведем речь о главном — предмете ЛПТ. Разумеется, описанием парадигматических структур-штампов ее предмет не исчерпывается. Учитывая тот факт, что современная лингвистика все больше перемещается в ненаблюдаемые ментальные сферы, то и **лингвистика поэтического текста** не сможет остаться в стороне от этого процесса. В этом случае она должна стать разделом лингвистической науки, изучающей законы выражения и комбинации смыслов, продуцируемых разными языковыми элементами в том виде, в каком их соединил автор. Если учесть, что это соединение обдуман-

ное, то становится ясно, каковы содержательные ресурсы различных соединений информации самого разного происхождения, включая информативность формальной стороны текста (в том числе и графики). В целом, однако, и все отмеченные выше теоретические аспекты теории поэтического текста могут оказаться объектом плодотворных лингвистических изысканий.

И в самом конце вернемся к мнению Ю. А. Левицкого и Э. Д. Поповой о том, что правила построения текста не заложены в системе языка [Левицкий 2006: 89]. Ответим так: смотря какие правила, возможно, это немного другие правила, чем те, к которым мы привыкли.

## Глава 1. ТРАДИЦИОННАЯ ЛИНГВИСТИКА ТЕКСТА И ЛИНГВИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

---

---

При постановке вопроса в том ракурсе, в каком он сформулирован в заголовке главы, самым главным моментом будет ревизия достижений современной лингвистики текста с целью установления того, что из ее багажа способно прорасти на почве поэтического текста. Ограничимся, однако, лишь двумя категориями: (1) текст и текстовая парадигматика; (2) сильные позиции текста (текстовые начала и текстовые концовки). В лингвистике текста лучше всего изучены текстовые начала. Им уделяется внимание даже в западной филологии, которая в целом идет своим путем и во многом сильно отличается от отечественной. У текстовых начал выделяются, в частности, две функции: *представить тему, развиваемую текстом* (att presentera det ämne som texten handlar om), и *привлечь внимание читателя* (att fånga läsarens intresse) [Svenska 1 2 3. 2. Textens beståndsdelar]. В контексте настоящей главы основное внимание будет обращено на парадигматические характеристики поэтических текстовых начал и поэтических текстовых концовок.

### 1.1. ПАРАДИГМАТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Если признавать за ЛПТ те же самые задачи, что и для ЛТ в целом, то имеет смысл сосредоточиться на законах текстопостроения и в этом смысле остановиться на некоторых строевых элементах текста, уже достаточно хорошо изученных лингвистикой текста в целом. Именно в русле ЛПТ важно выделить, в частности, такие признаки текста, как его начало и конец, интенцию автора, диалогичность. Это очень важные категории для познания поэтического текста, поскольку они напрямую объясняют как причину рождения стихотворения (интенция), так и его конкретное воплощение (кому предназначено и как в связи с этим начато и как завершено).

Важно иметь в виду, что текст в чисто лингвистическом проявлении понимается как законченное целое, имеющее начало и конец [Блох 2002: 113]. Именно в этом смысле интересно привлечь внимание к указанным единицам, квалифицируемым как сильные позиции текста. Если в прозе текстовым началом условно считается первый абзац текста, то в поэтическом тексте текстовое начало еще не выделено. Еще меньше определенности имеется по поводу текстовой концовки.

Рассмотрим некоторые наиболее частотные текстовые начала рус-

ской лирики. Они производят впечатление стандартности, клишированности и, выражаясь чисто лингвистической терминологией, парадигматичности. Создается впечатление, что поэты, начиная строить свой текст, просто востребуют одно из начал, существующих в некоторой парадигматической зоне, мотивированной временем и местом создания текста, или проще — лингвокультурными параметрами. В одном исследовании, выполненном на базе прозы, а точнее, на материале короткого англоязычного рассказа, было убедительно показано, что существует вполне стабильный набор текстовых начал этого жанра (хотя и весьма многочисленных) и что автор, начиная текст рассказа, просто использует модель одного из существующих начал, хотя у него и может сложиться впечатление, что он волен начать собственный текст, руководствуясь только личным вкусом и усмотрением [Лягушенко 2000]. Видимо, этот факт является общим для текстов разных функциональных стилей, на базе поэтического текста еще, однако, не рассмотренным.

Как уже указывалось выше, началом прозаического текста (а точнее абсолютным началом) был назван первый абзац [Кухаренко 1988: 121]. Избирая по отношению к поэтическому тексту первую строку в качестве его начала, назовем ее просто стартовой. В стартовой строке обращает на себя внимание первое слово, по нему и следует выстроить классификацию поэтических текстовых начал, группируя их в типы.

Парадигматические отношения на текстовом уровне практически не изучались. Постулирование парадигматических единиц текстового уровня кажется чем-то непривычным, однако имеющиеся факты доказывают их существование. Имеет смысл начать перечисление таких типов с уже закрепившегося вербального выражения, проявляющегося в наличии стандартного первого слова в стартовой строке.

Один из типов представляют начала с наречиями «еще», «уже». Особенно частотны они у Тютчева:

- (1) **Еще** шумел веселый день  
Толпами улица блистала...
- (2) **Еще** в полях белеет снег,  
А воды уж весной шумят...
- (3) **Еще** земли печален вид,  
А воздух уж весной дышит...
- (4) **Еще** природа не проснулась,  
Но сквозь редящего сна  
Весну слышала она...
- (5) **Еще** томлюсь тоской желаний,  
Еще стремлюсь к тебе душой...

Можно найти немало таких начал и у Есенина:

- (1) **Еще** не высох дождь вчерашний —  
В траве зеленая вода!
- (2) **Еще** никто  
Не управлял планетой,

И никому  
Не пелась песнь моя...

Встречаются они и у Пушкина (1), Бунина (2), Брюсова (3),  
Фофанова (4), Ахматовой (5), Мережковского (6), Лозинского (7),  
Анненского (8, 9):

(1) **Еще** дуют холодные ветры  
И наносят утренни морозы...

(2) **Еще** и холоден и сыр  
Февральский воздух, но над садом  
Уж смотрит небо ясным взглядом,  
И молодеет божий мир...

(3) **Еще** я долго поброжу  
По бороздам земного луга,  
Еще не скоро отрешу  
Вола усталого — от плуг...

(4) **Еще** на ветке помертвелой  
Дрожит, как сказочный коралл,  
Багряный лист, но иней белый  
Уж кровли блестками убрал

(5) **Еще** весна таинственная мела,  
Блуждал прозрачный ветер по горам  
И озеро глубокое синело —  
Крестителя нерукотворный храм.

(6) **Еще** роса на сжатый колос  
Хрустальной сеткой не легла,  
И желтых лент в зеленый волос  
Еще береза не вплела.

(7) **Еще** свою я помню колыбель,  
И ласково земное новоселье,  
И тихих песен мимолетный хмель,  
И жизни милой беглое веселье.

(8) **Еще** горят лучи под сводами дорог,  
Но там, между ветвей, все глуше и немее:  
Так улыбается бледнеющий игрок,  
Ударов жребия считать уже не смея.

(9) **Еще** не царствует река,  
Но синий лед она уж топит;  
Еще не тают облака,  
Но снежный кубок солнцем допит.

Наречие «Уже» в качестве первого слова стартовой строки отметим у Тютчева (1), (2), Ахматовой (3), Блока (4) А. К. Толстого (5), Анненского (6, 7):

(1) **Уже** полдневная пора  
Палит отвесными лучами...

(2) **Уж** солнца раскаленный шар  
С главы своей земля скатила...  
Уж звезды светлые взошли  
И тяготеющий над нами  
Небесный свод приподняли...

(3) **Уже** кленовые листья  
На пруд слетают лебединый  
И окровавлены кусты  
Неспешно зреющей рябины...

- (4) **Уже** померкла ясность взора,  
И скрипка под смычок легла,  
И злая воля дирижера  
По арфам ветер пронесла...  
(5) **Уж** ласточки, кружась, над крышей щебетали,  
Красуясь, идет нарядная весна:  
Порою входит так в дом скорби и печали  
В цветах красавица, надменна и пышна.  
(6) **Уже** лазурь златить устала  
Цветные вырезки стекла,  
Уж буря светлая хорала  
Под темным сводом замерла.  
(7) **Уж** черной Ночи бледный День  
Свой факел отдал, улетаю:  
Темнеет в небе хлопьев стая,  
Но, веселя немую сень,  
В камине вьется золотая  
Змея, змеей перевитая.

Забегая вперед, отметим примечательную черту текстопостроительной техники А. К. Толстого, начинающего текст с пейзажа, а потом переходящего на какую-то другую тему, что отчетливо просматривается и в приведенном выше примере (5).

Следующим типом поэтических начал можно назвать тип со словами «Пусть / пускай». В качестве примера приведем строки А. К. Толстого (1), Блока (2), Тютчева (3), (4), Есенина (5), Анненского (6):

- (1) **Пусть** тот, чья честь не без укора,  
СтрашитсЯ мнения людей...  
(2) **Пусть** укрыла от дольнего горя  
Утонувшая в розах стена...  
(3) **Пускай** орел за облаками  
Встречает молнии полет  
И неподвижными очами  
В себя впивает солнца свет...  
(4) **Пусть** сосны и ели  
Всю зиму торчат,  
В снега и метели,  
Закутавшись, спят...  
(5) **Пускай** ты вышита другим,  
Но мне осталось, мне осталось  
Твоих волос стеклянный дым  
И глаз осенняя усталость...  
(6) **Пусть** для ваших открытых сердец  
До сих пор это — светлая фея  
С упоительной лирой Орфея,  
Для меня это — старый мудрец.

Наиболее популярным типом начал является начало с первым словом «Есть...». Отметим такие начала у Есенина (1), (2), (3), Тютчева (4), (5), (6), А. К. Толстого (7), Бальмонта (8), Огарёва (9), (10), Лозинского (11), Ахматовой (12), Пушкина (13), Мережковского (14), Анненского (15), (16), Брюсова (17):

- (1) **Есть** светлая радость под сенью кустов  
Поплакать о прошлом родных берегов  
И, первую проседь лаская на лбу,  
С приятно болью пенять на судьбу...
- (2) **Есть** в дружбе счастье огодтелое  
И судорога буйных чувств —  
Огонь растапливает тело,  
Как стеариновую свечу...
- (3) **Есть** музыка, стихи и танцы,  
Есть ложь и лесть...  
Пускай меня бранят за «Стансы» —  
В них правда есть...
- (4) **Есть** в светлости осенних вечеров  
Умильная, таинственная прелесть:...
- (5) **Есть** в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора...
- (6) **Есть** и в моем страдальческом застое  
Часы и дни ужаснее других...  
Их тяжкий гнет, их бремя роковое  
Не выскажет, не выдержит мой стих...
- (7) **Есть** много звуков в сердца глубине,  
Неясных дум, непетых песней много;  
Но заглушает вечно их во мне  
Забот немолчных скучная тревога...
- (8) **Есть** в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затаенной печали...
- (9) **Есть** в жизни, смутные, тяжелые мгновенья  
Когда душа полна тревожных дум...
- (10) **Есть** много горестных минут!  
Томится ум, и сердцу больно  
Недоумения растут  
И грудь стесняется невольно...
- (11) **Есть** в мире музыка безветренных высот,  
Есть лютиая вещь над сумраком унывным.  
Тот опален судьбой, кого настиг черед,  
Когда она гудит и ропщет в вихре дивном.
- (12) **Есть** в близости людей заветная черта,  
Ее не перейти влюбленности и страсти, —  
Пусть в жуткой тишине сливаются уста,  
И сердце рвется от любви на части.
- (13) **Есть** роза дивная: она  
Пред изумленной Киферой  
Цветет румяна и пышна,  
Благословенная Венерой.
- (14) **Есть** радость в том, чтоб люди ненавидели,  
Добро считали злом,  
И мимо шли, и слез твоих не видели,  
Назвав тебя врагом.
- (15) **Есть** книга чудная, где с каждой страницей  
Галлюцинации таинственно свиты:  
Там полон старый сад луной и небылицей,  
Там клен бумажные заморозил листья,
- (16) **Есть** слова — их дыхание, что цвет,  
Так же нежно и бело-тревожно,  
Но меж них ни печальнее нет,  
Ни нежнее тебя, невозможно.

(17) **Есть** тонкие властительные связи  
Меж контуром и запахом цветка  
Так бриллиант невидим нам, пока  
Под гранями не оживет в алмазе.

Что касается последнего типа, то его в силу особой частотности очень интересно проследить на материале других языков. В англоязычной поэзии есть стихи, начинающиеся с *there is*, в немецкой с *es gibt*, а во французской — с *il y a*, которые можно было бы приравнять к русским стихам с «есть...». По содержанию они частично совмещаются и поэтому могут расцениваться как устоявшаяся формулировка поэтической мысли. В силу этого их допустимо квалифицировать как текстовые штампы, входящие в языковой фонд моделей поэтического текстопостроения, заодно определяя и их принадлежность к текстовому уровню языка.

Проиллюстрируем такие начала следующими примерами, отметив, однако, их более широкий семантический диапазон. Полностью эквивалентными русским началам являются следующие:

(1) **There's** many a strong farmer  
Whose heart would break in two,  
If he could see the townland  
That we are riding to... (*W. B. Yeats*).

(2) **There is** a queen in China, or maybe it's in Spain,  
And birthdays and holidays such praises can be heard  
Of her unblemished lineaments, a whiteness with no stain,  
That she might be that sprightly girl trodden by a bird... (*W. B. Yeats*).

(3) **There are** sunsets who whisper a good-by.  
It is a short dusk and a way for stars.  
Prairie and sea rim they go level and even  
And the sleep is easy... (*Carl Sandburg*).

(4) **Es gibt** eine Ewigkeit  
wie ich sie mir vorstelle  
als fortgesetzte Bewegung  
als Tanz (*Günter Kunert*).

В других случаях семантика таких начал уже начинает отличаться от семантики русских стартовых строк с первым словом «есть», например:

(5) **There is** grey in your hair.  
Young men no longer suddenly catch their breath  
When you are passing... (*W. B. Yeats*).

Особенно она ощутима при временном варьировании оборота *there is/there are*:

(6) **There was** a man whom Sorrow named his friend,  
And he, of his high comrade Sorrow dreaming,  
Went walking with slow steps along the gleaming  
And humming sands, where windy surges wend... (*W. B. Yeats*).



(7) **There was** a green branch hung with many a bell  
When her own people ruled this tragic Eire;  
And from its murmuring greenness, calm of Faery,  
A Druid kindness, on all hearers fell (*W. B. Yeats*).

Во французских версиях временное варьирование также привносит дополнительную семантику, не сильно, однако, отличающуюся от русской, особенно в примере (9), относящемся к будущему времени:

(8) **Il y avait** dans les vitrines  
plus de soleil qu'à l'habitude  
plus de couleurs vives aussi  
sur les robes des mannequins... (*Jean Orizet*).

(9) **Il y aura** toujours des printemps, des  
bourgeons et des pommes.  
Il y aura toujours des mésanges bleues,  
et des filles et des garçons qui s'aimeront,  
et des enfants pleins les maisons,  
et des maisons avec des œillets tout autour (*Jules Mougin*).

Что же касается настоящего времени, то здесь можно констатировать заметное сужение семантического диапазона, совпадающее, в частности, с его проявлением в примере (5):

(10) **Il y a** sur la plage quelques flaques d'eau  
Il y a dans les bois des arbres fous d'oiseaux  
La neige fond dans la montagne  
Les branches des pommiers brillent de tant de fleurs  
Que le pâle soleil recule (*Paul Eluard*).

Другие типы поэтических текстовых начал выделяются на иных основаниях, не имеющих (возможно, пока что) закрепившегося вербального выражения или же, напротив, имеющих множественное вербальное выражение. В этом смысле целесообразно прибегнуть к положениям современной когнитивной лингвистики, в частности, понятие концепта и осмыслить такого рода начала в границах того или иного концепта, например, концепта отрицания или концепта обращения. Что касается последнего концепта, то важно подчеркнуть, что он высвечивает очень сложную и глубокую проблему диалогических основ поэтического текста и базируется на понятии диалогичности текста, восходящей к М. М. Бахтину. Этот тип начал содержит упоминание лица, предмета, а также любого другого объекта, к которому обращается поэт, избирая его в качестве промежуточного коммуниканта. Последний оказывается именно промежуточным, поскольку истинным коммуникантом и адресатом поэта является читатель: О чем ты воешь, ветер ночной? / О чем ты сетуешь безумно?.. (Тютчев). Данная проблема настолько глубока и обширна, что составила даже предмет отдельного диссертационного исследования, выполненного на материале английского языка [Соловьёва 2007].

Концепт отрицания в сравнении с ним гораздо обозримее, хотя его вербальные проявления весьма многообразны. Здесь мы найдем отрицательную частицу *ne*, особенно частую у Есенина:

- (1) **Не** ветры осыпают пущи,  
 Не листопад златит холмы.  
 С голубизны незримой кущи  
 Струятся звездные холмы...
- (2) **Не** бродить, не мять в кустах багряных  
 Лебеды и не искать следа.  
 Со снопом волос твоих овсяных  
 Отоснилась ты мне навсегда...
- (3) **Не** жалею, не зову, не плачу  
 Все пройдет, как с белых яблонь дым.  
 Увяданья золотом охваченный,  
 Я не буду больше молодым...
- (4) **Не** криви улыбку, руки теребя,  
 Я люблю другую, только не тебя...
- (5) **Не** в моего ты бога верила,  
 Россия, родина, моя!  
 Ты как колдунья дали мерила,  
 И был как пасынок твой я...
- (6) **Не** стану никакую  
 Я девушку ласкать.  
 Ах, лишь одну люблю я,  
 Забыв любовь земную,  
 На небе божью мать...

У Тютчева помимо частицы *не* (1), можно найти и слово *нет* (2):

- (1) **Не** то, что мните вы, природа:  
 Не слепок, не бездушный лик —  
 В ней есть душа, в ней есть свобода,  
 В ней есть любовь, в ней есть язык...
- (2) **Нет**, моего к тебе пристрастья  
 Я скрыть не в силах, мать-Земля!  
 Духов бесплотных сладострастья,  
 Твой верный сын, не жажду я...

У А. К. Толстого также встречаются оба варианта:

- (1) **Не** ветер, вея с высоты,  
 Листов коснулся ночью лунной;  
 Моей души коснулась ты —  
 Она тревожна как листья,  
 Она, как гусли, многострунна...
- (2) **Не** верь мне, друг, когда, в избытке горя,  
 Я говорю, что разлюбил тебя,  
 В отлива час не верь измене моря,  
 Оно к земле воротится любя...
- (3) **Не** божим громом горе ударило,  
 Не тяжелой скалой навалилося;  
 Собиралось оно малыми тучками,  
 Затянули тучки небо ясное...
- (4) **Нет**, уж не ведать мне, братцы, ни сна,  
 ни покою!  
 С жизнью бороться приходится, с бабой-ягою...

Отдельные типы находятся на стыке двух концептов, а именно концепта обращения и концепта отрицания. В этом смысле показательны начала, вербально выраженные повелительным наклонением

в отрицательной форме, например, у Тютчева (1), (2), (3), у А. К. Толстого (4), у Блока (5):

- (1) О **не** кладите меня  
В землю сырую —  
Скройте, заройте меня  
В траву густую!..
- (2) **Не** *верь*, не верь поэту, дева;  
Его своим ты не зови —  
И пуще пламенного гнева  
Страхись поэтовой любви!
- (3) **Не** *рассуждай*, не хлопочи!..  
Безумство ищет, глупость судит;  
Дневные раны сном лечи,  
А завтра быть чему, то будет...
- (4) **Не** *брани* меня, мой друг,  
Гнев твой выразится худо,  
Он мне только нежит слух,  
Я слова ловить лишь буду...
- (5) **Не** *призывай*. И без призыва  
Приду во храм.  
Склонюсь главою молчаливо  
К твоим ногам...

В русском тексте подобные отрицательные начала с частицами *не*, *нет* функционально различны. Это может быть: отрицание какого-то объекта (**Не** *ветры*, **Не** *ветер*, **Не** *божьем громом*), отрицание действия (**Не** *жалею*, **Нет**, *...скрыть не в силах*, **Не** *бродить*, **Не** *стану никакую*), отрицание какого-то события или факта (**Не** *в моего ты бога верила*, **Не** *то, что мните вы*), повелительное наклонение в отрицательной форме (**Не** *криви*, **Не** *рассуждай*, **Не** *брани*, **Не** *верь мне, друг*).

Для англоязычного поэтического текста характерны собственные законы, продиктованные не столько сложившимися текстовыми штампами, сколько, образно выражаясь, «кроем» языка. Скорее всего, однако, штампы, подобные русским текстовым началам, не сложились в нем, потому что «крой» языка не способствовал этому. Тем не менее, точки сближения существуют и здесь, а вынесение отрицания в первую позицию достаточно распространено:

- (1) **No** worst, there is none. Pitched past pitch of grief (*Hopkins*).  
**No** more with overflowing light  
Shall fill the eyes that now are faded (*Robison*).  
**Not** of the princes and prelates with periwigged charioteers  
Riding triumphantly laurelled to lap the fat of the years (*Masefield*).  
**Do not** let any woman read this verse!  
It is for men, and after them their sons (*Stephens*).  
**Don't** knock on my door, little child,  
I cannot let you in;  
You know not what a world this is  
Of cruelty and sin (*G. D. Johnson*).  
**Not I**, not I, but the wind that blows through me!  
A fine wind is blowing the new direction of Time (*D. H. Lawrence*).  
**Not** every man has gentians in his house

in soft September, at slow, sad Michaelmas (*D. H. Lawrence*).  
**No, no!** Go from me. I have left her lately (*Ezra Pound*).

В приведенных английских примерах отчетливо просматриваются два типа, содержательно и функционально тождественные русским, а именно повелительное наклонение в отрицательной форме — встречающееся, однако, очень редко в отличие от частотного русского (***Do not let any woman...***, ***Don't knock on my door***) и отрицание объекта (***Not of the princes and prelates, Not I, not I***). Остальные английские варианты начал могут быть сближены с русскими достаточно приблизительно, например, отрицание события (***No more with overflowing light / Shall fill the eyes that now are faded***). Причина несовпадения типов начал кроется в специфическом «крое» языка, который в нейтральном неинвертированном построении первой строки не в состоянии допустить в английском тексте начало типа ***He жалею, не зову, не плачу***, поскольку первое место всегда займет субъект.

В европейских языках отрицание события или действия всегда будет сопровождаться вынесением на первое место субъекта. Французский поэтический текст в целом очень слабо освоил отрицательные начала, в немецком же их заметно больше и они допускают типичную структуризацию. Отрицательное слово необязательно может быть первым элементом, поскольку «крой» языка при нейтральном стиле изложения препятствует этому, однако в целом один из отмеченных типов (отрицание объекта) просматривается достаточно отчетливо:

Il dit non avec la tête  
Mais il dit oui avec le Coeur (*Pržvert*).

Немецкий поэтический текст активно адаптировал начала с вынесением отрицания в абсолютное начало, при этом здесь хорошо заметен тип «отрицание события»:

**Nicht** gesagt  
Was von der Sonne zu sagen gewesen wdre  
Und vom Blitz nich das einzig Richtige  
Geschweige den von der Liebe (*Kaschnitz*).  
**Nicht** mehr barfuß sollst du traben,  
Deutsche Freiheit, durch die Sümpfe (*Heine*).  
**Nicht** lange durstest du noch,  
Verbranntes Herz!  
Verheissung ist in der Luft (*Nietzsche*).

Сама по себе проблема текстового начала не исчерпывает познания текстопостроительных законов поэтических произведений. Однако она непосредственно связана с проблемой структуры их текстового содержания, что уже намного весомее с любой точки зрения, и не только с лингвистической. В ЛТ в качестве аксиомы постулируется вывод о том, что вторая после текстового начала сильная позиция текста, а именно текстовая концовка, в тексте с ожидаемым финалом закладывается уже его началом. Логично заключить, что абсолютное начало вполне закономерно определяет развертывание текстового

содержания (или в терминах ЛТ — текстовой информации). Абсолютное начало как своеобразная поэтическая тональность в буквальном смысле слова выстраивает все последующие строки текста, в каком-то смысле прогнозируя и особое развертывание текстовой информации:

**He** напрасно дули ветры,  
**He** напрасно шла гроза.  
Кто-то тайным тихим светом  
Напоил мои глаза... (*Есенин*)

В текстах с отрицательными началами за отрицанием, как правило, следует его объяснение и констатация главного тезиса текстового содержания:

(1) **Nothing** is so beautiful as spring —  
When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush (*Hopkins*).  
(2) La nuit **n'est** jamais complète  
Il y a toujours puisque je le dis (*Eluard*).

В то же время первая строка может и не содержать непосредственного настроения на развитие отрицания, и оно продолжает уточняться через последующее введение информации:

(1) On **ne** peut me connaître...  
Mieux que tu me connais (*Eluard*).  
(2) **Hör**test du denn **nicht** hinein,  
Daß Musik das Haus umschlich?  
Nacht war schwer und ohne Schein,  
Doch der sanft auf hartem Stein  
Lag und spielte, das war ich (*Hofmannsthal*).

Устойчивое повторение отрицания в качестве первого элемента становится в приводимом ниже немецком поэтическом тексте заметным явлением:

**Keiner** hat mich verlassen  
**Keiner** ein Haus mir gezeigt  
**Keiner** einen Stein aufgehoben  
Erschlagen wollte mich keiner (*Kirsch*).

Отрицательная конструкция, многократно повторенная с некоторыми вариациями, становится выразителем подтекстового содержания, выражаемого по большей части за счет текстовой графики:

(1) **kein** fehler im system  
**kein** fehler imt sysem  
**kein** fehler itm sysem  
**kein** fehler tmi sysem  
**kein** fehler tim sysem  
**kein** fehler mti sysem  
**kein** fehler mit sysem (*Comringer*).  
(2) es gibt **keinen** platz für dich in meinem traum  
es gibt **keinen** platz für dich in meinem raum  
es gibt **keinen** platz für dich  
es gibt kaum platz für dich (*Aziz*).

Как видно из приведенных примеров, категория негации, рассмотренная в лингвистике на самых разных языковых уровнях, в поэтическом тексте обретает свое собственное проявление, свидетельствующее о ее высоком содержательном потенциале.

Разработка типологических основ ЛПТ представляет несомненный интерес, поскольку содействует установлению чисто лингвистических моделей формулировки поэтического содержания. Выделение тождественных структурных типов, одинаково проявляющих себя в языках разного «кроя», в самом прямом смысле обнаруживает парадигматику поэтического текста, создаваемого на языках, близких генетически, территориально или культурно. В этом смысле становится возможным сделать самые общие выводы о сущности поэтического текста и поэтической коммуникации в целом.

Текстовые начала также весьма показательны и в аспекте идиостиля, поскольку разные поэты оказывают им разное предпочтение. В частности, у Тютчева встречается много начал в повелительном наклонении, причем в отрицательной форме.

Начала поэтических текстов, а особенно небольших по объему лирических построений, актуализируются как определенная содержательная точка, из которой автор исходит при построении собственного текста. В этом случае совершенно неосознанно автор оказывается под влиянием языковой системы, средствами которой он и намерен воспользоваться в своем творчестве, так что выбор первого слова сигнализирует об определенном стартовом блоке содержания, не всегда доступном при обращении к системным средствам другого языка. В качестве примеров можно привести примеры с инициальным предикатом, выраженным смысловым глаголом, а также рассматриваемые ниже так называемые генитивные начала.

Помимо лексических маркеров в текстовых началах, проиллюстрированных выше, в русском поэтическом текстопостроении весьма частотным оказывается вынесение предиката в абсолютное начало первой строки. При этом имеют значение все параметры предиката и предложения, членом которого он является: время, лицо, число, вопросительная или утвердительная форма. Синтаксические конструкции, составляющие вербальный каркас текста, оказывают сильное влияние на его содержательное наполнение, и как было, в частности, показано, им вполне под силу служить средством смыслового членения текста [Конева 1981: 28–35].

Случаев инициального помещения предиката в русском поэтическом тексте настолько много, что их можно подвергать определенным классификациям. В настоящем времени такой предикат привносит элемент созерцательности и часто оказывается пейзажным мотивом. Как правило, такое начало оказывается функциональным пейзажем, то есть пейзажем, лишь подготавливающим повествование к главной теме:

(1) Утихает светлый ветер Наступает серый вечер, Ворон канул на сосну, Тронул сонную струну.	В стороне чужой и темной, Как ты вспомнишь обо мне? О моей любви скромной Закручинишься ль во сне?.. (Блок).
---	---

(2) Редует облаков летучая гряда;  
Звезда печальная, вечерняя звезда,  
Твой луч осеребрил увядшие равнины,  
И дремлющий залив, и черных скал вершины;  
Люблю твой слабый свет в небесной вышине:  
Он думы разбудил, уснувшие во мне.  
Я помню твой восход, знакомое светило,  
Над мирною страной, где все для сердца мило... (Пушкин).

Подобные начала обнаруживаются и в текстах, написанных на языках, не допускающих вынесения в абсолютное начало предиката в любом глагольном времени даже при крайнем выражении инверсии. Между тем сообразно законам той или иной языковой системы подобное вынесение, тем не менее, осуществляется, правда, при помощи формального подлежащего, как, например, в немецком (1), и в шведском языках (2), (3):

(1) Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,  
Er flattert sehr und kann nicht heim.  
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,  
Die Krallen scharf, die Augen gluh. (*Wilhelm Busch: Kritik des Herzens*).  
(2) Det kom en ängel till vårt hus en natt  
Hon gav oss visdom, och en dyrbar skatt.  
Med kärleksfulla händer, vår kind hon smekte ömt.  
Hon viskade som vinden, som om vi hade drömt (*Неизвестный автор*).  
(3) Det har stannat nu ditt goda varma hjärta,  
de tystnat dina pulsars slag  
och du går fri från plåga sorg och smärta  
emot en ljusare och bättre dag (*Неизвестный автор*).

В английском языке формальным подлежащим выступает *there*. В грамматиках отмечается, что употребление вместе с ним смыслового глагола является лишь разновидностью конструкции *there is / there are*, которая должна включать обстоятельство места [Longman Grammar 1999: 945], но фактически такая конструкция встречается и без обстоятельства:

There came a Wind like a Bugle –  
It quivered through the Grass  
And a Green Chill upon the Heat  
So ominous did pass... (*Emily Dickinson*)

Однако и при наличии обстоятельства суть не меняется, предикат также приближен к инициальной позиции:

There are four men mowing down by the Isar;  
I can hear the swish of the scythe-strokes, four  
Sharp breaths taken: yea, and I  
Am sorry for what's in store (*D. H. Lawrence*).

Помещение предиката в начало предложения обычно трактуется как инверсия. Вполне возможно, что здесь имеет место именно ин-

версия, но инверсия, нагруженная добавочными семантическими нюансами, выходящими за пределы обычно упоминаемой в таких случаях выразительности. Эти нюансы одинаково проявляются как в прозаическом, так и в поэтическом тексте, и, видимо, относятся к общим текстопостроительным законам, действующим при вербализации. Первое, что обращает на себя внимание, так это подчиненность инверсии определенному текстовому ритму, когда предикат, то следует за субъектом (1), (2), то встает впереди него (3): (1) Кирилла Петрович ходил взад и вперед по зале, громче обычного насвистывая свою песню. (2) Весь дом был в движении — слуги бегали, девки сутились, в сарае кучера закладывали карету. (3) На дворе толпился народ (А. С. Пушкин «Дубровский»). Если в третьем предложении поставить предикат после субъекта или же вынести в его начало, то сразу же нарушается смысловая конкордация сообщения: \*на дворе народ толпился или \*толпился народ на дворе. В последнем случае особенно очевидным становится акцент на конкретное действие, а не на факт присутствия народа во дворе. Предикат, таким образом, выполняет в зависимости от своего места в предложении связанного текста особые акцентуативно-семантические (назовем их так) функции, к которым интуитивно апеллирует автор, вынося предикат в абсолютное начало текстового построения, в частности, поэтического. Синтаксические структуры текста совсем не безразличны для текстовой информации, и даже изменение порядка слов заметно отражается на ее характере, не говоря уже о предложении.

Как уже отмечалось, в русском поэтическом тексте инициальное положение предиката весьма частотно, благодаря относительно свободному порядку слов в русском языке. Однако вынесение предиката в абсолютно инициальное положение имеет место даже в языках с устойчивым порядком слов, как, например, в немецком, где и при прямом, и при обратном порядке слов предикат должен стоять на втором месте. В некоторых современных анекдотах он, однако, вынесен в абсолютное начало:

(1) Geht eine Oma nachdenklich über den Gang des Krankenhauses und murmelt vor sich hin: «Scampi...Hummer...Garnelen...» Kommt der Chefarzt von hinten, klopft ihr auf die Schulter und sagt: «Krebs, Frau Müller! Sie haben Krebs».

(2) Sagt eine Frau zur Anderen:

«Mein Mann ist depremiert».

Antwortet die Andere:

«Meiner ist zwar auch ein Depp, aber prämiert wurde er noch nie!»

Исключительная податливость поэтического текста инверсии, тем не менее, может допустить инициальное вынесение предиката даже вопреки законам языковой системы, если оно представлено синтетической формой, хотя маловероятно, чтобы в этом случае абсолютное начало было выражено вспомогательным глаголом аналитической глагольной формы:



(1) Came the great Popinjay (2) Comes the time when it's later  
 Smelling his nosegay: and onto your table the headwaiter  
 In cages like grots puts the bill, and very soon after  
 The birds sang gavottes. rings out the sound of lively laughter (*Robert Creeley*).  
 'Herodiade's flea  
 Was named sweet Amanda,  
 She danced like a lady  
 From here to Uganda (*Dame Edith Louisa Sitwell*).

Приведенные примеры англоязычных поэтических текстов исключительно редки и, безусловно, могут быть расценены как инверсия, но сути это не меняет. На первое место может быть вынесен предикат только в синтетической форме, поскольку аналитическая форма окажется чрезмерной нагрузкой даже для инверсии.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующий вывод. Инициальный предикат, выраженный смысловым глаголом, имеет собственный семантико-содержательный потенциал в структуре поэтического текста. Авторы тонко чувствуют этот содержательный блок предиката и по мере предоставляемых языковой системой возможностей стараются учитывать при текстопостроении. Формальное подлежащее в определенной мере приближает предикат к абсолютному началу текстового построения, но иногда требуется осуществить и его полное вынесение в данную позицию. Фактически получается, что вопреки законам языковой системы в тексте поэтического произведения начинает употребляться грамматическая форма, несущая требуемое по тексту содержание, которое возможно только благодаря ее позиции в предложении. Поскольку в русском языке порядок слов характеризуется большей свободой, то больше выделяется и поэтических начал с инициальным предикатом, но даже в языках, не допускающих соответствующей синтаксической позиции, она при определенных условиях становится возможной.

Все перечисленные моменты вправе составить одну из проблем лингвистики поэтического текста как дочерней отрасли общей лингвистики текста. При этом процесс формирования лингвистики поэтического текста весьма перспективно сочетать с типологическими аспектами, выводя исследуемые вопросы в контекст национальных дискурсов.

Поэтическое текстовое начало, как следует из последнего заявления о национальных дискурсах, может рассматриваться как в лексическом, так и в грамматическом аспекте. Что касается последнего момента, то здесь примечательной явится соотносительность тематических групп глаголов с использованием глагола в том или ином лице, времени и наклонении. При этом возможны различия в лингвокультурах. Использование местоимения «я» в поэтическом тексте лирического жанра характерно для всех лингвокультур. Часто оно начинает строку, оказываясь, таким образом, первым словом первой строки. Лингвокультурные различия обнаруживаются в частотности тематических групп глаголов, соединяемых с данным местоимением. К

примеру, в русской лирике мы найдем множество примеров с глаголом **помнить** в качестве сказуемого, стоящего в первом лице настоящего времени, например:

- (1) **Я помню** — мне в дали холодной  
Твой ясный светил ореол (*Андрей Белый*).
- (2) **Я помню** вальса звук прелестный  
Весенней ночью в поздний час (*Листов*).
- (3) **Я помню** только дух сосновый  
удары дятла, тень и свет... (*Набоков*).
- (4) **Я помню** чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты (*Пушкин*).
- (5) **Я помню**, любимая, помню  
Сиянье твоих волос (*Есенин*).
- (6) **Я помню** древнюю молитву мастеров:  
Храни нас, Господи, от тех учеников (*Гумилёв*).
- (7) **Я помню** ночь на склоне ноября.  
Туман и дождь. При свете фонаря  
Ваш нежный лик (*Цветаева*).
- (8) **Я помню** свет лампы томный  
Перед иконою святой (*Огарёв*).
- (9) **Я помню** время золотое,  
Я помню сердцу милый край (*Тютчев*).
- (10) **Я помню** ночь на склоне ноября.  
Туман и дождь. При свете фонаря  
Ваш нежный лик — сомнительный и странный,  
По-диккенсовски — тусклый и туманный (*Цветаева*).
- (11) **Я помню** первый день, младенческое зверство,  
Истомы и глотка божественную муть,  
Всю беззаботность рук, всю бессердечность сердца,  
Что камнем падало — и ястребом — на грудь (*Цветаева*).

Явно избыточное число приведенных примеров (которые, однако, можно без труда умножить) целесообразно, тем не менее, в том плане, что оно иллюстрирует широкую распространенность начала «я помню», ставшего уже клишированным в русском поэтическом тексте. Можно вследствие этого заявить, что данное начало оказывается конструкцией именно эмического порядка, воспроизводимой довольно часто. В английской лингвокультуре, напротив, такое начало является исключительно редким, и, в частности, удалось обнаружить лишь несколько примеров, один из которых (1) был зафиксирован не в абсолютном текстовом начале, а в начале второй строфы:

- (1) **I remember** how it was to drive in the gravel,  
Watching for dangerous down-hill places (*Th. Roethke*);
- (2) **I remember** the Roman Emperor, one of the cruelest of them,  
Who used to visit for pleasure his poor prisoners cramped in dungeons (*S. Smith*).

Главным вопросом при типологическом анализе такого рода становится вопрос о признании того или иного текстового начала для какой-либо конкретной лингвокультуры единицей эмического порядка. Высокая востребованность начала «я помню» не вызывает в этом плане сомнений. Редкое появление в английских текстах начала «I remember» на первый взгляд не позволяет присвоить ему соответству-

ющий статус. Между тем, подобная квалификация начала «I remember» также справедлива, несмотря на то, что она поддерживается только типологическими основаниями поэтического текстопостроения, которые становятся очевидными лишь при сопоставительном подходе.

Интерес, однако, вызывает соединение ЛПТ с классическими лингвистическими понятиями, как разработанными самой ЛТ, так и позаимствованными из багажа традиционной лингвистики. Оптимальным явится и их сочетание, например, рассмотрение текстового начала в русле понятий парадигматики и типологии и, в частности, сопоставительной типологии.

Выделение типов начал означает не что иное, как установление парадигматики поэтического текста, когда автор, полагая, что волен начать текст, руководствуясь только собственным усмотрением, фактически осуществляет выбор из числа уже существующих типов начал, апробированных в предыдущих текстах. Периодически возникают и новые типы, а также исчезают и некоторые старые, напоминая движение в парадигматике всех прочих уровней языка, в частности, появление и исчезновение отдельных лексем (неологизмы, архаизмы, историзмы и проч.) на лексическом уровне языковой системы. Даже самое беглое ознакомление с разноязычными поэтическими текстами показывает, что авторы-поэты очень часто предпочитают использовать стабильные штампы текстовых начал.

Завершая типологический анализ поэтических текстовых начал, заметим, что выше были рассмотрены лишь те их варианты, которые обрели стабильное вербальное воплощение. Это не значит, однако, что невозможно осуществить менее очевидные типологические сближения. Как уже отмечалось, можно обнаружить зоны менее устойчивой вербализации, и типы начал в этом случае могут группироваться уже в границах концептов, если прибегнуть к известному приему когнитивной лингвистики. В дополнение к рассмотренным типам отрицания и обращения добавим тип «акциональное начало», где в первой строке выражается какое-либо действие с вынесением или без вынесения предиката на первое место, например:

Облака плывут так низко,  
Но в тумане все нежней  
Пламя пурпурного диска  
Без лучей и без теней (*Анненский*).

В рамках настоящей монографии предполагается не только поставить вопрос о развитии в рамках ЛПТ положений о сильных позициях текста, хорошо освоенных лингвистикой текста в целом, но и о категории текстовой информации (конкретно — информации поэтического текста). При этом, учитывая специфику поэтического текста, часто имеющего очень небольшой объем, вполне логично поставить вопрос и об особой связи поэтического текстового начала и поэтической текстовой информации — вопрос, до сего момента ЛТ в целом не поднимавшийся. Не поднимался также и другой вопрос, на базе

прозы явно не столь важный, а именно вопрос о том, как тот или иной язык программирует в поэтическом тексте наличие какого-либо определенного начала.

Идея здесь, таким образом (помимо отмеченных моментов), просматривается не только в обосновании этической природы поэтического текста, но также и в выяснении зависимости последнего от «кроя» языка, на базе которого создается поэтический текст. Последний момент для ЛТП тем более актуален и привлекателен, что стихи, как известно, плохо переносят процедуру перевода, часто превращаясь уже совершенно в другие стихи. Несмотря на известность данного факта, сугубо лингвистических обоснований он не получил. Возможно, этот вопрос в состоянии раскрыть именно ЛПТ, поскольку находясь на лингвистических позициях, она сосредоточена именно на языковом факторе поэтического текстопостроения, выделяя ему место на особом уровне языка — текстовом.

Если оставаться на позиции вербального выражения поэтического текстового начала, то вновь нельзя обойти молчанием инвертированные начала. Они есть в поэтическом тексте, написанном на самых разных языках, и в их включении в поэтический текст таится какой-то особый смысл, который спорадически актуализируется на тех или иных участках текста. Как уже было отмечено, инверсия везде определяется «кромом» языка. В этом плане в русском тексте обращают на себя внимание генитивные начала, необыкновенно изящные и проникновенные. Генитивные начала структурно распадаются на многообразные типы, но везде первое слово (а иногда и ряд последующих) стоит в генитиве — в родительном падеже. Этим словом всегда является существительное (лишь иногда предваряемое определением-прилагательным), и именно ему начало обязано своей необычайной изысканностью:

(1) **Любви, надежды, тихой славы**

Недолго нежил нас обман,  
Исчезли юные забавы,  
Как сон, как утренний туман (*Пушкин*).

(2) **Зари** догорающей пламя  
Рассыпало по небу искры (*Полонский*).

(3) **Мыслей** без речи и чувств без названия  
Радостно-мощный прибор...

Зыбкую насыпь надежд и желания  
Смыло волной голубой (*В. Соловьёв*).

(4) **Дождя** отшумевшего капли  
Тихонько по листьям текли,  
Тихонько шептались деревья,  
Кукушка кричала вдали (*А. К. Толстой*).

(5) **Прозрачных облаков** спокойное движенье,  
Как дымкой солнечный перенимая свет,  
То бледным золотом, то мягкой синей тенью  
Окрашивает даль (*А. К. Толстой*).

(6) **Земли лучей, не мучимой ветрами,**  
Счастливый гость, тебе легко идти  
Ее лугов широкими коврами,

Где возросли на медленном пути,  
Как лилии, не знающие тленья,  
Прозрачные и ясные каменья (*Лозинский*).

Такая генитивная конструкция не обязательно встречается в абсолютном начале текста, она может появиться и в середине текста (6), (7), а также и в любой позиции вообще, включая начало, середину (8), и конец строки (9).

(6) Целую ночь соловей нам насвистывал,  
Город молчал, и молчали дома,  
**Белой акации** гроздья душистые  
Ночь напролет нас сводили с ума (*Матусовский*).

(7) По участкам, по больницам  
(Где пускали, где и нет)  
Мы склоняли к многим лицам  
**Тусклых свеч** неровный свет.

...

**Скорби пламенной** язык ли,  
Деньги ль дверь открыли нам, —  
Рано утром мы проникли  
В тьму, к поверженным телам (*Ф. Сологуб*).

(8) Вот парк с пустынными опушками,  
Где **сонных трав** печальна зыбь,  
Где поздно вечером с лягушками  
Перекликаться любит выть (*Гумилёв*).

(9) Слеза дрожит в твоём ревнивном взоре.  
О, не грусти, ты все мне дорога,  
Но я любить могу лишь на просторе,  
Мою любовь, широкую как море,  
Вместить не могут **жизни берега** (*А. К. Толстой*).

В англоязычном тексте такого оперирования генитивом, разумеется, нет, хотя он также может появляться в абсолютном начале, но это уже совсем другой генитив:

Boll-weevil's coming, and the winter's cold,  
Made cotton-stalks look rusty, season's old,  
And cotton, scarce as any southern snow,  
Was vanishing... (*J. Toomer*).  
Alice's father was a white man,  
of large estate,  
and her mother a colored woman (*Ch. Reznikoff*).

Что касается генитивных начал в русскоязычном тексте, то здесь главным моментом является не группировка начал в концепты, а их способность создавать особый слой текстовой информации, который в настоящее время в особой мере привлекателен для лингвистов, работающих в области ЛТ. Этот слой именуется супралинейарной (или чаще — суперлинейарной) информацией. Одним из первых речь о ней, а также о ее месте в структуре текстовой информации в целом, повел И. Р. Гальперин [Гальперин 1981: 30]. С тех пор этот вид информации стал учитываться в самых разных исследованиях, имеющих целью выявление в тексте информации, создаваемой особыми

приемами комбинирования языковых средств. Можно, таким образом, заключить, что генитивная конструкция в русскоязычном поэтическом тексте имеет статус текстопостроительной модели (текстемы/диктемы), включаемой в него с целью моделирования текстовой информации. Дело здесь заключается, скорее всего, в проявлении эстетической функции языка, порождающей в тексте, по определению И. В. Арнольд, информацию второго рода [Арнольд 2002: 15], а в данном случае, эстетическую информацию, исключительно значимую для поэтического текста.

Упомянутые термины (текстема/диктема) требуют некоторых разъяснений, но к ним имеет смысл обратиться ниже, чтобы не прерывать обсуждение начатого вопроса, а конкретно связи текстового начала с разворачиванием текстовой информации (текстового содержания). Эту связь, следует проследить на фоне привычных способов конструирования текстового содержания в поэзии. В пейзажной лирике, в частности, отчетливо просматривается связь пейзажной темы с другой темой, которая возникает под влиянием первой, например, у Огарёва в «Дорожном впечатлении»:

(пейзажная тема): Бледно сквозь дымное облако светит луна,  
Светит на белое поле;  
Холоден воздух летучий, земля холодна,  
Снег ее держит в неволе.

(отвлеченная тема): **Жалко мне бедную землю! В ней жизни уж нет,**  
Все-то на ней леденеет,  
Холодны люди на ней, ах! и в них жизни нет,  
Сердце у них леденеет.

Аналогичное соединение тем находим и в стихотворениях Мея «Сумерки» (1), Гумилёва «Заводи» (2), А. К. Толстого «Дождя отшумевшего капли...» (3):

(1) (пейзажная тема) Оттепель... Поле чернеет;  
Кровля на церкви обмокла;  
Так вот и веет и веет —  
Пахнет весной сквозь стекла.

(отвлеченная тема) **Дума в неведомом тонет...**  
На сердце — крупные слезы...

(2) (пейзажная тема) Солнце скрылось на западе  
За полями обетованными,  
И стали тихие заводы  
Синими и благоуханными

...  
(отвлеченная тема) **Я один остался на воздухе**  
Смотреть на сонную заводь,  
Где днем так отрадно плавать,  
А вечером плакать,  
Потому что я люблю Тебя, Господи.

(3) (пейзажная тема) Дождя отшумевшего капли  
Тихонько по листьям текли,  
Тихонько шептались деревья,  
Кукушка кричала вдали.

Луна на меня из-за тучи  
Смотрела, как будто в слезах;  
(отвлеченная тема) **Сидел я под кленом и думал,**  
И думал о прежних годах (А. К. Толстой).

Такого рода примеры можно умножить и далее. Соединение двух тем присутствует в значительной части пейзажных текстов, имеющих разные начала, в том числе и клишированные. Как уже указывалось выше, в русской пейзажной лирике одним из них является начало с первым словом *еще*. Часто такие начала оказываются в полном смысле слова хронотопическими, поскольку в них тесно переплетены смысловые места и времени. Слово *еще*, констатируя такое переплетение, иногда предполагает (а иногда и не предполагает) развиваемое далее противопоставление, маркером которого служат союзы *а, но*. В стихотворении Тютчева «Весенние воды» весь текст, введенный союзом *а*, посвящается одной пейзажной теме:

Еще в полях белеет снег,  
А воды уж весной шумят –  
Бегут и будят сонный брег,  
Бегут и блещут и гласят...

Одна пейзажная тема развита и у Фета в стихотворении «Весенний дождь»:

Еще светло перед окном,  
В разрывы облак солнце блещет,  
И воробей своим крылом,  
В песке купаяся трепещет.

А уж от неба до земли,  
Качаясь, движется завеса,  
И будто в золотой пыли  
Стоит за ней опушка леса.

Две капли брызнули в стекло,  
От лип душистым медом тянет,  
И что-то к саду подошло,  
По свежим листьям барабанит.

Развитие темы в одном русле можно считать текстовой моделью в чистом виде, которая, однако, видоизменяется в других текстах, где присоединяется отмеченная выше тема, когда пейзажное начало влечет за собой переход на размышления о каких-то жизненных коллизиях. У Тютчева такой переход имеет место в следующем стихотворении:

(пейзажная тема) Еще земли печален вид,  
А воздух уж весной дышит,  
И мертвый в поле стебель колышет,  
И елей ветви шелестит.  
Еще природа не проснулась,  
Но сквозь редущего сна  
Весну послышала она  
И ей неволью улыбнулась...

(отвлеченная тема)

**Душа, душа, спала и ты...**

Но что же вдруг тебя волнует,  
Твой сон ласкает и целует  
И золотит твои мечты?...

У Бунина в «Оттепели» стартовое слово *еще* также пространно развивает пейзажную тему за пределами одной строфы:

Еще и холоден и сыр  
Февральский воздух, но над садом  
Уж смотрит небо ясным взглядом,  
И молодеет божий мир.

Прозрачно-бледный, как весной,  
Слезится снег недавней стужи,  
А с неба на кусты и лужи  
Ложится отблеск голубой....

Отвлеченная тема бунинского текста вводится особой текстовой моделью, которая в других текстах способна проявить себя и в функции абсолютного начала:

**Нет, не пейзаж влечет меня,**

Не краски жадный взор подметит,  
А то, что в этих красках светит:  
Любовь и радость бытия.

Она повсюду разлита —  
В лазури неба, в птичьем пеньи,  
В снегах и вешнем дуновеньи —  
Она везде, где красота...

Отрицание в функции абсолютного текстового начала появляется во множестве русскоязычных поэтических текстов, например,

**Нет, я не в том тебе завидую**

С такой мучительной обидою,  
Что уезжаешь ты и вскоре  
На Средиземном будешь море (Гумилёв).

**Нет, не тебя так пылко я люблю,**

Не для меня красы твоей блистанье:  
Люблю в тебе я прошлое страданье  
И молодость погибшую мою (Лермонтов).

**Нет, моего к тебе пристрастья**

Я скрыть не в силах, мать-Земля!  
Духов бесплотных сладострастья,  
Твой верный сын не жажду я (Тютчев).

Можно констатировать, что в перечисленных стихах имеет место соединение таких текстопостроительных моделей: *еще* + *a* + развитие содержания (информации) в границах одной пейзажной темы («Весенние воды», «Весенний дождь»); *еще* + *a* + развитие содержания (информации) сначала в границах пейзажной тематики, а затем какой-то отвлеченной темы, на которую поэта вывели ощущения от



наблюдаемого или некоего обобщающего пейзажа (Еще земли печален вид...); *еще* + *a* + развитие содержания (информации) сначала в границах пейзажной тематики, а затем какой-то отвлеченной темы, при этом отвлеченная тема также может вводиться отдельной моделью («Оттепель»); другое стартовое начало (*еще*) + развитие содержания (информации) сначала в границах пейзажной тематики, а затем какой-то отвлеченной темы («Дорожное впечатление», «Сумерки», «Заводы», «Дождя отшумевшего капли...»). Если продолжить рассуждения в русле эмической терминологии, то все видоизменения модели «Весенних вод» и «Весеннего дождя» можно было бы охарактеризовать в стиле аллофонов или алломорфов, но на уровне текстовой модели такие термины еще не придуманы.

Однако если попытаться их придумать, то в качестве базовой единицы, допускающей возникновение алловариантов, имеет смысл взять именно текстему или диктему как крупную текстовую структуру, имеющую к тому же и достаточно емкий содержательный потенциал. В этой связи также закономерен вопрос о их парадигматической природе, поскольку иногда они приметны тем, что имеют достаточно стабильный лексический маркер.

Текстема, диктема, сверхфразовое единство, а также еще целый ряд подобных терминов, посредством которых стараются обосновать наличие в тексте особых строевых блоков, более крупных, чем предложение, принадлежат к разряду тех, которые своей вариабельной природой указывают на несомненное существование какого-то явления, с трудом, однако, подлежащего установлению. Дефиниции этих терминов несколько отличаются друг от друга, но это обстоятельство представляется малозначительным, если все они нацелены на обнаружение базовой единицы текстопостроения.

Особенная значимость такой языковой единицы, как диктема, в частности, заключается в том, что диктема в отличие от сверхфразового единства (СФЕ) является естественной составной частью уровневой структуры языка [Блох 2004: 20–21] и, таким образом, вполне эффективна для установления парадигматики поэтических диктем. Диктема, как и СФЕ, способна выражать законченную мысль и функционировать в силу этого на коммуникативном уровне.

Итак, выделение поэтических текstem или диктем парадигматического профиля предполагает наличие у них обязательного свойства воспроизводимости, т. е. встречаемости в разном количестве текстов. В этом случае обычно говорят о выделении типических структур, что в данном формате будет означать выделение типических поэтических диктем.

Здесь можно назвать типические структуры текста (их мы и предполагаем определить как поэтические текстемы-диктемы), включающие в свой состав союз *когда* (иногда многократно), в ряде случаев завершаемый наречием *тогда*, например,

(1) **Когда** волнуется желтеющая нива,.. / **Когда** росой обрызганный душистой,.. / **Когда** студёный ключ играет по оврагу... (*Лермонтов*).

(2) **Когда** ты загнан и забит  
Людьми, заботой иль тоскою;  
**Когда** под гробовой доскою  
Все, что тебя пленяло, спит,  
**Когда по городской пустыне,**  
Отчаявшийся и больной,  
Ты возвращаешься домой,  
И тяжелит ресницы иней, —  
**Тогда** — остановись на миг  
Послушать тишину ночную... (*Блок*).

В качестве других типических текстопостроительных моделей, квалифицируемых здесь как поэтические текстемы-диктемы, можно назвать восклицательные предложения, которые прерывают последовательное изложение поэтической информации, но которые сами по себе в состоянии удерживать предельно концентрированную информацию:

Рожденные в года глухие  
Пути не помнят своего.  
Мы — дети страшных лет России —  
Забить не в силах ничего.  
**Испеляющие годы!**  
Безумья ль в вас, надежды ль весть?  
От дней войны, от дней свободы —  
Кровавый отсвет в лицах есть (*Блок*).

Есть одна хорошая песня у соловушки —  
Песня панихидная по моей головшке.  
Цвела — забубенная, росла — ножевая,  
А теперь вдруг свесилась, словно неживая.  
**Думы мои, думы!** Боль в висках и темени.  
Промотал я молодость без поры, без времени (*Есенин*).

**Страшный год!** Газетное витийство  
И резня, проклятая резня!  
Впечатленья крови и убийства,  
Вы вконец измучили меня! (*Некрасов*).

**Великое чувство!** У каждых дверей,  
В какой стороне ни заедем,  
Мы слышим, как дети зовут матерей,  
Далеких, но рвущихся к детям.  
**Великое чувство!** Его до конца  
Мы живо в душе сохраняем, —  
Мы любим сестру, и жену, и отца,  
Но в муках мы мать вспоминаем! (*Некрасов*).

Самым естественным вопросом в этой связи явится вопрос о том, какое количество поэтических текстом или диктем реально выявить и какова детерминированность их появления в поэтической коммуникации. По-видимому, немало и, возможно, не меньше, чем лексем, группируемых в разные парадигматические структуры, например, в синонимические ряды, которые, однако, далеко не охватывают весь

лексический фонд языка. Парадигматические поэтические тексты-диктемы также не охватят все текстовые структуры, но, не исключено, что охватят и все, однако установить данный факт можно только на весьма обширном материале.

После выделения в границах данного раздела некоторых текстопостроительных моделей текстом-диктем остается сгруппировать их по их значимости и классифицировать. Предлагается такая их классификация: тексты, определяющие конструирование текстовой информации в границах отдельного поэтического текста (пейзажная тема, либо пейзажная тема + отвлеченная тема); тексты, начинающие текст, в функции которых могут оказаться и тексты, способные начинать новую тему в любой текстовой позиции; тексты, ответственные за порождение суперлинейной информации, образующейся вследствие особого комбинирования языковых средств, а также тексты синтаксического характера (придаточные предложения с союзом *когда* / *...тогда*, восклицательные предложения, семантически насыщенные, подводящие итог определенному этапу развития текстовой информации).

Теперь следует сказать несколько слов о другой сильной позиции текста — текстовой поэтической концовке как парадигматической единице.

Проблема текстовой концовки не осталась в лингвистике текста без внимания, однако следует подчеркнуть, что всегда изучались лишь прозаические концовки. Воспользуемся одним из самых последних определений текстовой концовки, имея, однако, в виду, что оно относится к прозаическому тексту. В этом случае концовка понимается как «заключительный фрагмент текста, структурно оформленный в виде одного или нескольких абзацев, образующих смысловое единство, которое резюмирует содержательно-фактуальную информацию, соотносится с содержательно-концептуальной информацией и играет важную роль в ее интерпретации» [Винокурова 2004: 6].

Не возражая против заключительной части данного определения, отметим, тем не менее, что в определении объема концовки данная дефиниция кажется абсолютно произвольной. Очень трудно определить, когда текст начинает идти к завершению, и в этом смысле никогда и не устанавливался с достаточной долей объективности тот предел, от которого отсчитывается конец текста как таковой.

Что касается начала поэтической концовки, или вернее, того текстового предела, с которого начинается завершение текста, то оно хорошо заметно на примере стандартных вербализованных структур, имеющих некие закрепившиеся формы языкового выражения, и поэтому используемые автором-поэтом в виде готовых штампов. Наличие таких готовых штампов и составляет парадигматику одного из участков поэтического текстопостроения. Таким образом, можно констатировать, что в данном случае мы имеем дело с действительно клишированной, вербально устоявшейся поэтической концовкой, поскольку

ку она регулярно встречается у разных русскоязычных поэтов. Логично в этом случае квалифицировать подобные модели концовок как парадигматические структуры, так как они обладают свойством воспроизводимости. Сюда могут быть отнесены концовки, имеющие такие вводящие слова, как «а», «да», «и», «но», например:

А месяц будет плыть и плыть,  
Роняя весла по озерам,  
И Русь все также будет жить,  
Плясать и плакать у забора (*Есенин*).  
А снедь — кусок прекрасный хлеба  
И рюмка красного вина (*Лермонтов*).

А колокольчик однозвучный / Звенел, звенел и пропадал! (*Лермонтов*).

Да опалят уста огня  
Людскую страсть и стыд.  
Вознеси, как голубя, меня  
В твой в синих рощах скит (*Есенин*).

И я знаю, есть радость в нем,  
Тем, кто листьев целует дождь,  
Оттого, что тот старый клен  
Головой на меня похож (*Есенин*).  
И звенят-звенят, звенят-звенят запястья:  
— Затонуло ты, Степаново счастье! (*Цветаева*).

И будет мне луны лобезен томный свет,  
Как смутный памятник прошедших, милых лет! (*Лермонтов*).

И месяц белый расцветает  
На тверди призрачной — так чист!..  
И, как молитва, отлетает  
С немых дерев горящий лист... (*Вячеслав Иванов*).

Ты — благо гибельного шага,  
Когда жите тошней недуга,  
А корень красоты — отвага,  
И это тянет нас друг к другу (*Пастернак*).

Но нередко средь веселья  
Дух мой страждет и грустит,  
В шуме буйного похмелья  
Дума на сердце лежит (*Лермонтов*).

Для русскоязычной поэзии поэтические концовки с такими началами достаточно типичны. Более того, у некоторых авторов бывают излюбленные типы концовок. Например, у Тютчева и у Гумилева исключительно частотны концовки, начало которых маркировано союзом «и». С другой стороны, они также могут считаться и универсальными с лингвокультурной точки зрения. Такие же начальные оформления концовок встречаются, в частности, в шведских (1) и английских (2) стихотворных текстах:

(1) **Och** om jag ldmnar denna jord kom ihåg vad jag sa  
Och alla tankar jag gav (2000-talets dikter).

**Men** jag vet vad jag önskar  
Jag önskar / Att mitt håll fylls med  
Min mammas kärlek; Din kärlek är för alla  
Den är oändligt stor / och räcker i all evighet  
— för var och en som tror (*Irène Andersson*).

(2) The woods are lovely, dark and deep,  
But I have promises to keep,  
And miles before I go to sleep,  
And miles before I go to sleep (*Frost*).

Подобные интродуктивные маркеры поэтических концовок напоминают разговорную манеру заканчивать сообщение словом «итак», которое уже само по себе вносит резюмирующую ноту. Допустимо, таким образом, предположить, что наличие подобного маркера может сигнализировать о верхнем пределе поэтической текстовой концовки, ее начале.

Однако число клишированных концовок невелико, и они далеко не исчерпывают проблему поэтического текстового конца. Большинство концовок не имеют устойчивых начальных маркеров, а те, которые их имеют, явно представляют собой лишь один из типов поэтических концовок.

В обнаружении остальных поэтических концовок, видимо, следует обратиться к законам текстового менталитета, заключающего в себе особый структурный концепт «конца высказывания». Всякий по опыту знает, как иногда бывает нелегко завершить собственный текст из-за того, что не возникает ощущения его завершенности. Что же обеспечивает такое ощущение? Как отмечено выше, наличие выделенных интродуктивных маркеров в состоянии его обеспечить.

Сосредоточимся на анализе концовок, не имеющих клишированного вербального выражения. Здесь, возможно, следует прибегнуть к интересемиотическому подходу, обратившись к такой семиотически родственной текстовой системе, как музыкальный текст, тем более, что музыкальность часто упоминается при изучении поэзии. Было, в частности, отмечено, что музыкальность как специфический принцип художественного мышления в равной степени присущ и живописи, и литературе, и театру [Варакина 2007: 145].

Если обратиться к музыкальному тексту, то в этом случае поможет тоника, придающая ощущение опорности, завершенности. С какого же момента появляется ощущение завершенности в поэтическом тексте? Справедливости ради следует заметить, что не все текстовые концовки лирических стихотворений оставляют ощущение завершенности, в отношении некоторых можно сказать, что текст мог бы быть и продолжен. С другой стороны, некоторые концовки, взятые в изолированности, уже сами по себе воспринимаются как конечные:

Не клони ж печально взора  
На рисунок непонятный —  
Что придет, узнаешь скоро,  
Что прошло, то невозвратно! (*А. К. Толстой*).

Однако стихи могут быть оборваны на определенном участке, и этот обрыв тоже производит ощущение конца, хотя тема при этом не исчерпана. Так обрывают слишком длинные стихи при написании романа.

Если же обратиться к законам текстового менталитета, то, прежде всего, следует задать такой вопрос: существует ли концепт «текст» и в какой ипостаси? Это может быть концепт типа концептов «дом», «женщина», «мужчина», «истина», «любовь», «родина» и прочих концептов, еще недавно так активно изучавшихся в многочисленных работах когнитивной и лингвокультурологической направленности. Отказать в праве на существование концепту «текст» нельзя. Но тогда возникает масса вопросов, касающихся природы этого концепта. Он может принадлежать познавательной сфере, как и все, комментируемое в терминах концепта, а может относиться и к функциональной сфере, предполагая текст как некий конструкт, мысленно присутствующий в сознании реципиента и диктующий правила текстопостроения. По В. А. Масловой, разные концепты способны передавать концептуальную информацию разного типа — от элементарных до сложнейших концептуальных структур высшей степени абстракции [Маслова 2004: 47]. В таком случае допустимо предположить, что концовка текста — это структурный текстопостроительный концепт высшего порядка, исчерпывающий тему и рождающий ощущение полного предела.

Н. П. Эфендиева особо выделила у текстовой концовки лимитирующую функцию, подчеркнув, что конец содержит в себе концептуальные выводы, обеспечивающие высокую степень смысловой завершенности [Эфендиева 1993]. У нее речь также идет о концепте, правда, о концепте другого рода, идентичного идее текста, его концептуальной информации. Таким образом, мы имеем дело с терминологической омонимией: концепт как единица ментальной информации, лежащей в основе знаний о мире и концепт как идея, концепт текста. То понимание концепта, которое предлагается здесь, стоит между названными концептами: это и единица ментальной информации, и непосредственное соприкосновение с концептуальной информацией текста, хотя и надо признать, что конец лишь добавляет штрих к концептуальной информации текста, но не выражает ее целиком. Такая трактовка концепта, несомненно, увеличит терминологическую омонимию, но, думается, что выделение функциональных концептов — дело будущего.

Если вновь вспомнить о тонике как явлении, обеспечивающем завершенность музыкального текста, то правомерен вопрос о том, до каких пределов следует продлять аналогию музыкального и поэтического текстов. Что же можно считать тоникой в поэтическом тексте? Однозначно ответить трудно, но в самом общем виде это, скорее всего, последняя строка с ее рисунком логических ударений.

Приведем только один пример, с отрицанием в последней строке, так как он представляется наиболее наглядным:

Столетье за столетьем пронеслося:

**Никто** еще не разрешил вопроса (*Тютчев*).

И в нем душа запас хранила

Блаженства, муки и страстей.

Он умер. Здесь его могила.

Он **не был** создан для людей (*Лермонтов*).

Отрицательная концовка может иметь интродуктивное «и», еще в большей мере усиливающее впечатление завершенности, например:

Ни здесь, ни там, — нигде не надо встречи,

И не для встреч проснемся мы в раю! (*Цветаева*).

Отрицательные части строки вбирают в себя главное логическое ударение, так что все последующие слова, хотя и имеют собственные ударения, звучат как бы на одном уровне, напоминая процедуру тонирования эмфатической речи в фонетике. В данном примере при любом прочтении начало **И не для встреч** будет нести на себе главное логическое ударение, а все последующие слова произнесутся ровным тоном у самого нижнего края шкалы тонирования. Один финал эмфатического предложения, помеченный ударениями, удивительно точно совпадает с эмфатикой заключительной строки в последнем из приведенных выше примеров: |Where on |earth have you `been all this time? [Фунтова 2012: 96].

Отрицательный тип концовки, разумеется, только один из ее парадигматических типов, которых можно выделить немалое количество. Тот, который был выделен в данном разделе, касается лишь отрицательного слова в самом начале строки, но отрицание может присутствовать и на любом ее участке. В начальной позиции логически выделенное слово и есть поэтическая тоника, маркирующая завершение поэтического текста. Создаваемая ею мелодика строки и продуцирует особую музыкальность поэтической тоники.

Суммируем сказанное. Выявленные зоны поэтической текстовой парадигматики представляют собой, во-первых, устоявшиеся языковые клише, используемые различными авторами как готовые штампы текстовых начал, а частично и текстовых концовок, во-вторых, концептуальные образования, готовые обрести разное вербальное наполнение (обращения, акциональные начала и т. д.), более крупные структурные текстовые блоки, которые можно квалифицировать как тексты или диктеты.

Эти структуры не раз оказывались в употреблении у разных авторов, и поэтому допустимо отнести их совокупность на текстовый уровень как языковой. Этот уровень не охватывает всех свойств и признаков текста, их намного больше, но в данном случае имеет смысл вести речь только об одном свойстве текста — текстопостроении и

выделить соответственно текстопостроительный уровень текста и его парадигматику как уровень, обладающий всеми признаками уровня языкового.

Естественным продолжение рассмотренного вопроса будет вопрос о субъективном факторе в поэтическом текстопостроении, т. е. о том, как текстовая парадигматика актуализируется у разных авторов, и о том, что ее может определять как фактор объективный. В качестве последнего здесь рассматривается, т. н. «склад речей» эпохи, а в качестве собственно субъективного фактора различные аспекты старых и новых понятий — (идиостиль, идиолект, языковая личность и т. д.).

## **1.2. СУБЪЕКТИВНЫЙ ФАКТОР ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Традиционные понятия идиостиля, идиолекта дополнились в наши дни активно подхваченным многими лингвистами понятием языковой личности (ниже также ЯЛ). Впрочем, этот список продолжает пополняться и дальше, так что на данный момент мы располагаем еще и понятием речевой индивидуальности [Бец 2009: 3].

Однако и старые понятия начинают трактоваться в новом русле. Теория поэтического текста включает сегодня немало работ, посвященных именно индивидуальному стилю, которые находят новые подходы к его изучению, как, например, докторская диссертация В. С. Андреева «Языковая модель развития индивидуального стиля (на материале стихотворных текстов американских поэтов-романтиков)». Ее предметом стали динамические изменения идиостиля с точки зрения соотношения его статических и динамических аспектов, где идиостиль был представлен как развивающаяся во времени, сложная по структуре система, обладающая своим стабильным ядром и зоной авторского поиска [Андреев 2012].

Как известно, термин «идиостиль» тесно соприкасается с термином «идиолект». Между ними устанавливаются определенные соответствия. Отмечается, с одной стороны, что идиостиль является сложной совокупностью глубинных текстопорождающих индивидуально-авторских доминант и констант, которые определили появление художественных или нехудожественных текстов в конкретной форме и последовательности [Поветьева 2013: 114]. С другой стороны, констатируется, что идиостиль представляет собой глубинную структуру и требует при описании функционально-доминантного подхода, а идиолект составляет корпус созданных данным автором текстов в хронологической последовательности [Иванова 2010: 100]. А. И. Иванова различает в структуре идиостиля план содержания, т. е. общие дифференциальные особенности данного авторского стиля, и план выражения — конкретные вербальные средства, языковые, графические, другие знаки [Иванова 2010: 101]. Более подробно идиостиль



трактуются как отбор языковых средств и референций, использование сюжетов, языковые и стилистико-текстовые особенности отбора связно-соотносительных единиц, включенных в тропы, фигуры речи и прочие идиостилистические особенности речи автора [Солганик 1997: 38].

К числу идиостилистических особенностей речи автора можно отнести и клишированные фразы, подпитываемые разговорной практикой автора, например, у Ф. И. Тютчева трижды встреченное выражение «ты скажешь»:

- 1) **Ты скажешь**: ангельская лира /  
Грустит, в пыли, по небесах! («Проблеск»).
- 2) **Ты скажешь**, ветреная Геба, /  
Кормя Зевесова орла, /  
Громокипящий кубок с неба, /  
Смесь, на землю пролила («Весенняя гроза»).
- 3) Так современных проявлений  
Смысл иногда и бестолков, —  
Но тот же современный гений  
Всегда их выяснить готов.  
Иной, **ты скажешь**, просто лает,  
А он свершает высший долг —  
Он, осмысляя, развивает  
Утиный и гусиный толк («В деревне»).

Внимание к разговорной манере автора, отразившейся на поэтическом текстопостроении, здесь было привлечено преднамеренно, вопреки тому, что этот угол зрения на идиостиль не особо акцентирован в теории поэтического текста, а, во-вторых, потому, что он составит известный контраст бытующему в обществе на определенном этапе его развития так называемому «складу речей», рассматриваемому в следующем разделе. Попутно заметим, что разного рода константы как повторы структурных фрагментов текста в творчестве поэта также можно причислить к единицам парадигматической направленности.

Как известно, понятия идиостиля и идиолекта по-разному соотносятся с популярным в наше время понятием языковой личности. Последняя при этом получает в трактовке некоторых авторов широкое текстовое преломление. Например, языковая личность автора была прокомментирована как своеобразная метатрансформация образа автора художественного текста, которая, в силу своего субъективного характера, проявляется в идиостилевой организации и языковой картине мира, и формирующемся на ее основе художественного текста [Фрикке 2004: 71].

Как уже указывалось во введении, в современную практику лингвистических исследований введено понятие **поэтической языковой личности**. Новые идеи легко и естественно легли на почву поэтической текстовой ткани, позволяя лучше понять природу поэтического дискурса/текста. Поэтический дискурс, на каком бы языке он ни

осуществлялся, всегда сохраняет свою главную прагматическую установку: он должен противопоставляться обыденности и в речевом воплощении нести особый коммуникативный заряд, настраивающий реципиента на возвышенные сферы общения. Несомненно, что антропоцентричность вербального поэтического построения, отмеченная особым стремлением автора к самовыражению, особенно личностна. Каким же образом следует рассматривать понятие языковой личности в пространстве поэтического текста или дискурса? Насколько естественно материнская ЛТ сможет адаптировать новое понятие?

Согласно общепринятому пониманию ЯЛ определяется, с одной стороны, как носитель языка, создающий тексты с применением в этих текстах системных средств какого-либо языка, и отражая тем самым свое видение окружающей действительности, и, с другой, как название способа описания языковой способности человека, получение знания о личности на основе его письменного текста. Это совокупное, усредненное понимание ЯЛ находит детализированную трактовку у разных авторов.

Приведем некоторые мнения, касающиеся темы настоящего раздела. Заметим только, что в последующем изложении под ЯЛ будет подразумеваться исключительно поэтическая языковая личность. При ее изучении необходимо учесть следующий фактор, а именно самовыражение говорящего, что, по замечанию В. И. Карасика, позволяет противопоставить художественно-ориентированное и обиходно-ориентированное общение. Художественно-ориентированное общение в значительной мере пересекается с личностно-ориентированным общением, поскольку в творчестве происходит наибольшее самораскрытие личности [Карасик 2006]. Безусловно, поэтическая ЯЛ принадлежит художественно-ориентированному общению. Традиционно считается, что в поэтическом творчестве автор-поэт непременно должен раскрыть в процессе текстотворчества собственное видение мира, собственное «я». Именно здесь и проявляется личностно-ориентированное общение. Однако вернемся к одному вышеупомянутому моменту, а именно применению в текстах системных средств языка, поскольку поэтический текст / дискурс в гораздо большей мере зависит от языковой системы, нежели проза. Известно, например, что современные англоязычные поэты уже давно пишут нерифмованные стихи, поскольку бедность флексий английского языка заметно суживает их возможности в плане рифмы.

Поэтическая ЯЛ в художественно-ориентированном и личностно-ориентированном общении не свободна и от культурно-языковых моментов. В этом смысле важным окажется уточнение В. И. Карасика, определяющего языковую личность как обобщенный образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций [Карасик 1992: 46]. Принимая к сведению соответствующую характеристику поэтической ЯЛ, мы получим ее типологический вариант.

Лингвистическая типология имеет в основании не только чисто языковые свойства, она также обусловлена и экстралингвистическими причинами. В поэтическом текстотворчестве, как, впрочем, и во всей человеческой деятельности, имеются определенные периоды эстетических приоритетов, вкусовых предпочтений, устоявшихся идеалов и всего прочего, что не может не отразиться на языковой коммуникации, в известном смысле нивелируя личностные проявления.

Рассмотренные в предыдущем разделе клишированные текстовые начала (*еще, уже* и т. д.) раскрывают некий поэтический стереотип, который сглаживает личностные признаки ЯЛ. Однако дело здесь не только в стереотипе, но и в системных свойствах языка. Заметим попутно, что, к примеру, в англоязычном поэтическом текстотворчестве такие начала принципиально исключаются, так как позиция слов со значением *уже, еще* синтаксически закреплена, и они могут выноситься в инициальную позицию только при крайней эмфазе. Однако крайняя эмфаза в поэтическом текстотворчестве также имеет место, и, в частности, в поэтическом тексте на шведском языке, типологически близком английскому, в инициальную позицию был вынесен даже предлог:

Av hela vår soliga värld  
önskar jag blott en trädgårdssoffa  
där en katt solar sig... (*Edith Södergran*).

*(Из всего нашего солнечного мира желаю я только садовый диван, где греется на солнце кот...)*

Известно, что любой текст всегда имеет условного реципиента, он предназначен кому-то и по своей природе является адресным, диалогичным. Этот факт предполагаемого реципиента имеет следствием то, что при рассмотрении художественно-ориентированного общения можно учесть и обиходно-ориентированное общение, являющееся, по сути, продолжением первого, поскольку высказывания реципиентов происходят уже в обиходном регистре. Насколько определенно задумываются поэты о перлокутивном эффекте своего построения? Возможно, не задумываются совсем, если учесть высказывания некоторых поэтов о своем творчестве. Вместе с тем, нельзя исключать из рассмотрения поэтической ЯЛ и этот момент, поскольку читательские реакции могут быть самыми разнообразными и также допускать в этой связи типологические обобщения. К тому же зависимость от читательских вкусов для некоторых поэтов является важным ориентиром в текстотворчестве. Как заметил Джон Кет (John Koethe), «I heard an interview with a poet who said that he first tried to figure out what would appeal to an audience and then wrote to that» [The Best American Poetry 2004: 259]. «Я слышал интервью с одним поэтом, который сказал, что он сначала пробовал выяснить, что интересно публике, только потом написал под это».

Сосредоточенность поэта на мнении реципиента проступает и в

оценке им собственного труда: «*Как трудно написать хорошее стихотворение. Как же мало хороших стихов*» (R. Jarrell «The State» «How hard it is to write a good poem! How few good poems there are») [Literature: Reading, Fiction, Poetry, Drama, and the Essay 1990: 350]. То, что Джаррелл говорит о хороших стихотворениях, невольно наводит на мысль, что они должны кем-то оцениваться как хорошие.

Ответная реакция реципиента-читателя может оказаться исключительно важной для автора: «*Невозмутимый поэт начинает дышать, когда он находит, что его стих понят*» (Robert Frost: «Breathes there a bard who isn't moved, / When he finds his verse is understood») [The Best American Poetry 2003: 1]. Еще более красноречиво высказывание Кеннета Коча: «*...ты видишь скелет, могильный камень, и человека, читающего книгу. И слышишь дикий крик: „Если, хоть один человек читает меня, тогда я жив!!!“*» (Kenneth Koch: «...you see a skeleton, a gravestone, and a person reading a book. And there's a defiant exclamatory cry: „If but one person reads me, then I am not really dead!!!“») [The Best American Poetry 2004: 259].

Согласимся с точкой зрения В. И. Карасика, отметившего непредсказуемость в естественном общении, предполагающую определенную иерархию возможных реакций на то или иное коммуникативное действие [Карасик 2008: 421 – 433]. Все эти моменты релевантны и для поэтической коммуникации. Здесь также можно построить типологию общения, основываясь на предсказуемости перлокутивного эффекта, поскольку авторы-поэты в своем текстотворчестве не проходят мимо читательского мнения.

Языковая личность поэта, как айсберг, на семь восьмых скрываясь под водой, выходит за пределы созданного текста, давая импульс гипертекстуальному подходу в ее изучении. Как отмечает В. И. Карасик, языковая личность формируется и проявляется в общении, что дает возможность рассматривать ее в рамках того или иного вида дискурса, где языковая личность представляет собой «срединное звено между языковым сознанием — коллективным и индивидуальным активным отражением опыта, зафиксированного в языковой семантике, с одной стороны, и речевым поведением — осознанной и неосознанной системой коммуникативных поступков, раскрывающих характер и образ жизни человека, с другой стороны» [Карасик 2002: 100].

Одним из актуальных подходов к изучению поэтической ЯЛ следует считать лингвокультурологический подход. Лингвокультурное описание языковой личности, по мнению В. И. Карасика, сочетает в себе достижения других наук в данной области. Типизируемая в культурологическом аспекте языковая личность представляет собой лингвокультурный типаж, то есть обобщенное представление о человеке на основе релевантных объективных социально значимых этно- и социоспецифических характеристик поведения таких людей, так что лингвокультурный типаж является узнаваемым образом представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества [Карасик 2005: 5 – 25].

Описание лингвокультурного типажа поэта с его статусной ролью, высокой в прежние эпохи и менее заметной сейчас, могло бы стать одной из задач лингвистики поэтического текста. С другой стороны, языковые личности поэтов сами по себе типически, но их изучение никогда не осуществлялось в этом направлении, поскольку ограничивалось по большей части лишь идиостилистическими наблюдениями. Здесь можно выделить и элитарную поэтическую ЯЛ, каковой, бесспорно, следует признать Т. С. Элиота, который, судя по всему, мало задумывался о своем читателе, усложняя до предела собственный текст вставками на разных языках, в том числе и на древнегреческом, доступном в наше время лишь единицам.

Как было показано выше, поэтическую ЯЛ можно изучать, не отдаляя ее от обиходного общения. Где же истоки такого изучения? Они могут оказаться в любом текстовом элементе, в том числе и в текстовом начале. В этом случае наиболее отчетливо проступают все аспекты поэтической ЯЛ: ее личностные мотивы, зависимость от культуры, системы языка, адресный настрой на реципиента и т. д. Личностность и лингвокультурная традиция при этом сплетаются очень тесно. Подобное явление можно наблюдать при сравнении, например, русскоязычного и англоязычного поэтического текста, где отчетливо обнаруживаются лингвокультурные различия в частотности тематических групп глаголов, соединяемых с местоимением «я». К примеру, в русской лирике мы найдем множество примеров с глаголом *помнить* в качестве сказуемого, стоящего в первом лице настоящего времени. Можно констатировать, что начало «я + помню» для русского поэтического текста оказывается конструкцией эмиического порядка, в том или ином конкретном тексте воспроизводимой довольно часто.

Манера работы поэта над стихотворным текстом также характеризует поэтическую языковую личность. Стихотворное произведение может долго шлифоваться, в том числе и его начало так, как об этом высказался Мейджер Джексон: *«Обычно, сочинение стихотворения — это упражнение в проигранной игре, которая делает процесс забавным. Это было первый раз, когда я испытал внутри себя ощутимую боль, поскольку я сочинял стихотворение, используя несколько черновиков»* (Major Jackson: Normally, composing a poem is an exercise in failed play which makes the process fun. This was the first time I experienced a palpable pain in my gut as I was writing a poem through various drafts) [The Best..., 2004: 258].

Сосредотачиваясь на текстовом начале, мы приблизимся к пониманию поэтической ЯЛ как словарной личности, поскольку в большей мере сконцентрируем внимание на слове в его инициальной позиции. В этом случае мы не можем пройти мимо определения ЯЛ как словарной личности, как личности, отраженной в словаре [Карасик 1994: 2 — 7]. Правда, в этом случае поэтическую ЯЛ можно назвать и словесной, так как поэт осуществляет поиск нужного слова (при наличии черновиков) в пределах собственного словарного тезауруса.

### 1.3. ЯЗЫКОВАЯ ПРАКТИКА КАК «СКЛАД РЕЧЕЙ» И ПОЭТИЧЕСКОЕ ТЕКСТОПОСТРОЕНИЕ

Внимательный читатель легко вспомнит, что при переезде в Москву Татьяну Ларину больше всего беспокоили «запоздалые наряды» и «запоздалый склад речей». А. С. Пушкин, не будучи лингвистом, невольно высветил в речевом общении достаточно любопытный момент. Подобно тому, как В. В. Виноградов в свое время ненамеренно употребил выражение «языковая личность», ставшее в наши дни термином, так и А. С. Пушкин исключительно верно подметил важную речевую особенность, в связи с чем он вполне может считаться родоначальником терминологического выражения. Однако, по всей вероятности, не с легкой руки Пушкина, а совершенно по другим причинам это выражение (правда, в единственном числе) было использовано и в филологических трудах.

В частности, Н. А. Морозов основывался в своих исследованиях на том, что все оригинальные авторы отличаются своим складом речи, даже и в том случае, когда мы сравниваем их с писателями того же самого поколения. Мы русские, отмечал он, легко отличаем, например, склад речи Гоголя от склада речи Пушкина или Тургенева. Совершенно справедливо он замечал далее, что все различия в нашем складе речи обуславливаются чисто машинальными причинами, целым рядом предыдущих внешних и внутренних лингвистических влияний, ушедших уже давно в область бессознательного [Морозов. [textoligy.ru/library/default.aspx](http://textoligy.ru/library/default.aspx)].

Более того, выражение «склад речи» включено и в некоторые словари, где ему дается, например, следующая характеристика: складом называют *способ построения речи*, стиха, песни и т. п. В этом отношении типичны такие контексты, как особый склад речи, склад народной песни [Толковый словарь. [dic.academic.ru/dic/nsf/dmitriev/4885/](http://dic.academic.ru/dic/nsf/dmitriev/4885/)].

Попробуем и мы воспользоваться этим выражением, но уже в его чисто терминологическом значении (как способ построения речи, см. определение выше), приложив его одновременно к той области текстотворчества, где склад речи особенно важен, а именно к поэтическому текстотворчеству, хотя бы по той причине, что там все должно быть особенно «складно». «Складно» обычно понимается как «в рифму», и, таким образом, речь пойдет о поэтическом тексте, который принадлежит к разновидности рифмованного текста. Данный тип текста, однако, служит строительным материалом не только поэзии, но и паремий, скороговорок, некоторых других речевых построений. По этой причине необходимо учитывать, что поэтический текст не узурпирует права рифмованного текста, а лишь следует его законам. Одновременно в рассмотрении этого вопроса передадим права лингвистике текста, содействуя тем самым разработке одного из ее частных разделов, а именно лингвистики поэтического текста.

Следуя за Н. А. Морозовым, признаем и значение термина в его индивидуализированном приложении, когда каждый автор-поэт имеет право рассматриваться с точки зрения его собственного склада речи. Но вместе с тем не будем отрицать, что *склад речи* может употребляться и в том значении, в котором его понимал Пушкин, а именно как характерный для эпохи *способ построения речи* при передаче какого-либо содержания (или текстовой информации), как способ, который может устаревать со временем. Именно он и тревожил Татьяну, поскольку склад речей, бытовавший в их деревне, в Москве уже давно стал другим.

Вопрос, таким образом, может быть сформулирован в следующем виде: каким образом проявляется влияние характерного для той или иной эпохи «склада речей» (*давно ушедшего в область бессознательного* [Морозов]) на процесс художественного текстопостроения? Как прозаического, так и поэтического, в особенности? Цель настоящего раздела заключается именно в попытке ответа на данный вопрос. Внимание при этом будет обращено только на одну характерную особенность поэтического текста, а именно на глагольные рифмы.

Начать, однако, придется издалека. Еще раз заметим, что поэзии здесь мы не касаемся, речь идет только о поэтическом тексте как величине сугубо лингвистической, подчиняющейся закону построения, заложенным в языковой системе.

Как одна из фигур поэтической речи в литературе обычно отмечается инверсия. Инверсией считается необычный порядок слов в предложении, придающий фразе новый выразительный оттенок. В одной из работ в качестве примера приводится цитата из Лермонтова с ее перестройкой в соответствии с принятым в наше время порядком слов, характерным для прозаического изложения:

Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом... (М. Ю. Лермонтов).

Отмечается, что «обычный» порядок слов в приведенном предложении должен быть таким: «Одинокий парус **белеет** в голубом тумане моря». Но тогда, замечает автор, это уже перестанет быть стихотворением [Что такое поэтический синтаксис. [otvet.mail.ru](mailto:otvet.mail.ru)]. Важная мысль, к которой мы еще вернемся. Отметим пока только то, что из нее следует, а именно то, что текста стихотворений без инверсии не бывает. Она органично вписана в поэтический текст, поскольку сама внутренне поэтична. В свое время И. И. Ковтунова убедительно показала, как взаимосвязаны синтаксическая позиция и семантический контекст [Ковтунова 1986: 33].

Из приведенной цитаты следует помимо прочего и то, что перестройка сделана под влиянием русских прозаических речевых форм наших дней, в то время как в диахронии понятие инверсии может меняться. Отметим положение предиката в выполненной перестройке и обратимся к истории.

В сокровищнице русской поэзии немало произведений, созданных в прошлые века, но читаемых и поныне. Их особое стихосложение воспринимается современным читателем как архаизированное, и не только за счет определенной лексики, но и, в частности, за счет порядка слов. В том, что касается порядка слов, то он современным читателем в ряде случаев может смешиваться с инверсией, которой, по существу, не было в момент создания произведения.

Рассмотрим некоторые диахронические особенности «склада речей» в русском стихосложении с позиции их взаимодействия. М. В. Ломоносов справедливо считается реформатором русского литературного языка и новатором во многих его сферах. Считается, что поэзия Ломоносова стояла всецело на почве псевдоклассицизма, и что Ломоносов усвоил общепринятую тогда «манеру писания» (заметим в скобках, что *манера писания* — это своего рода синоним для склада речей).

В прозе у Ломоносова имеется масса предикатов в конце предложения, как традиционно считается, под влиянием немецкого языка. Например, во фрагменте из работы «Письмо о правилах российского стихотворства» (финальные предикаты выделены жирным шрифтом):

*Ода, которую вашему рассуждению вручить ныне высокую честь имею, не что иное **есть**, как только превеликий оная радости плод, которую непобедимейшая наша монархиня преславная над неприятелями победа в верном и ревностном моем сердце **возбудила**. Моя продерзость вас неискусным пером утруждать только от усердныя к отечеству и его слову любви **происходит**. Подлинно, что для скудости к сему предприятию моих сил лучше бы мне **молчать было**. Однако не сомневаясь, что ваше сердечное рдение к распространению и исправлению российского языка и мое в сем неискуство и в российском стихотворстве недовольную способность **извинит**, а доброе мое намерение за благо примет, дерзнул наималейший сей мой труд купно со следующим о нашей версификации вообще рассуждением вашему предложить искусству. Не пристрастие меня к сему понудило, чтобы большее искусство имеющим правила **давать**, но искреннее усердие заставило от вас самих **научиться**, правдивы ли оные мнения, что я о нашем стихосложении **имею** и по которым доныне, стихи сочиняя, **поступаю**. Итак, начиная оное вам, мои господа, **предлагать**, прежде кратко объявляю, на каких я основаниях оные **утверждаю**.*

*Первое и главнейшее мне кажется быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не **вносить**.*

Как известно, синтаксис русского литературного языка XVIII в. ориентировался на немецкий и латинский языки. Язык прозаических произведений самого Ломоносова в этом отношении не представлял исключения, и даже в отдельных частях предложения (а не только в конце всего предложения) предикат тяготел к финальному положению.



Что касается немецкого влияния, то, видимо, дело здесь не только в нем, поскольку и более ранние письменные свидетельства (кстати, безо всякой претензии на литературный стиль, которого еще не существовало) со всей очевидностью указывают на тяготение предиката в русской речи к финальной позиции. В грамоте Грозного, обращенной к духовенству и боярской Думе, доставленной в Москву 3 января 1565 г. государевым гонцом Константином Поливановым, Иван IV, отрекаясь от престола, объяснял свою опалу тем, что они «людям многие убытки **делали** и казну государеву **растащили**», что «**бояре и воеводы земли себе его государьские разоимали, и друзьям своим и родне земли (те) раздавали; и держачи за собою бояре и воеводы поместья и вотчины великие, и жалованья государьские кормленные емлючи, и собрав себе великие богатства... о государе и о его государстве и о всем православном христианстве не хотя радети, и от недругов от Крымского и от Литовского и от Немец не хотя крестьянство обороняти, наипаче же крестьянам насилые чинити, и сами от службы учали удалятися, а за православных крестьян кровь проливать против бесермен и против Латын и Немец... не похотели; и в чем он, государь, бояр своих и всех приказных людей, также служилых князей и детей боярских похочет которых в их винах **показати...** и архиепископы... сложася с боярами и дворянами... **почали их покрывати;** и царь от великия жалости сердца, не хотя их многих низменных дел **терпети, оставил свое государство и поехал куда бог наставит**» [Пронина. ic-xc-nika.ru/Alexandrov.M... Muchitel...Muchenik.html].**

В приведенной цитате отчетливо видно стремление говорящего вынести в конец фразы либо весь предикат, либо, в случае сложного сказуемого, какую-то его часть, и чаще всего инфинитив. Однако для наших современников такая позиция предиката воспринимается как инверсия, а вместе с ней в тексте прирастает некоторый блок содержания, которого в тексте XVI в. не существовало. Заметим, что аналогичным образом воспринимается и положение предиката в поэтическом тексте прошлых веков.

Финальное положение предиката в русской речи встречалось и позже, но в целом, предикат стал обретать место, сходное с его современной позицией. Например, фраза из воспоминания русского офицера Ф. Н. Глинки о Бородинском сражении: «**Застонала земля и пробудила спавших на ней воинов. Дрогнули поля, но сердца покойны были**» [Епифанов 1964: 213].

Если присмотреться подробнее к речи Ивана Грозного, то можно заметить, что у него, в отличие от Ломоносова, никакие предложения не выделены, однако можно вести речь о каком-то периоде, выражающем законченную мысль. В поэтическом тексте таким периодом может быть строка. Поэтому в дальнейшем речь пойдет о глагольных рифмах, когда рифмуются вынесенные в конец строки предикаты, как отмеченные инверсией, так и без нее. Поэтический текст — это, прежде

всего, синтагматика, соединение слов в речевой цепи и, возможно, с главным акцентом на порядок слов, который соответственно не может не вступать во взаимодействие с рифмой.

В одах Ломоносова конечное положение предикатов в строках настолько частотно, что в состоянии превзойти все прочие позиции:

Что б слову с оными **сравнятся**,  
Достаток силы нашей мал;  
Но мы не можем **удержаться**  
От пения твоих похвал:  
Твои щедроты **ободряют**  
Наш дух и к бегу **устремляют**,  
Как в Понт пловца способный ветр  
Чрез яры волны **порывает**;  
Он берег с весельем **оставляет**,  
Летит корма меж водных недр.

...

Широкое открыто поле,  
Где Музам бег свой **простирает**!  
Твоей великодушной воле  
Что можем за сие **воздать**?  
Мы дар твой до небес **прославим**,  
И знак щедрот твоих **поставим**,  
Где солнца восход и где Амур  
В зеленых берегах **крутится**  
Желая паки **возвратиться**  
В твою державу от Манжур.

Процитированная ода Ломоносова выдержана в полном соответствии с канонами ее классических образцов: четырехстопный ямб, десять строк в строфе с рифмой ababccdeed. При этом там, где встречается рифма *сс* (или *ее*) у Ломоносова практически всегда предикат помещается в конце:

Великая Петрова дочь  
Щедроты отчи **превышает**,  
Довольство Муз **усугубляет**  
И к счастью отверзает дверь.

Заметим, однако, что финальное употребление предиката (практически в отсутствии инверсии в том смысле, что предикат почти везде следует за субъектом, хотя и отдаляясь от него некоторыми членами предложения) в оде Ломоносова почти не производит на современного читателя такого непривычного впечатления, как его идентичное использование в прозаическом тексте. Чем объясняется утрата обостренного восприятия необычности предиката в конце поэтической строки по сравнению с таким же восприятием его в прозе? Видимо, тем, что законы русскоязычного поэтического текста дают большой простор синтагматике (и, как следствие, инверсии), и впечатление от инвертированных форм диахронически сглажено.

М. Л. Гаспаров объяснял повышенное число глагольных рифм следующим образом (правда, это объяснение касается периода до-силлабики, но привнесенная традиция может действовать долго).

Досиллабический стих вырабатывая свою систему рифмовки, опирался на опыт устного говорного стиха. Но сдвиги при переходе от устного стиха к письменному, от спорадической рифмовки к сквозной были неизбежны, рифма становится грамматичнее, однороднее: доля глагольных рифм, самых легких, повышается почти до половины. Это понятно: сквозная рифмовка требовала непривычно большого количества рифм, и стихотворцы, отыскивая их, естественно, шли по пути наименьшего сопротивления [Гаспаров 2002: 48—49].

Думается, однако, что однозначно ответить на вопрос о причинах изобилия глагольных рифм в письменном русском стихе нельзя. Мнение М. Л. Гаспарова лишь одна из версий. Скорее всего, здесь соединились оба направления: потребность в рифмах и привычка ставить предикат в конце не только предложения, но и просто какого-то периода, выражающего законченную мысль, а в данном случае — поэтической строки. Однако нельзя не заметить, что в тексте всегда чувствуется характер глагольной рифмы в том смысле, обусловлена ли она естественным конечным положением предиката из-за «склада речей» или же ее мотивация другая.

У Г. Р. Державина в «Оде к Фелице» также имеется некоторое число конечных предикатов (хотя и заметно меньшее по сравнению с одой Ломоносова), особенно в позиции *ee* и *сс*, но такая рифмовка глаголов встречается только раз в строфе, а в целом предикат приближен к субъекту:

А я, проспавши до полудня,  
**Курю** табак и кофе пью;  
Преображая в праздник будни,  
**Кружу** в химерах мысль мою:  
То плен от персов **похищаю**,  
То стрелы к Туркам **обращаю**;  
То, возмечтав, что я Султан,  
Вселенну **устрашаю** взглядом;  
То вдруг, прельщаяся нарядом,  
**Скачу** к портному по кафтан.  
...  
Или средь рощицы прекрасной  
В беседке, где фонтан **шумит**.  
При звоне арфы сладкогласной,  
Где ветерок едва **дышит**,  
Где всё мне роскошь **представляет**,  
К утехам мысли **уловляет**,  
Томит и оживляет кровь... (Державин).

Предикат в поэтическом тексте (как следует и из державинской оды) начинает все чаще появляться в инициальной позиции, т. е. в начале строки и даже в абсолютном текстовом начале (типа Белеет парус). У Пушкина в оде «Вольность» (1817 г.) глагольные рифмы редки, глагол часто рифмуется с другой частью речи, а подряд двух рифмованных предикатов нет вообще. В последующие века их уже практически не будет. У Пушкина есть конечные предикаты с помещением перед ними прямого дополнения:

Открой мне благородный след  
Того возвышенного галла,  
Кому сама средь славных бед  
Ты гимны смелые внушала.

Финальные предикаты у Пушкина рифмуются по схеме  $d\dots d$  (1),  
или  $b\dots b$  (2):

(1) Молчит Закон — народ **молчит**  
Падет преступная секира...  
И се — злодейская порфира  
На галлах скованных **лежит**.

...  
(2) Самовластительный Злодей!  
Тебя, твой трон я **ненавижу**,  
Твою погибель, смерть детей  
С жестокой радостью **вижу**.

Последний вариант рифмовки предикатов впоследствии станет типичным.

Современная ода давно сменила размер, строфику и рифму, остался только пафос, стремление возвеличить лицо, объект, событие, т. е. прагматика одического текста. Таким образом, прагматика оды оказалась ее самой устойчивой величиной.

В «Оде» О. Мандельштама рифм *ee* и *сс* нет вовсе, предикаты в конце редки. Вместе с тем финальные предикаты не производят такого впечатления, как в прозе у Ломоносова, они естественны, предикат занимает свое второе место в предложении. Все заметнее инициальное положение предиката, которое имеет свою значимость (вспомним Ковтунову о зависимости синтаксической позиции и семантического контекста). Если вернуться к фразе Ф. Н. Глинки, который начинал очередной фрагмент с инициального предиката, то, видимо, за таким предикатом стоит признать особый настрой на повествование. Есть этот настрой и в поэтическом тексте:

**Уходят** вдаль людских голов бугры:  
я уменьшаюсь там. Меня уж не **замесят**.  
Но в книгах ласковых и в играх детворы  
воскресну я сказать, как солнце **светит** (*Мандельштам*).

Предикат в разных позициях приближается к субъекту, иногда вставая впереди него:

Здесь **пишет** страх, здесь **пишет** сдвиг  
Свинцовой палочкой молочной,  
Здесь **созревает** черновик  
Учеников воды проточной (*Мандельштам*).

В одах XX века присутствует только торжественность, в остальном они не отличаются от обычных стихов, полностью отвечающих «складу речей» современности. Вместе с тем, рифмы *a ля XVIII век* время от времени встречается, принося с собой впечатление архаизированности, не продляемое, однако, глагольной рифмой в другой строке и поэтому быстро затухающее:

Говорил, что с ростом населения  
Будет человечество **беднеть**,  
Оправдав любые преступленья,  
Что приносят нищету и **смерть**.

Однако двух рифмующихся предикатов в соседних строках не наблюдается:

Так пришли в двадцатый век идеи  
Мир несправедливый **изменить**.  
И в России царской гений Ленин  
Смог идеи в практику **внедрить** (Александр Берман).

Иногда можно задать вопрос о хороших и плохих стихах, но этот вопрос уместен, когда дело касается поэзии, поэтический текст не знает градации по шкале качества, текст — всегда текст, а текст плохих стихов оказывается еще более наглядным с точки зрения его построения.

Ода Рейгану, а конкретно «Ода на взятие Сент-Джорджеса 25 октября 1983 года», принадлежащая перу Александра Сопровского и стилизованная, как считают, под державинские оды, хотя и выдержанная в пародийном, героикокомическом стиле, содержит только два конечных предиката, зато много инициальных предикатов, которые всегда характеризовали русскоязычный поэтический текст:

**Горит** рассвет над Потомаком.  
Под звездно-полосатым флагом  
Макдональда победный флот  
**Летит**, как коршун над оврагом,  
Как рыба хищная, **плывет** —  
И се! марксизма пал оплот.

И над Карибскую волной  
Под манзанитою зеленой  
**Грозят** Гаване обреченной  
Сыны державы мировой:  
И ты, Макфарлейн молодой,  
И ты, Уайнбергер непреклонный!

Кого же я средь дикой пьянки  
**Пою**, вскочив из-за стола?  
Кто, ополчась на силы зла,  
Кремлевские отбросит танки?  
В ком честь еще **не умерла**?  
Чьи баснословные дела  
Вовек не позабудут янки?  
Калифорнийского орла!

Конечное помещение предиката в поэтическом тексте столкнулось с пренебрежением поэтов к глагольной рифме, которая считается не только однородной, но попросту бедной. Здесь в поэтическое текстопостроение вмешались другие законы, и их действие оказалось внушительным. Использованию глагольных рифм придается даже намеренно комичный тон:

Кажется, день потихонечку **прибывает!**  
И темнота за окнами **тает**...  
И светлый Ангел над нами **летает**...  
Он рифмы глагольные строго **считает**,  
При этом, любить нас **не забывает**...  
А вьюга вчерашняя **не завывает** —  
Наверное, спит... и во сне **пребывает**...  
А где же душа моя вечно **витает**?  
Когда я не бодрствуя, не читая,  
Смотрю свои странные сны, засыпая... (Лариса Браткова).

Между тем, не стоит забывать, что у гениев русской поэзии — Пушкина и Лермонтова — масса глагольных рифм, но они не влияют на качество их текста.

Прокомментируем примеры. Инверсия, внутренне присущая поэтическому тексту, без которой (согласимся с приведенным выше высказыванием) нет стихотворения, сглаживает поэтическую манеру письма, уменьшая впечатление необычности от порядка слов, отличающегося от порядка слов более поздних периодов времени. Эта особенность поэтического текста вполне ощутима в связи с финальным положением предиката в стихах XVIII—XX веков. И здесь вполне можно усмотреть влияние прозаического склада речей на процесс поэтического текстопостроения: постепенное перемещение в русском языке предиката с конца на другие позиции параллельно проявляется в том, что и в поэтическом тексте конечных предикатов становится меньше (и они не приветствуются!), а двух соседних рифмующихся предикатов практически не наблюдается.

Не будет преувеличением сказать, что понятие и термин *склад речей* весьма подходит лингвистике поэтического текста, главный интерес которой состоит как раз в выяснении такого склада, а проще говоря, в законах текстопостроения. Поэтическое текстопостроение претендует на особо рафинированный, утонченный склад. К тому же подчеркнем и его важность при обосновании лингвистики поэтического текста как дочерней ветви лингвистики текста. Лингвистика текста всегда питала интерес к установлению законов текстопостроения, того, что ответственно за превращение языковой массы в логически осмысленный, наполненный содержанием продукт — текст. Эти законы бывают двоякого рода: первые — это те, которые человек осмысленно или неосознанно сам налагает на конструирование такого продукта (следование вкусам эпохи, правила построения того или иного типа текста, например для оды — десять строк с особой схемой рифмовки, игнорирование глагольной рифмы и т. д.), другие продиктованы самой языковой системой, но в конечном итоге также соотносимы с природой человека. Лингвистику текста интересуют вторые, но отделить их от первых бывает очень сложно. Понимание склада речей как характерного для эпохи сложения слов в речевой цепи подчеркнет диахронический характер лингвистики поэтического текста и одновременно будет содействовать развитию историческо-

го подраздела самой лингвистики текста. Вместе с тем нельзя не признать, что внутри «склада речей» как феномена эпохи в полной мере сохраняется и фактор индивидуального «склада речей», но последний не свободен от влияния первого.

#### 1.4. ГРАФИКА И ПОЛИКОДОВОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Современная лингвистика охотно оперирует понятиями поликодности, интрасемиотических и интерсемиотических явлений текста. Все это в огромном количестве имеется и в поэтическом тексте. Необходимо, однако, внести ясность относительно используемых терминов. Как было отмечено, интрасемиотический фактор имеет место при передаче художественного содержания средствами, не выходящими за пределы собственно языковой системы, а интерсемиотический реализуется тогда, когда для передачи художественного содержания эксплуатируются другие, невербальные семиотические средства [Флеонова 2003]. Однако у Е. Н. Азначеевой соположение разных семиотических систем в тексте именуется интрасемиотическим моментом, хотя она сопоставляет литературный и музыкальный тексты [Азначеева 1996].

Поликодность представляет собой более емкое понятие, хотя и отмеченное несколько другим подходом. Как было заявлено, сообщения можно считать поликодными потому, что они представляют собой когерентное целое, реализуемое в коммуникации средствами нескольких семиотических кодов [Чернявская 2009: 90].

Поликодовый текст в самом общем виде можно определить как текст, в котором сообщение закодировано семиотически разнородными средствами — вербальными и невербальными компонентами. Соединение таковых в текстовом формате обнаруживает их взаимозависимость как в содержательном, так и в формальном аспектах. В качестве невербальных знаков могут выступать рисунки, фотографии, схемы, реальные предметы окружающего мира, составляющие предмет общения, сюда же относятся специфические только для устного общения мимика и некоторые виды жестов. Однако поликодовый текст является только в том случае, если использованные в нем паралингвистические средства являются носителями информации или, по меньшей мере, вносят дополнительные оттенки в содержание.

Характерно то, что поликодность текста обусловлена ситуацией общения, коммуникативным замыслом, предметом речи и служит задачам эффективного общения [Педагогическое речеведение... 1998].

Границы поликодности установить очень трудно. Каждый исследователь находит все новые проявления текстовой поликодности. Например, С. С. Бычков, рассматривая разные семиотические коды текстов Раннего Нового времени, помимо вербального кода выделяет собственно визуальный код, который составляют различные иллю-

страции, а также код, который можно обозначить как полиграфический. Последний формируется набором шрифтов и зависит от их размера, краски, написания отдельных символов, а также расстановкой пробелов, которая четко регламентировалась [Бычков 2013: 149].

Привлечь интрасемиотические, интерсемиотические и поликодовые основы при исследовании поэтического текста совсем не лишне, так как здесь помимо языка (как материала) есть еще масса различных нюансов, выступающих как своего рода упаковка или алгоритм, диктующий расстановку слов в пространстве текста.

Основным видом членения поэтического текста являются строфы. Строфы тоже могут участвовать в парадигматике.

Как известно, строфические виды помимо рифмы могут быть получены посредством введения в строфу укороченных и удлиненных стихов. Нередко в ряд стихов равной длины вводится один более длинный или чаще более короткий стих, даже в сложнейших строфических построениях обеспечивающий четкость композиционных очертаний.

Сравним следующие стихотворные тексты, обратив внимание на то, что всех их объединяет, а именно конструкцию строфы с сильно укороченными и ритмически резкими строками (второй и четвертой), как правило, с ударением на последнем слоге последнего слова, т. е. с мужской клаузулой:

Не призывай. И без призыва  
Приду во храм.  
Склонюсь главою молчаливо  
К твоим ногам.

И буду слушать приказанья  
И робко ждать.  
Ловить мгновенные свиданья  
И вновь желать.

Твоих страстей повержен силой,  
Под игом слаб.  
Порой — слуга; порою — милый;  
И вечно — раб (*Блок*).

Вторая строка может варьироваться в плане ее вербального наполнения, ограничиваясь одной лексемой:

Ее песни (фрагмент)  
Не в земной темнице душевной  
Я гублю.  
Душу вверх ладье воздушной —  
Кораблю.  
Ты пойми душой послушной,  
Что люблю... (*Блок*).

То, что такая ритмическая модель встречается у разных авторов, говорит о ее освоенности поэтическим текстом и соответственно о ее парадигматических характеристиках. Она стала принадлежностью



эмического уровня и, как следствие, воспроизводится у разных авторов и в разных национальных дискурсах:

3) «Любовь мертвеца» (фрагмент)

Пускай холодной землею  
Засыпан я,  
О друг! Всегда, везде с тобою  
Душа моя,  
Любви безумного томленья,  
Жилец могил,  
В стране покоя и забвенья  
Я не забыл (*Лермонтов*).

(фрагмент)

Проплясал, проплакал дождь весенний,  
Замерла гроза.  
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,  
Подымать глаза...  
  
Скучно слушать под небесным дровом  
Взмах незримых крыл:  
Не разбудешь ты своим напевом  
Дедовских могил!.. (*Есенин*).

Ударение может перемещаться и на предпоследний слог, а стих при этом соответственно характеризоваться женской клаузулой, которая производит гораздо более мягкое звучание во второй и четвертой строках:

(фрагмент)

То не тучи бродят за овином  
И не холод.  
Замесила божья мать сыну  
Колоб.  
  
Всякой снадобью она поила жито  
В масле.  
Испекла и положила тихо  
В ясли.  
  
Заигрался в радости младенец,  
Пал в дрему.  
Уронил он колоб золоченый  
На солому (*Есенин*).

Для лингвистики поэтического текста указанная конструкция строфы — это вариант текстопостроения, который имеет собственную значимость в контексте других вариантов. Разные авторы осваивали один и тот же способ расстановки слов, которые в своем расположении подчиняются особому ритмическому рисунку, продублированному графикой. Здесь, таким образом, присутствует унисон разных информативных структур: языковой и графической. Вопрос напрашивается сам: что заставляет автора-поэта избирать тот или иной ритмический рисунок как способ вербализации своей поэтической мысли?

Думается, что тут есть сфера деятельности и для когнитивной лингвистики.

Синтагматика, таким образом, выводит на парадигматику поэтического текста, указывая на варианты ритмической расстановки слов, сплетаемых в некий узор, поддерживаемый графикой и свидетельствующий, как сейчас говорят, о поликодовости текста. Поликодовость как фактор семиотической комплексности особенно важна для поэтического текста, поскольку здесь сама графика заявляет о том, что это поэтический текст.

Примечательно, что тот же ритмическо-графический рисунок освоен и англоязычным поэтическим текстом, что уже свидетельствует о принадлежности данного варианта текстопостроения разным национальным дискурсам:

It was too lonely for her there,  
    And too wild,  
And since there were but two of them,  
    And no child,

And work was little in the house,  
    She was free,  
And followed where he furrowed field,  
    Or felled tree.

She rested on a log and tossed  
    The fresh chips,  
With a song only to herself  
    On her lips... (*R. Frost*).

Строфа может расширяться до пяти и шести стихов, но в любом случае четные строки сильно укорочены и резко очерчены ритмически:

All day I hear the noise of waters  
    Making moan,  
Sad as the sea-bird is, when going  
    Forth alone,  
He hears the winds cry to the waters'  
    Monotone.

The grey winds, the cold winds are blowing  
    Where I go.  
I hear the noise of many waters  
    Far below.  
All day, all night, I hear them flowing  
    To and fro (*James Joyce*).

My love looks like a girl tonight,  
    But she is old.  
The plaits that lie along her pillow  
    Are not gold  
But threaded with filigree silver,  
    And uncanny cold.

She looks like a young maiden, since her brow  
Her cheeks are very smooth, her eyes are closed,

She sleeps a rare.  
Still, winsome sleep, so still, and so composed.  
Nay, but she sleeps like a bride, and dreams her dreams  
Of perfect things.  
She lies at last, the darling, in the shape of her dream,  
And her dead mouth sings  
By its shape, like thrushes in clear evenings (*D. H. Lawrence*).

Интерсемиотические исследования (остановимся на этом термине, предполагающем обращение к разным семиотическим кодам) на базе поэтического текста интересны также при сопоставлении жанровых форм, освоенных разными видами искусств, например, поэзией и живописью, поэзией и музыкой. Некоторые наблюдения, сделанные в этом ключе, предлагаются ниже.

В данном случае будет необходимо принять к сведению понятие текстовой номинации. Напомним трактовку этого понятия в настоящей монографии: при языковом отображении ситуации поэтического текста, который тяготеет к краткости, схватываются лишь отдельные детали внеязыковой ситуации, в связи с чем языковое воплощение ситуации будет схематично кратким. Именно текстовая номинация (как перечисление объектов в тексте поэтического произведения), поставленная в зависимость от ритма и рифмы, является ответственной за облик стихотворения, а иногда даже и за его информативность.

Литературный портрет в последнее время все чаще привлекает внимание лингвистов, работающих на базе художественного текста. Этот интерес вполне объясним, поскольку антропоцентрическая направленность современной лингвистики стимулирует изучение самых различных проявлений человека в текстовом построении. Что касается портрета, то он в художественном произведении является одним из главных антропоцентрических нервов, сообщающих как автору, так и читателю зримые импульсы о воплощенном в нем человеке. При всем своем значении для художественного текстопостроения в поэтическом тексте портрет, тем не менее, представляет собой достаточно редкое явление. Этот факт может быть истолкован двояко, либо как то, что поэтический текст в целом изначально не благоприятствует портретному изображению человека, и, следовательно, в поэтической номинации внешность человека не является участком первостепенной важности, либо как то, что антропоцентрическая доминанта этого текста ощутимо перемещается на другие сферы изображенного в нем человека.

В исследовании литературного портрета обращение к его живописному аналогу представляется наиболее естественным, и в этом плане допустимы соположения самого разного характера. Небезынтересно, например, учесть такое обстоятельство: портрет в живописи является вполне автономным жанром, а в такой семиотической системе, как язык (на уровне текста), существует почти исключительно в виде

текстовых фрагментов, зависимых от целого построения. Но, с другой стороны, если в прозе трудно представить себе отдельное текстовое построение, незаглавленное как портрет, то в поэзии такое явление (при всей нехарактерности портрета для поэзии), тем не менее, встречается. В качестве иллюстрации можно привести, в частности, следующее стихотворение: **Proletarian portrait** (W. C. Williams):

A big young bareheaded woman  
/ in an apron /  
Her hair slicked back standing /  
on the street / one stockinged foot toeing  
/ the sidewalk /  
Her shoe in her hand. Looking intently into it /  
She pulls out the pare insole / to find the nail / that has been hurting her.

Рассуждая в интерсемиотическом ключе, нельзя не отметить и такого обстоятельства. Было время, когда в живописи, прежде чем обрести статус самостоятельного жанра, портрет переживал этап становления (например, западноевропейское средневековье, для которого портретные изображения не характерны). Возможно, в поэзии портрету также суждено похуже будущее, но если сконцентрировать внимание на специфике явления, то закономерным окажется заключение о том, что на уровне поэтического текста должно доминировать поэтическое осмысление внешнего образа человека. Такого рода портрет мы находим, в частности, в стихотворении **Blue girls** (J. C. Ransom):

Twirling your blue skirts, travelling the sward  
Under the towers of your seminary,  
Go listen to your teachers old and contrary  
without believing a word... Practise your beauty, blue girls...

В данной зарисовке образ голубых девушек так значителен, что фактически исключает перечисление отдельных деталей и черт внешности. В какой форме проявит себя в поэтическом портрете образно-поэтическое осмысление человека и проявит ли вообще, сказать очень трудно, тем более что, с другой стороны, встречаются поэтические портреты, по структуре и характеру практически идентичные прозаическим (тем, которые, изображая человека в действии, приближаются к динамическому портрету), а в интерсемиотическом ключе допускающие сближение с сюжетами станковой живописи: (W. Whitman):

The negro holds firmly the reins of his four horses...  
His blue shirt exposes his ample neck and breast and loosens over his hip-band,  
His glance is calm an commanding, he tosses the slouch of his hat  
away from his forehead, /  
The sun falls on his crispy hair and mustache, falls on the black  
of his polish'd and perfect limbs (фрагмент).

Аналогичный случай представлен и в следующей зарисовке: **The slave's dream** (Y. W. Longfellow):

Beside the ungathered rice he lay  
His sickle in his hand;  
His breast was bare, his matted hair  
Was buried in the sun (фрагмент).

Характерной особенностью некоторых поэтических портретов является избирательность отдельных черт внешности, подлежащих языковой фиксации. Именно такого рода избирательность, составляя главный инструментальный поэтического портрета как явления особой семиотической системы — языка, оказывается самым выразительным местом в портретируемом персонаже: **Cassandra** (R. Jeffers)

The mad girl with the staring eyes and long white fingers  
Hooked in the stones of the wall.  
The storm-wrack hair and the screeching mouth: does it matter,  
Cassandra,  
Whether the people believe  
Your bitter fountain? (фрагмент).

Приходится отметить, однако, что избирательность в поэтическом портрете имеет в отдельных текстах тенденцию к снижению, реализуясь в виде портретных вкраплений, например: **The slave's dream** (Y. W. Longfellow):

He saw once more his *dark-eyed* queen  
Among her children stand (фрагмент);  
**Anecdote of hemlock for two Athenians** (C. Sandburg)  
The grizzled Athenian ordered to hemlock,  
Ordered to a drink and lights out (фрагмент).

Выделенные курсивом фрагменты передают только один из признаков внешности портретируемого, который в остальной своей части сокрыт от наблюдателя, а потому и не существен. Иногда внешний образ человека в поэтическом портрете еще менее осязаем: **Barbara Frietchie** (J. G. Whittier):

Up rose old Barbara Frietchie then,  
Bowed with her fourscore years and ten (фрагмент).

В этом случае из всех внешних данных выделяются, но не перечисляются, только возрастные характеристики внешности героини.

Подобным образом могут быть сопоставлены пейзажи, выполненные средствами разных семиотических систем, в частности пейзаж живописный и пейзаж поэтический. Здесь также не обойтись без понятия текстовой номинации. Если пейзаж живописный воспринимается реципиентом в полном своем объеме, допуская последующее рассмотрение по фрагментам, то пейзаж поэтический сразу же начинается с фрагментов, поскольку средствами языка отобразить все признаки изображаемой ситуации невозможно. Например, признаки, зафиксированные в стихотворении у Есенина: **лес да посолонка, да заречная коса:**

Сторона ль моя, сторонка,  
Горевая полоса.  
Только лес да посолонка,  
Да заречная коса...

Подобных случаев построения поэтического текста достаточно много, и они вполне могут составить определенный текстопостроительный тип:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.  
Величавый возглас волн.  
Близко буря. В берег бьется  
Чуждый чарам черный челн (*Бальмонт*).

Такой тип поэтического пейзажа допускает вариации, а именно подключение к номинативной части предикатной части, где какой-либо объект пейзажа начинает выполнять то или иное действие (*в берег бьется... челн*). Последний пример нагружен аллитерацией, которая, судя по всему, также поучаствовала в выделении признаков поэтического пейзажа.

Отбор признаков номинируемой ситуации особенно существен в пейзажной лирике, для которой, помимо прочего, характерны свои типы начал. Такие начала не всегда имеют стандартную стартовую строку, поскольку они сразу же выводят на референт вербализуемой ситуации, поэтапное отражение которой и определяет конструирование текстового содержания. В этом плане пейзажная лирика наиболее показательна. С содержательной точки зрения в ней можно выделить следующие типы:

**А) чистый пейзаж как зарисовка природы:**

Листья в поле пожелтели,  
И кружатся и летят;  
Лишь в бору поникши ели  
Зелень мрачную хранят... (*Лермонтов*).

Здесь часты сравнения, для которых самым существенным оказывается именно отбор признаков ситуации, представляемой как параллельная ситуация по отношению к ситуации номинируемой; в нижеприводимом примере это — *Как бы воздушные руины Волшебством созданных палат*:

Лазурь небесная смеется,  
Ночной омытая грозой,  
И между гор росисто вьется  
Долина светлой полосой.

Лишь высших гор до половины  
Туманы покрывают скат,  
(До этого момента описывается номинируемая ситуация, возможно, наблюдавшаяся или наблюдаемая автором в реальности.)  
Как бы воздушные руины  
Волшебством созданных палат... (*Тютчев*)

(Здесь конструируется параллельная, воображаемая ситуация, создаваемая фантазией поэта.)

Обе ситуации могут быть переданы только через определенный отбор признаков, поскольку поэзией как видом искусства все признаки внеязыковой ситуации одновременно фиксироваться не могут. Как уже отмечалось, поэзии, в отличие от живописи или фотографии, это не под силу, но именно отбор признаков выдает профессионализм поэтического текста.

Перечислим другие типы поэтических пейзажей.

Б) пейзаж с участием автора, например:

Вот уж вечер. Роса  
Блестит на крапиве.  
Я стою у дороги,  
Прислонившись к иве.

Сравнения и создаваемая ими образность также реализуются через особый отбор признаков воображаемой ситуации:

Хорошо и тепло,  
Как зимой у печки.  
И березы стоят,  
Как большие свечки (*Есенин*).

В) пейзаж с восторгami и восклицаниями, например:

Как тихо веет над долиной  
Далекий колокольный звон,  
Как шорох стаи журавлиной, —  
И в шуме листьев замер он.

Как море вешнее в разливе,  
Светлея, не колыхнет день, —  
И торопливей, молчаливей  
Ложится по долине тень (*Тютчев*).

Г) пейзаж с участием какого-либо лица:

Лениво дышит полдень мгlistый,  
Лениво катится река,  
И в тверди пламенной и чистой  
Лениво тают облака.

И всю природу, как туман,  
Дремота жаркая объемлет,  
И сам теперь великий Пан  
В пещере нимф покойно дремлет (*Тютчев*).

Д) пейзаж, сопровождаемый переходом на другую тему, возможно, под влиянием настроения, навеянного пейзажем, например:

Поток сгустился и тускнеет,  
И прячется под твердым льдом,  
И гаснет цвет, и звук немеет  
В оцепененье ледяном, —  
Лишь жизнь бессмертную ключа  
Сковать всеильный хлад не может:  
Она все льется — и журча,  
Молчанье мертвое тревожит.

Так и в груди осиротелой,  
Убитый хладом бытия,  
Не льется юности веселой,  
Не блещет резвая струя... (Тютчев).

Вариант развертывания текстового содержания (Д) достаточно типичен, а для некоторых авторов весьма характерен. В частности у А. К. Толстого он встречается очень часто, например:

Дождя отшумевшего капли  
Тихонько по листьям текли,  
Тихонько шептались деревья,  
Кукушка кричала вдали.

Луна на меня из-за тучи  
Смотрела, как будто в слезах;  
Сидел я под кленом и думал,  
И думал о прежних годах.

Не знаю, была ли в те годы  
Душа непорочна моя?  
Но многому я б не поверил,  
Не сделал б многого я.

Теперь же мне стали понятны  
Обман, и коварство, и зло,  
И многие светлые мысли  
Одну за другой унесло... (А. К. Толстой).

Этот тип пейзажа можно квалифицировать как функциональный пейзаж, поскольку он служит лишь прелюдией для конструирования основных блоков текстовой информации. Местом его локализации часто является абсолютное начало текста. Во многих случаях в абсолютном начале поэтического текста согласно законам поэтической текстовой номинации присутствует схематичный пейзаж в виде перечисления двух-трех деталей. После этого вводится какое-либо действие, либо начинается непейзажное повествование. Такое пейзажное начало также обладает парадигматическими свойствами и устойчиво воспроизводится разными авторами.

В стихосложении установлено, что, как правило, каждая строфа посвящена какой-то одной мысли и что при смене строфы меняется и тема. ЛПТ может подхватить этот вывод и поставить вопрос так: как меняется тема, есть ли в этом изменении какая-либо закономерность, тем более что смена мысли есть и внутри строфы:

(первая мысль) Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
(вторая непейзажная мысль) Живи еще хоть четверть века —  
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь (Блок).



Пейзажное начало в абсолютном начале поэтического текста выступает как своего рода стартовый импульс для выражения главной мысли произведения. Его тоже можно отнести к парадигматическим структурам поэтического текста. Характеристика пейзажных деталей может быть крайне сжатой, или более развернутой, например:

*(фрагмент)* Над окошком месяц. Под окошком ветер.  
Облетевший тополь серебрист и светел.

Дальний плач тальянки, голос одинокий —  
И такой родимый, и такой далекий (*Есенин*).

*(фрагмент)* Мелколесье. Степь и дали.  
Свет луны во все концы.  
Вот опять вдруг зарыдали  
Разливные бубенцы (*Есенин*).

Надо заметить, что два последних примера оперирования пейзажем чрезвычайно редки, и, по-видимому, Есенин является одним из его главных носителей. Однако пейзажный мотив устойчиво сохраняет функцию стартового импульса, с которого начинается новая мысль о предмете, волнующем поэта, для освещения которого и было выбрано пейзажное начало. Как вариант пейзажное начало может иметь предикат:

«Колодники» (фрагмент)  
Спускается солнце за степи,  
Вдали золотится ковыль, —  
Колодников звонкие цепи  
Взметают дорожную пыль... (*А. К. Толстой*).

Чаще всего в этом случае имеется в виду отвлеченный пейзаж, как правило, привлекаемый для сравнения или даже обрамления и нередко занимающий всю первую строфу:

Как солнце зимнее прекрасно,  
Когда, бродя меж серых туч,  
На белые снега напрасно  
Оно кидает слабый луч!..

Так точно дева молодая,  
Твой образ предо мной блестит;  
Но взор твой, счастье обещаая,  
Мою ли душу оживит? (*Лермонтов*).

Парадигматика функционального пейзажа поддерживается национальными поэтическими дискурсами, о чем свидетельствует ниже следующий фрагмент шведского стихотворения:

Det är skimmer i molnen och glitter i sjön,  
det är ljus över stränder och näs,  
och omkring ster den härliga skogen grön  
bakom ängarnas gungande gräs.

Och med sommar och skönhet och skogsvindsackord  
står min hembygd och hälsar mig glad,  
var mig hälsad!-Men var är min faders gård,  
det är tomt bakom lönnarnas rad (*Gustaf Fröding*).

(*Примерный перевод*: Мерцание в облаках и блеск на озере, свет над берегами и мысом. И вокруг великолепный зеленый лес позади колеблющейся травы лугов. / И с летом, и с красотой, и с аккордом лесного ветра стоит мой родной край и наполняет меня радостью...)

Пейзажный стартовый импульс индивидуален. Его, например, не практиковала Цветаева. Здесь вполне можно применить понятие *речевой индивидуальности* [Бец 2009: 3], появившееся недавно и претендующее на собственный предмет в кругу уже имеющихся формулировок, направленных на выявление субъективного фактора в тексте: «языковая личность», «речевой портрет», «идиолект», «идиостиль», «речевой имидж» и т. д. Думается, что для ЛПТ новое понятие речевой индивидуальности окажется во многом перспективнее упомянутых, особенно если вспомнить об одной характеристике текста из приведенных выше определений, а именно об *искусности сделанного*, поскольку искусность у каждого автора своя.

Как известно, одной из важнейших задач лингвистики текста является доказательство того, что не только словосочетания и предложения подчиняются правилам построения, но и текст как более крупная единица также организуется не случайным образом. ЛПТ должна попытаться (ни много ни мало) приблизиться к ответу на вопрос о том, насколько *не случайно* сплетаются слова в поэтическом произведении.

Продолжим интерсемиотические параллели на базе сопоставления музыкального и поэтического текста.

Поэтическая текстовая ткань обладает таким своеобразием, что позволяет манипулировать всеми своими свойствами, порождая при этом определенные блоки текстовой информации. Наличие ритма делает возможным даже имитацию разновидностей музыкального темпа. У Н. П. Огарёва есть два цикла стихотворений, первому из которых предпослано название Темпрі (Темпы), а второй в полной мере дублирует оформление нотного текста, где сначала дается название пьесы, а затем указывается темп, достаточно часто с дополнительными индикациями типа *doloroso* «грустно, жалобно», *grave* «важно, тяжеловесно», *vivace* «живо» и т. д. Именно так и поступает Огарёв во втором случае, давая название стихотворению и указывая темп, например, «Сомнение» *Adagio doloroso*:

Дождлся я... Но горестный привет  
Свинцом упал на грудь, мне душно стало,  
Я голос подал им, а их ответ  
Вонзил в меня отравленное жало...

Самым интересным моментом оказывается тот факт, что при прочтении этих стихотворений вслух непроизвольно соблюдается ука-

занный темп, т. е. стихотворения, помеченные темпами (1) *allegro* «живо, быстро»; (2) *andante* «не спеша, умеренно»; (3) *adagio* «плавно, медленно» и др., звучат в полном соответствии с ними:

- (1) Но на земле  
Много часов,  
Часов упоенья.  
Они душе  
Несут забвенья...
- (2) Тише!.. звуки замирают,  
Сны на душу низлетают,  
И видения толпою,  
Окрыленные мечтою,  
Прилетают в чудных видах...
- (3) Но минута просветления  
Благотворной тишиной  
Успокоила смятения  
Волновавшие душой...

Автор-поэт играет поэтической строкой, придавая ей желаемое звучание. Само собой разумеется, что в поэтическом тексте использован соответствующий стихотворный размер, но его единение с музыкальным темпом так естественно, что не может не навести о продолжении поиска других музыкальных свойств поэтического текста. В приведенном примере имеет место сознательное установление аналогии поэтического текста с музыкальным. Однако помимо преднамеренного манипулирования поэтической строкой автор часто неосознанно воспроизводит такие свойства поэтического текста, которые роднят его с музыкальным текстом.

Если настроиться на поступательное развертывание поэтической речи, то нельзя не обратить внимания на достаточно часто встречающиеся повторы строк или их частей, которые как бы препятствуют этому развертыванию, вновь и вновь воспроизводя тот же самый текст. В какой-то мере они напоминают музыкальные мелизмы с той лишь разницей, что мелизмы исполняются за счет длительности основной ноты, не нарушая ритма, а повторы строк занимают собственную ритмическую нишу. Мелизмы буквально означают «украшения», и, видимо, в поэтическом тексте их роль сводится к тому же. С точки зрения стилистики такие фрагменты текста квалифицируются как параллельные конструкции (1) или повторы (2):

The seeds ye sow — another reaps,  
The robes ye weave — another wears,  
The arms ye forge — another bears (*P. B. Shelly*).

A weary lot is thine, fair, maid,  
A weary lot is thine! (*W. Scott*).

Являясь наукой о выразительных средствах речи, стилистика ковенно подтверждает функцию упомянутых текстовых фигур слу-

жить средством украшения текста. Но дело не только в этом. Здесь можно провести аналогию с клавирином, где извлекаемые звуки не длились и их удлинляли при помощи мелизмов. В старинной инструментальной музыке обильно применялась мелизматика, как бы способствовавшая продлению звука, который на старинных инструментах быстро затухал [Музыка...manfredina.ru/melizmyi.html]. Точно так же продляется и поэтическая мысль за счет повторов, одновременно ее украшающих.

При исполнении мелизмов (особенно трелей, группетто, морденгов) создается ощущение движения на месте. Такое же ощущение оставляет и проговаривание одинаковых фрагментов текста: движение информации замедлено, но поэтическая мысль при этом акцентирована, удлинена и одновременно украшена.

В использовании этого приема (назовем его поэтической мелизматикой) отчетливо просматривается фактор индивидуальности. Его нельзя отнести ни к сфере идиостиля, ни к идиолекту, поскольку те уже обладают собственным предметом, изменять который не имеет смысла. Здесь больше подойдут такие выработанные современной лингвистикой понятия, как «языковая личность», «речевой портрет», «речевой имидж» и т. д. Возможно, наиболее оптимальным окажется апеллирование к самому новому термину — речевая индивидуальность [Бец 2009: 3]. Наряду с языковой личностью упоминается и фактор субъективности. Как замечает М. Л. Макаров, к концу XX века заметно восстановлены в своих правах интуиция и интроспекция, что, безусловно, объясняется ростом внимания к человеческому фактору, к субъективности в лингвистике» [Макаров 2003: 83]. Думается, что опора на интуицию в исследовании поэтического текста со временем докажет свою эффективность.

А. К. Толстой обнаруживает исключительную склонность к использованию приемов мелизматики, в то время как у других поэтов она встречается в меньшем объеме:

Если б я был богом океана,  
Я б любил тебя, моя душа;  
Я б любил без бури, без обмана,  
Я б носил тебя, едва дыша!

Еще раз вернемся к понятию языковой личности, привлекая внимание к некоторым ее современным трактовкам. Примем к сведению определение С. Ю. Годуновой, согласно которому языковая личность представляет собой совокупность социально-психологических и культурологических свойств человека, определяющих ее способность к творческой текстовой деятельности и отображению специфической национально-языковой картины мира [Годунова 2008: 10]. В приведенном высказывании интерес для рассматриваемой темы вызывает выражение «творческая текстовая деятельность», возвращающая нас к истокам понятия и термина «языковая личность». Текстовая деятельность, безусловно, включается в понятие языковой личности, но

в большинстве определений не конкретизируется как «творческая». Если вспомнить, что В. В. Виноградов, который впервые употребил данный термин, начал исследование вопроса с художественных текстов, то естественно заключить, что и творческая текстовая деятельность во многих случаях должна унаследовать элемент художественности.

В художественном (особенно поэтическом) тексте мелизматика обнаруживает разнообразные вариации не только в индивидуально авторском проявлении, но и в парадигматическом отношении как чисто лингвистическом признаке поэтического текста. Думается, что все типы повторов вполне реально исчислить и представить в виде парадигматических структур, из которых в процессе творческой текстовой деятельности автором избираются нужные варианты. Отметим некоторые типы таких повторов. Они могут касаться только двух первых слов строки и занимать при этом всю строфу:

В них голос природы,  
В них гнева язык,  
В них детские годы,  
В них радости крик... (А. К. Толстой).

Чаще всего такие повторы занимают только две строки, вербально при этом несколько видоизменяясь:

Мне снились веселые думы,  
Мне снилось, что я не один...  
Под утро проснулся от шума  
И треска несущихся льдин (Блок).

Блок предпочитал двойные повторы, но встречаются и троекратные:

Девушка пела в церковном хоре  
О всех усталых в чужом краю,  
О всех кораблях, ушедших в море,  
О всех, забывших радость свою (Блок).

Менее всех склонен к мелизматике такого рода Есенин, ограничиваясь, как правило, лишь двойными повторами:

Край ты мой заброшенный,  
Край ты мой пустырь,  
Сенокос некошенный,  
Лес да монастырь (Есенин).

Если вновь вспомнить законы стилистики, выделяющей упомянутые выше фигуры не только в поэзии, но и в прозе, то следует указать на специфику поэтического текста, в котором такие повторы могут охватывать текст всего стихотворения благодаря его небольшому размеру. Они могут начинать и завершать его:

**По-осеннему** кычет сова  
Над раздольем дорожной раги.

Облетает моя голова,  
Куст волос золотистый вянет.  
...  
Новый с поля придет поэт,  
В новом лес огласится свисте.  
По-осеннему сыплет ветер,  
По-осеннему шепчут листья (*Есенин*).

В заключение следует заметить, что исследование поэтического текста, имеющее целью выработку базовых положений ЛПТ как дочерней ветви ЛТ, вполне закономерно может привлекать разного рода интерсемиотические явления, поскольку грани художественности незаметно переходят одна в другую, находясь вместе с тем в поле зрения творческой языковой личности. Признаваемая в настоящее время категория поликодовости текста как его семиотической комплексности несколько этому не препятствует.

### 1.5. ОПОЗИЦИЯ РИФМА-СОДЕРЖАНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Продолжим комментирование интерсемиотических моментов поэтического текста в связи с важнейшим понятием лингвистики текста — понятием *информации текста* (или содержания). Надо заметить, что с момента выхода в свет книги И. Р. Гальперина, осуществившего разделение текстовой информации на три слоя (СФИ, СКИ, СПИ) [Гальперин 1981: 27], существенного в этом отношении было предложено мало. Более того, и у самого автора собственно лингвистической обоснованности в предпринятом делении не наблюдается. Что касается создания именно лингвистического основания изучения текстовой информации, то здесь, видимо, следует опереться на другой феномен лингвистики текста, а именно на текстовую номинацию, положение, сформулированное З. Я. Тураевой.

Сущность понятия текстовой номинации заключается в том, что уровень текста вербализует внеязыковую ситуацию [Тураева 1986: 22]. Еще раз отметим уже упоминавшиеся выше некоторые моменты этой теории. Продолжая высказанную З. Я. Тураевой мысль, напомним, что уровень текста отображает внеязыковую ситуацию избирательно на базе какого-то набора признаков, поскольку отразить фотографически всю внеязыковую ситуацию средствами языка невозможно. Это под силу другим семиотическим системам — живописи, кино, фотографии, но языковое описание ситуации не может быть таким подробным, иначе текстовое построение потеряет не только всякие границы, но даже и статус текста. В опоре на признак ситуации проявляется главный принцип общей теории языковой номинации, которая по отношению к уровню слова также основывалась на выделяемом признаке. Этот признак фиксируется во внутренней форме слова и кладется в основу наименования предмета. Классическим примером в этом отношении остается лексема *стол*, фиксирующая

признак *стелить*, базовый для данного глагола, а также и для производной лексики: *стол* как нечто разостланное. При кочевом образе жизни ничего другого в качестве стола придумать было нельзя.

Соединение двух понятий, а именно **СФИ** (содержательно-фактуальной информации, как самого предварительного слоя текстовой информации, фиксирующего события, факты, описания и т. д., то есть того, что собственно и составляет внеязыковую ситуацию) и **текстовой номинации**, позволяющей исчислить ее основные признаки при вербализации, может стать основанием для раскрытия соотношения поэтического содержания и поэтического языка. Здесь в первую очередь следует вспомнить не только о таких качествах поэтического языка, как рифма, ритм, аллитерации и самые разнообразные анноминации, но и об особых приемах стихосложения типа буриме, анафоры, стихотворений-криптов и т. д. Все отмеченные моменты, по сути, свидетельствуют о выведении языка на главенствующее положение по отношению к содержанию, которое в крайних случаях лишается всякой самостоятельности.

К сфере традиционного поэтического текста можно отнести все, что содержит признаки поэзии и в первую очередь рифму, а именно все возможные утилитарные сочинения в связи с поздравлениями, рекламой, текстами песен и т. д. Что касается последних, то им, в сущности, не отказано ни в принадлежности к поэзии, ни в статусе стихов. Говорят даже о своеобразии стихов для музыкального сопровождения и стихов для чтения. Своеобразие, также лежащее в сфере поэтического текста. Справедливости ради следует заметить, что перечисленные моменты в современном стихосложении могут игнорироваться, хотя при этом графическая форма настойчиво заявляет о том, что это стихотворение. В качестве примера приведем фрагмент стихотворения на шведском языке:

Vi får inte bada i sjön.

«Man blir sjuk om man badar där» säger mamma

«Man blir sjuk

för att vattnet är sjukt

sjukt och smutsigt från fabriken» (*Siv Widerberg*).

(Мы не можем купаться в озере / «Заболеешь, если будешь купаться там» говорит мама / «Заболеешь, так как вода больная / — больная и грязная от фабрики».)

Современное стихосложение активно осваивает графическую форму, делая ее единственным маркером поэтического текста, когда полностью исключается даже его прочтение вслух, поскольку при этом нарушается даже ритм, а рифмы в нем нет изначально. Соответствующая практика поэтического текстопостроения давно уже освоена английским языком, например:

What comes first? Can you see? Tell us. It is

**5,800,000** rifles and carbines,

**102,000** machine guns,

**28,000** trench mortars,

**53,000** field and heavy guns,

I cannot tell how many projectiles, mines and fuses,  
    **13,000** aeroplanes,  
    **24,000** aeroplane engines,  
    **50,000** ammunition waggons,  
now **55,000** army waggons,  
    **11,000** field kitchens,  
    **1,150** bakeries (*T. S. Eliot*).

Произносить эти стихи вслух не имеет смысла, так как название цифр словами полностью нивелирует и ритм, и какой-либо стихотворный размер.

Если вернуться к традиционному поэтическому текстопостроению, соблюдающему законы ритма и рифмы, то здесь следует снова вспомнить о понятии текстовой номинации в структуре СФИ. В этом случае признаки вербализуемой ситуации попадают в непосредственную зависимость от рифмы, диктующей подбор лексики и вместе с тем делающей акцент на признаках внеязыковой ситуации, лежащих в основе конструирования поэтического содержания. Отчетливее всего этот процесс видится на материале плохих стихов, в частности, музыкальной попсы (заметим в скобках, что поэтический текст идет без дефиниции качества). Ими изобилует «Радио Шансон»:

А в Париже, а в Париже голуби летают ниже...

А в Париже, а в Париже фонари тусклей и жиже... («Радио Шансон»).

Голубей поэзия еще выдержит, но фонарей уже нет. Что же касается поэтического текста, то здесь сразу же на поверхность выходит мотивирующий принцип текстопостроения (сначала рифма: в *Париже — ниже — жиже*, а содержание — какое получится).

Еще очевиднее этот принцип в следующем фрагменте текста:

Ветер, ветер, ветер, собутыльник,

Скажи, за что мне дали подзатыльник... («Радио Шансон»)

Примечательно, что зависимость *рифма-содержание* имеет чисто языковую (а, возможно, и лингвокультурную природу), и если, например, в русском языке нижеследующая квалификация прокурора состоялась именно в таком виде, то в английском языке она могла выразиться с опорой на совершенно другой признак, так как лексемы *прокурор* и *вор* там не рифмуются:

А налево — прокурор,

Он на рожу — чистый вор («Радио Шансон»).

Именно в этой связи при создании лингвистики поэтического текста важно опираться на разноразноязычный материал, поскольку он гарантирует большую объективность выводов.

Иногда подбор лексем выводит на имена собственные, а что еще хуже на конструирование имен собственных, как в следующем примере, где *угли* упоминаются только для того, чтобы составить рифму имени собственному, либо наоборот:



И если я приду к нему, не бросит меня на угли  
А эта танцует на сцене в дыму, красавица Луали... («Радио Шансон»).

Принцип введения имен собственных для рифмы достаточно широко используется и в хороших стихах, он встречается и в рифмованных пословицах (которые, таким образом, также отражают моменты поэтического текстопостроения, например, *глупому Авдею наколотили шею*). Кстати заметим, что рифмованные пословицы иногда демонстрируют исключительную компактность и цельность содержания именно за счет необычного подбора лексем, например, *Кулак не сласть, а без него — ни шасть. Стар да нищ — гниль да свищ. Баба — что жаба*. Характеристика субъекта в последней пословице с лингвистической точки зрения сильно напоминает оценку прокурора в вышеприведенном фрагменте.

Можно таким образом заключить, что движение от рифмы к тексту с приданием содержанию зависимой роли — один из моментов поэтического текстопостроения. Этот принцип виден и на более объемных участках текста, где *снег, лед* внедрены в содержание только ради рифмы:

Что теперь мне снег, лед  
Ждет она меня, ждет.  
У нее в глазах моря,  
У нее в руках поля,  
Ну как же без нее мне,  
Ну как же не спешить к тебе («Радио Шансон»).

Если *в глазах моря* — тривиальная метафора, то *в руках поля* — абсолютный нонсенс. Однако здесь отчетливо просматривается другой принцип конструирования поэтического содержания, которому автор процитированного текста подчинился совершенно неосознанно: упоминание более одного признака (обычно двух) при характеристике субъекта. В этих случаях поэтическая мысль замедляется и начинает обретать детализацию, иногда через чисто стилистический прием параллельных конструкций (1), а иногда через прием, имитирующий последний лишь частично (2):

У нее,  
    у нее на окошке — герань,  
У нее,  
    у нее — занавески в разводах, —  
У меня,  
    у меня на окне — ни хрена,  
Только пыль,  
    только толстая пыль на комодах... (В. Высоцкий).

Он недоверчивость вселяет,  
Он презрел чистую любовь,  
Он все моления отвергает,  
Он равнодушно видит кровь... (Лермонтов).

Можно предположить, что принцип хороших стихов заключается в том, что содержание всегда находится на первом месте, а найденная рифма вскрывает профессиональное владение языковым материалом, когда найден баланс между способностью языка отразить требуемое содержание и вербальным выражением этого содержания. В плохих стихах признаки внеязыковой ситуации подбираются в зависимости от рифмы, а в хороших — эти признаки находят рифму сами.

Стихи (или лучше — поэтические тексты), создаваемые на готовые рифмы и называемые буриме, всегда опираются на внеязыковой контекст, когда сочинитель пытается соединить их как маркеры отдельных признаков какой-либо внеязыковой ситуации. Фактически здесь имеет место придание содержанию чисто подчиненной роли, что обретает крайнее выражение в палиндромонах, где содержание становится полной бессмыслицей, например:

Я — око покоя,  
Я — дали ладья,  
Я чуть узору розу тучи,  
Я, радугу луту даря! (*Брюсов*).

Таким образом, просматривается вопрос об особой вариативности поэтического языка, когда нужное содержание вербализуется за счет его разнообразных реализаций. Диапазон такой вариативности, думается, не безграничен, поскольку заранее очевидно, что он окажется в сфере разноуровневой синонимии. Последняя понимается как способность языка образовывать единицы синонимического содержания, превосходящего уровень слова и соединяющего при своей вербализации самые разные средства лексического и синтаксического уровней, например, *я тревожусь, я в волнении, я обеспокоен* [Цейтлин 1979: 78]. Думается, что разработка этого вопроса может пролить свет на соотношение поэтического языка и поэтического содержания.

Выше было замечено, что рифмованные пословицы иногда демонстрируют исключительную компактность и цельность содержания именно за счет необычного подбора лексем. Рассмотрим этот момент на материале рифмованных пословиц.

Рифмованный текст в языковой коммуникации имеет совершенно особую значимость по сравнению с текстом, создаваемым без специального подбора слов, способных образовывать созвучия. Такой подбор порождает несомненную зависимость главного текстового блока — содержания (или текстовой информации, если следовать терминологии лингвистики текста) от семантики вербализирующих его единиц.

Рифмованный текст принадлежит не только поэзии, хотя именно по отношению к ней была подмечена связь рифмы и содержания. В свое время Ю. М. Лотман заметил, что именно с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии [Лотман 1996: 67 — 70]. Помимо поэтических текстов рифмованными могут быть пословицы, поговорки, заговоры, загадки, ло-

зунги, девизы, тосты, разговорные фразы (типа *явился, не запылился; муж объелся груш*), рекламные слоганы, каламбуры, реплики артистов конференса, участников КВН, различных шоу и т. д. В ряде случаев такие построения можно квалифицировать как текст, поскольку в лингвистике текста проблема длины текста давно снята, и уже вполне серьезно дискутируется вопрос о том, могут ли однословные надписи типа «Вход» или «Гастроном» квалифицироваться как текст [Кубрякова 2001: 74]. Рифма в основном изучается как самодостаточное явление, в отрыве от содержания порождаемого текста. При этом акцент делается на различных видах рифм, которых выявлено весьма внушительное количество (грамматическая, мужская, женская, банальная и т. д.). Имеются даже словари рифм, например, «Словарь разновидности рифмы» [kritik.ucoz.ru › rubl/3–1–0–8], «Словарь популярных рифм» В. В. Онуфриева и даже Рифмы онлайн (On-Line), «Словарь Рифм для телефонов и мобильных устройств (PDA версия)» [megaslovo.ru]. При этом составители словарей уверяют, что подобный словарь поможет найти рифму практически к любому слову, или придумать не просто рифму, а новый сюжетный ход на основе неожиданно предложенных словесных вариантов. В процитированном фрагменте обращает на себя внимание фраза — *придумать не просто рифму, а новый сюжетный ход* — что уже имеет выход в содержательную плоскость текста. В сущности, составители упомянутого словаря неосознанно для себя вербализовали типичную практику порождения рифмованных текстов, когда содержание конструируется в разной зависимости от рифмы. Прежде, чем перейти к выявлению характера такой зависимости, примем к сведению еще одно высказывание из названных словарей. Оно касается некоторых наблюдений относительно русскоязычного рифмообразования, где может быть задействовано более 500 000 словоформ только в плане односложных и двусложных рифм с небольшим привлечением трехсложных.

Все эти факты свидетельствуют о том, что ресурсы рифмования практически безграничны, и остается лишь выяснить, как они влияют на текстовое содержание. С другой стороны закономерен и вопрос о том, является ли связь рифмы и содержания частью проблемы содержания и формы. Как правило, однако, высказываемые заключения о связи формы (в данном случае — рифмы) и содержания ничего не проясняют о сути их взаимозависимости. Возможно, причина кроется в большом объеме поэтических текстов.

В рифмованных пословицах взаимодействие рифмы и содержания усиливается малым объемом такого текста. Именно малый объем текста особенно наглядно выделяет блоки *«рифма-содержание»*, что в свою очередь позволяет сделать и некоторые выводы применительно к поэтическому тексту. В этом случае, однако, мало установить вид рифмы, важно оценить выбор лексики, а также денотативно-референциальные стороны текстового построения. В пословице изна-

чально присутствует намерение срифмовать и сблизить какие-либо слова, так чтобы идея (концепт) выглядела убедительно и была метко. Этот первоначальный концепт проецирует ситуацию, оптимально его выражающую. Данная ситуация (как любая текстовая ситуация) отражается через отбор признаков, а каждый признак вербализуется через слово, которое ставится в зависимость от других рифмующихся с ним слов. В пословице, таким образом, содержательно-концептуальная (СКИ) и содержательно-фактуальная (СФИ) виды текстовой информации соотносятся по-другому, нежели в других типах текста. Собственно лингвистический анализ взаимосвязи «рифма-содержание» в пословице должен начаться именно с взаимосвязи «СКИ-СФИ».

Пословицы отражают типичную ситуацию, подлежащую с точки зрения какого-либо этноса комментированию посредством пословицы (неважно в рифмованной форме или нет). Иногда случаются межкультурные совпадения с разницей в вербальном исполнении, при этом вербалика еще больше варьируется в рифмованной пословице. В качестве примера рассмотрим многократно воспроизводимую в разных языках пословицу о голодном щеголе: рус. *На брюхе шелк, а в брюхе-то щелк*; нем. *Samt am Kragen, Kleie im Magen* (бархат на воротнике, отруби в желудке); *Innen Schmutz, außen Putz* (внутри грязь, снаружи наряд); *Goldne Tressen nichts zu fressen* (галуны золотые, а жрать нечего). Впрочем, равным образом может осуждаться и противоположное положение дел: рус. *Ест орехи, а на зипуне прорехи*.

Именно рифма ответственна за сближение лексем *шелк, щелк, tressen, fressen*; они, в свою очередь, актуализируют признаки внеязыковой (вербализируемой) ситуации. Если в языке не обнаруживается подходящей лексемы, берется междометие или даже все, что угодно: рус. *Кулак не сласть, а без него — ни **шасть***. Сближение лексем не всегда бывает понятным (почему *нараспашку?*): рус. *Пойду нараспашку, да побью в размашку*.

При исследовании рифм текста в его реализации на базе пословиц интерес вызывают именно элементы внеязыковой ситуации, которые при вербализации могут поменяться из-за поиска рифмы, либо прогнуться под ней, в частности, с изменением ударения: рус. *Покажется сатана лучше ясного сокола*. Подобное «прогибание» языковых средств может принимать еще более выразительные формы: рус. *«Авось» да «как-нибудь» до добра не **доведут***. Кто желает власти, в том ему и **пропасти**. Власть не **перезубасть**.

В поэтическом тексте нередки к тому же и выдумывания несуществующих слов, в производстве которых поэты видели особую привлекательность для создаваемого текста, например,

...Так в золотой пыли заката  
Отрадно изнывает даль;  
И гор согласных так крылата  
**Голубогусклая** печаль (Вячеслав Иванов).

Если исходить из выявления в тексте пословиц особых содержательных рифмоблоков, которые определяют тесную спаянность их плана содержания и плана выражения, то в этом случае помимо тематического канала, проиллюстрированного выше примерами о голодном щеголе, следует указать на некоторые устоявшиеся модели словичного текстопостроения. Виды рифмы при таком подходе не имеют значения, хотя нельзя не иметь в виду, что западные аналитические языки, утратившие окончания, играющие заметную роль в процессах рифмования в языках синтетических, должны обладать собственными чертами в производстве рифмованного текста. Вместе с тем типические характеристики последнего при его поликультурном рассмотрении обнаруживаются достаточно отчетливо. Ниже приводятся некоторые из них.

Большая часть рифмованных пословиц построена на сравнении. Фактически это означает, что признаки внеязыковой ситуации ставятся в определенную зависимость друг от друга, а рифма корректирует выбор лексем: рус. *Молоденький умок, что весенний ледок; Блин — не клин, брюха не расколет. Баба да бес — один у (в) них вес. Весь тут — гол, как прут. Каковы сами, таковы и сани. Щи — хоть порты полощи; англ. Health is better than wealth* (здоровье лучше, чем богатство).

Пословицы в форме суждения-резюме отличаются предельной краткостью, что позволяет рифме актуализироваться особенно отчетливо: англ. *No pains, no gains* (без стараний не будет выигрыша). *Might makes right* (кто силен, тот и прав). *Money lent, money spent* (деньги, данные в долг, — потраченные деньги); нем. *Ohne Schweiß kein Preis* (без пота нет награды). *Ohne Fleiß kein Preis* (без труда нет награды). *Großer Prahler, schlechter Zahler* (большой хвастун — плохой плательщик); швед. *Ungdom vild — ålderdom mild* (бурная молодость — тихая старость).

Иносказательные пословицы примечательны аналогией с какой-либо достаточно отвлеченной ситуацией, продуцирующей собственную вербалику и соответственно подбор рифм: англ. *When the cat is away, the mice will play* (без кота мышам раздолье). *Little strokes fell great oaks* (маленькие удары валят большие дубы). *Birds of a feather flock together* (птицы одного оперения сбиваются в стаю; ср. рус. Свояк свояка видит издалека). *Kaka söker maka* (печенье ищет супруга; ср. рус. Рыбак рыбака видит издалека); нем. *Hüte dich vor Katzen, die vorne lecken und hinten kratzen* (бойся кошек, которые спереди лизут, а сзади царапают).

Целый ряд пословиц отмечен контаминацией некоторых блоков содержания как элементов ситуации: рус. *Зелья, что лечат с похмелья. Было (Будет) волку на холку*. При этом часто сближение элементов ситуации весьма эффектно завершается вербаликой, и при этом оно даже вызывает удивление по поводу того, как хорошо какая-либо истина вербализуется в языке с участием рифмы, например,

рус. *Была бы спина, найдется и вина*; нем. *Wo die Liebe treibt, ist kein Weg zu weit* (где любовь подгоняет, там никакой путь не далек).

Особый блок пословиц характеризуется прямой антропоцентрической направленностью, и тем самым часть вербалики привносится в содержание текста в силу обязательности модели. Это обычно выражения с участием строевого блока тот, кто и т. д.: швед. *Den som gapar efter mycket mister ofta hela stycket* (тот, кто много открывает рот, часто теряет все). *Den som spar han har* (тот, кто бережет, тот имеет). *Den enes död, den anders bröd* (что одному смерть, для другого хлеб). *Den som göms i snö, kommer upp i tö* (тот, кто прячется в снегу, обнаружится во время оттепели). *Människan spår (men) gud rår* (человек предполагает, а Бог располагает).

Приходится отметить, что в ряде случаев игра рифмами оказывается ведущим фактором при текстопостроении пословицы, не препятствуя, однако, и корректности формулируемого содержания: нем. *Die Zeit teilt, heilt, eilt!* (время разделяет, излечивает, спешит). Не затрагивая логической выдержанности содержания, рифма иногда, тем не менее, заставляет выбирать и приблизительные соответствия, например, нем. *August ohne Feuer macht das Brot teuer* (август без тепла — хлеб втридорога). Если разбираться основательно, то следует заметить, что Feuer — это огонь, а не тепло. Условность выбранных элементов внязьюковой ситуации также может быть продиктована рифмой: рус. *Времена шатки — береги шанки*; швед. *Det är att lova runt och hålla tunt* (пообещать круглое, а принести тонкое). Еще большим свидетельством самостоятельности рифмы являются случаи, когда рифма в полном смысле слова довлеет и над вербаликой, и над содержанием: рус. *Не струшу — хоть на грушу*. Вспомним разговорную реплику *муж объелся груш*, и отметим, что слово *груша* здесь фактически представляет собой отклик на хорошо рифмующиеся с ним лексемы и что даже при таком положении дел содержание рифмованных построений выглядит вполне удовлетворительным.

В завершение главы можно подвести итоги. Лингвистика поэтического текста, рождаясь в настоящее время и вследствие этого воспринимая новейшие лингвистические течения, не должна отрываться от материнской лингвистики текста. В противном случае такое направление поэтических исследований можно будет поименовать уже по-другому. Однако и отворачиваться от новейших течений лингвистической мысли ЛПТ тоже не должна, поскольку в традициях, унаследованных от лингвистики текста, у нее сохраняется принцип ассимиляции данных самых разных наук.



## Глава 2. ЛИНГВИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И КОГНИТИВНАЯ ЛИНГВИСТИКА

Как было отмечено во Введении, характерной чертой лингвистики текста является аккумуляция ею данных самых разных (и не только смежных) наук. В наше время нельзя не усмотреть насущной потребности в интеграции лингвистикой текста данных когнитивной лингвистики (далее также КЛ), поскольку главный предмет ЛТ - законы текстопостроения - наиболее адекватно раскрывается именно на ментальных основаниях, как правило, не проявляющихся открыто.

При когнитивных исследованиях любого рода (а при текстовых исследованиях в силу масштабности изучаемого явления - текста - особенно) необходимо возвращаться к понятию когниция, как бы хорошо оно ни было знакомо (включая сюда также и понятия, заключенные в лексемах, производных от самого слова когниция). Понятие и термин когниция, как известно, пришли в лингвистику из когнитивной науки и сочетают в себе значения двух латинских слов - *cognitio* "познание, познание" и *cogitatio* "мышление, размышление".

В самом общем виде когниция обозначает познавательный процесс как совокупность психических (ментальных, мыслительных процессов - восприятия, категоризации, мышления, речи и т.д.), служащих обработке и переработке информации. Для уровня текста (как текстовая когниция) данное понятие развито в самых общих чертах. Как полагает В.А. Сулимов, в основе процесса текстопорождения лежит сложная ментально-знаковая процедура "означивания" мира в ходе его познания, которая и получила наименование "когниция". При развертывании в тексте индивидуальной картины мира происходит концептуализация - основной вид бытия конструктивного языкового сознания индивидуума. В пределах индивидуальной картины мира осуществляется осмысление мира в единственном существующем константном отношении - в отношении к своему Я [Сулимов 2006: 79-80].

Таким образом, текстовая когниция предполагает осознание и оценку самого себя в окружающем мире, а также развертывание индивидуальной картины мира. Если по отношению ко всем прочим уровням языка (кроме текстового) когниция включает в себя все процессы, в ходе которых сенсорные данные, поступая в мозг, трансформируются и преобразуются в виде ментальных репрезентаций разного типа (образов, пропозиций, фреймов, скриптов, сценариев и т.п.), то в случае с текстовой когницией необходимы некоторые уточнения.



В качестве уточнения обратимся к вышеприведенным латинским словам и их русским эквивалентам (*cognitio*, познание, познание, *cogitatio*, мышление, размышление), выделив, таким образом, межъязыковой тематический ряд и приложим его к тексту (в данном случае - художественному, а конкретно - к поэтическому). Итак, построение текста является, несомненно, когнитивным процессом. Здесь достаточно мышления и размышления, а подбор языковых средств оказывается не чем иным, как познанием языковых ресурсов в их конкретной речевой актуализации.

На этот последний момент укажем особо. Поэтическое текстопостроение во многом представляет собой познание ресурсов языковой системы, происходящее для продуцента текста практически незаметно. Как правило, он даже не в состоянии объяснить, почему использовал те или иные языковые средства. Иногда он долго ищет какое-то особенно подходящее слово, размышляя о его уместности. Вспомним, как часто, оценивая чей-то стиль, мы руководствуемся своим чутьем (или чем?), говоря: звучит-не звучит, звучит хорошо, плохо и т.д. Думается, что оценка чужого стиля также является вполне когнитивным процессом, происходящим именно на уровне языковой системы и представляющим собой познание её ресурсов в их конкретном речевом проявлении.

В этом свете порождение текста будет всем: и познанием излагаемой информации, и выражением самых разных мыслительных процессов, завершающихся подбором языковых средств, которые также подбираются и оцениваются в ходе разных ментальных процессов.

Однако подчеркнем, что когниция, реализующаяся в художественном тексте - это когниция художественная, а если иметь в виду текст поэтический, то и когницию следует поименовать поэтической когницией.

Основными когнитивными категориями для текста признаются понятия картины мира и концепта как ключевой единицы картины мира. Считается установленным, что картина мира в художественном тексте отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя. Вопрос сам по себе не нов, однако его можно поставить и в самом общем виде как установление тех каналов, которые обеспечивают проявление авторской индивидуальности. В этом случае самым верным союзником окажется именно когнитивная лингвистика, поскольку именно она отвечает за выяснение скрытых ментальных процессов, регулирующих вербальную актуализацию мысли.

Однако будет справедливо отметить в этом отношении и тот багаж информации, который лингвистика приобрела в "докогнитивный" период. В то время много внимания уделялось изучению авторского замысла - категории, надо сказать, вполне когнитивной; при этом даже выражающий её термин является однокорневым образованием с ключевыми словами когнитивной лингвистики: мысль, мышление, раз-

мышление, т.е. в целом то же самое cogitatio "мышление, размышление".

Обратимся к самым емким и компактным освещениям этого явления и осмыслим его с позиции когнитивной лингвистики. Замысел в целом определяется как более или менее неясная и сильная поэтическая интуиция будущего еще не созданного произведения в целом. Замыслу предшествует более или менее длительная и - в своей значительной части - бессознательная, работа. Вторая часть этой работы - воплощение и конкретизация - уже принадлежит искусству (поэзии). Выделяя крайние полярные точки, можно было бы отметить две основных ситуации: 1) внезапное озарение, событие внутренней жизни или образ, сразу открывающие замысел и 2) длительный, проникнутый интеллектуализмом интерес к тем или иным проблемам, разрешающийся замыслом большей или меньшей определенности. Как считается, первая ситуация наиболее характерна для лирика, поэта. Лирик, ограничивающийся интимными или глубоко личными интересами, резко отличается от художника-мыслителя, для которого замысел слагается соответственно его потребности понимания "жизни" при помощи тех или иных изобразительных средств. В последнем случае замысел может возникнуть из вполне сознательного желания обработать тот или иной опыт, иногда с учетом различных данных социологии, политики, науки [Локс 1925].

Интерес в приведенной цитате вызывает, прежде всего, особое выделение природы замысла для поэта-лирика. Эта природа редко бывает свободна от эмоционального состояния, на что далее также будет сделана отсылка. У Лермонтова высокая эмоциональность, достигающая психологического накала, заметна в целом ряде стихотворений (например, Я не унижусь пред тобою..., Я не достоин, может быть, твоей любви...), которые написаны как непосредственная реакция на пережитую драму жизни.

Однако не все лирические тексты обретают жизнь вследствие мгновенно возникшего замысла. Постепенность или неожиданность рождения замысла объяснима и особенностями творческой личности, в частности, степенью одаренности, таланта, а также обилием или недостаточностью накопленного материала.

В процессе возникновения замысла у художника особенно активно начинает работать воображение, фантазия, мышление, происходит отбор художественных средств в определенном направлении. В результате замысел развивается, конкретизируется, частично изменяется. Скрытое созревание замысла в голове художника требует внутреннего напряжения и сосредоточенности. Одновременно ведется наблюдение действительности, образуются связи между этим материалом и уже имевшимися сведениями. Для этой стадии характерно обдумывание, уточнение, совершенствование замысла [Замысел Композиция / Сущность творчества и его процессов].

"Докогнитивная" лингвистика не уточняет когнитивной природы замысла, как отправной точки текстопостроения, но эта природа вполне очевидна при её критическом осмыслении с современных позиций.

Упомянем и самый современный инструментарий когнитивной лингвистики. В наши дни она оперирует понятиями когнитивных стратегий и когнитивного стиля, которые оказываются весьма эффективными для изучения поэтического текста. Что касается понятия концепт, то оно уже давно освоено лингвистикой текста и получило вполне конкретную формулировку - текстовый концепт. В последнее время появились формулировки с приставкой мета-, продолжив ряд лингвистических терминов типа метаязык, метатекст, метаречь. Ниже речь пойдет об одной из таких величин - метаконцепте.

## ПОЭТИЧЕСКОЕ ТЕКСТОПОСТРОЕНИЕ В ФОРМАТЕ МЕТАКОНЦЕПТА

Когнитивная лингвистика после долгого увлечения описанием самых разных концептов двинулась вширь, и, как представляется, самым важным моментом в этом продвижении является её союз с другими отраслями лингвистики и, в частности, с лингвистикой текста. Исследование текстовых концептов, гораздо более позднее, чем исследование концептов других языковых уровней - этому наглядное подтверждение.

Предмет настоящего раздела располагается именно на грани лингвистики текста и когнитивной лингвистики и касается процесса порождения текста. В более привычной терминологии такой процесс именуется текстопостроением. Порождение текста, вне всякого сомнения, является сложным когнитивным процессом, включающим в себя как осмысление излагаемой информации, так и подбор языковых средств, которые также подбираются и оцениваются в ходе различных ментальных процессов.

В настоящее время помимо понятий языковой картины мира и концепта как ключевой единицы картины мира используется ещё одна когнитивная единица - метаконцепт. Понятие метаконцепта, появившееся не так давно, имеет разные толкования. Отметим лишь некоторые. О.В. Прибылова, основываясь на том, что концепт в современной научной парадигме может характеризоваться когнитивно-коммуникативной асимметрией, определяет его как полидискурсивную ментальную единицу, которая может входить в информационное поле нескольких дискурсов [Прибылова 2011: 109]. Ж.Н. Маслова, рассуждая о когнитивной концепции поэтической картины мира, выделяет метаконцепты совершенно другого порядка: ценность, норма и т.д. [Маслова 2012: 161]. Метаконцепты понимаются и как образования,

возникающие в результате осмысления продуктов предшествующей концептуализации, оформленных как семиотические образования (такие, как язык, текст, жанр, стиль, перевод, дискурс и др.) [Слышкин 2004: 3-4].

Заметим сразу, что последняя трактовка ближе всего к концепции метаконцепта, развиваемой в настоящем разделе. Метаконцептом назовем здесь такую единицу, как текстопостроение, сообщив ему следующее понимание: существующее в оперативной памяти самых разных авторов-поэтов (а в данном случае - наших современников и соотечественников) представление (полное или фрагментарное) о законах создания поэтического произведения, как правило, воспринимаемого ими недифференцированно с точки зрения текста, самого поэтического произведения и собственно поэзии.

Когнитивная сторона текстопостроения многоаспектна. Предлагая собственную модель её рассмотрения, упомянем, однако, одно высказывание Е. В. Рахилиной. Не без юмора она заметила, что если для реконструкции представлений носителя языка в рамках когнитивной лингвистики применяются самые разные методики - вплоть до статистических опросов говорящих, - то в отечественных школах "разрешенной" основой для лингвистического анализа является исключительно языковое поведение (linguistic behaviour, по А. Вежбицкой), т. е. сочетаемость языковых единиц [Рахилина 2008: 19].

Отметим сразу, что методика и материал исследования метаконцепта "текстопостроение" в настоящем разделе будут далеки от традиционных и "разрешенных".

Обратимся к материалу. В качестве такового выберем факты, которые ещё, думается, не были предметом ни когнитивного, ни какого-либо другого анализа, а именно поэтические высказывания самих поэтов о своем труде и разные тексты, содержащие советы по написанию стихов.

Поэтические реминисценции поэтов о своем труде и стихах ориентированы не на текст, а на поэзию. При этом художественная ценность стихотворного текста может быть очень низкой:

В своих стихах:

О чём ты миру возведишь,  
Какие вновь откроешь тайны?

Но если жизни суета

Всю душу у тебя изъела -

Не порть бумажного листа,

Найди себе другое дело! ( Владимир Шилин).

Однако слабая художественная ценность - не помеха для высказываний о поэтическом труде и поэтическом призвании. При этом часто языковая материя не упоминается вовсе, но там где она упоминается, ей уделяется очень мало места:

Дыхание свободно в каждой гласной,

В согласных - прерывается на миг.  
И только тот гармонии достиг,  
Кому чередование их подвластно.  
Звучат в согласных серебро и медь.  
А гласные даны тебе для пенья.... (Маршак).

Примечательно ещё одно обстоятельство: поэты очень высоко ценят поэтический труд:

(1) Жду, как заваленный в забое,  
Что стих пробьется в жизнь мою.  
Бью в это темное, рябое,  
В слепое, в каменное бью. (Давид Самойлов).

(2) Поэзия - горячий цех,  
В котором место есть для тех,  
Кто ночью и при свете дня  
Прожить не может без огня. (Светлана Михайлик).

Впрочем, трудности поэтического ремесла отмечают и у прославленных поэтов:

Поэзия - та же добыча радия.  
В год добыча, в грамм труды.  
Изводишь единого слова ради  
Тысячи тонн словесной руды. (Маяковский).

В таких стихах мы в избытке найдем информацию об эмоциональном состоянии поэта в творческом процессе. Назовем это явление психо-эмоциональным фактором и учтем его ниже в другой связи.

Бывает час: тоска щемящая  
Сжимает сердце... Мозг - в жару...  
Скорбит душа... Рука дрожащая  
Невольно тянется к перу... ( Демьян Бедный).

Можно встретить и призывы изучать технику, но в очень умеренной степени:

Поэт, изучай своё ремесло,  
Иначе словам неудобно до хруста,  
Иначе всё вдохновенье на слом!  
Без техники нет искусства. (Илья Сельвинский).

Приходится отметить, что в своих высказываниях о поэтическом творчестве поэты остаются в полном неведении о том, что же оно собой представляет.

Помимо стихов поэтов о собственном труде объектом анализа могут стать советы о том, как писать стихи. Они представляют собой итог опыта, т.е. познания соответствующего явления, и таким образом когнитивны. Такого рода тексты (назовем их поэтическими инструкциями) буквально наводняют Интернет, что весьма показательно, так как они говорят о востребованности поэтического творчества и о желании очень многих его освоить.

Проанализируем когнитивный опыт составителей инструкций о

том, как писать стихи. Здесь обнаруживается целая палитра такого рода текстов, и они уже больше ориентированы на поэтический текст, нежели на поэзию. Время от времени в них упоминается слово вдохновение. Как известно, вдохновением называется особое состояние человека, сопровождаемое огромным подъёмом и напряжением сил. Вдохновение сопутствует любому творческому процессу, не только поэтическому творчеству, где оно помимо прочего может соединиться с особым эмоциональным настроем (психо-эмоциональным фактором), который тоже стимулирует творчество. Стихи часто пишутся под влиянием какого-либо чувства, часто порыва. В психологии давно отмечена связь настроения и восприятия, в лингвистике текста и в когнитивной лингвистике этот фактор не выделен и не обозначен.

В инструкциях часто упоминается, что существуют определенные законы и правила для написания стихов, и исключения в этих правилах допустимы лишь при условии мастерства автора. Даже неразборчивый читатель почувствует разницу между ошибкой, допущенной случайно, и намеренным изменением общепринятых правил [Сирота...[www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html](http://www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html)]. Нельзя не заметить, что в разряд правил относятся самые обычные категории, например, законы построения рифмы и тонкости литературных приемов [Как научиться писать стихи [kak-bog.ru/kak-nauchitsya-pisat-stihi](http://kak-bog.ru/kak-nauchitsya-pisat-stihi)]. Анна Туренкова находит удивительно верные и емкие формулировки поэтической текстовой способности, когда говорит, что у многих из непрофессиональных стихотворений есть существенный недостаток: это погрешности "техники", того, под чем художники, музыканты и другие творческие практики разумеют правильность формального выражения (Курсив мой - Ю.Т.) [Туренкова [stihi.ru](http://stihi.ru)]. По-видимому, этот факт и есть главный признак качества поэтического текста.

Есть тексты, которые могут поразить своей циничностью, но которые бьют не в бровь, а в глаз, хотя бы потому, что выходят за рамки обычно называемых категорий. Процитируем один такой текст достаточно подробно:

"Каждый человек может писать стихи. Просто не каждый об этом знает. Но вы-то уже знаете, поэтому позвольте своему воображению что-то придумать и зарифмовать. Прямо сейчас. Как это делается? Очень просто. Берете любое слово. Например, слово "потерял". Какую рифму можно придумать к этому слову? Например, "поменял", "восхвалял", "изменял", "желал", "плутал", "скакал", "таскал", "вмещал", "нырял", "знал", "гулял", "вонял", "завял", "фырчал", "изумлял", "изучал", "проверял", "помял", "возвращал", "предвещал", "умилял", "приручал", "укреплял", "разрыхлял", "сообщал", "настоял", "замял", "сиял", "гонял", "валял", "завзвучал" и т.д. и т.п. Сотни слов можно придумать в рифму (кстати, придумывание рифм - само по себе отличное упражнение для ума)".

Отметим по ходу дела, что это последнее замечание автора, сде-

ланное в скобках - фактически оказывается когнитивной процедурой по познанию ресурсов языковой системы.

Продолжим цитату: "Берём, к примеру, слово "гулял". Итак, у нас есть парная рифма - "потерял" и "гулял". Пробуем построить из этих двух слов предложение. Думай: "потерял" и "гулял"... Кто на это способен? Это должно быть какое-то живое существо - человек, олень, изюбрь, жираф, барсук, бегемот, осёл, хорёк, суслик, шакал, длиннохоботный долгоносик, леопард, кот... Возьмём, к примеру, кота. Итак, рифмуем. Что получается? Однажды кот ... потерял Когда ... гулял. Что кот мог потерять? И где он мог гулять? Допустим, вот так: Однажды кот свой хвостик потерял Когда во тьме ночной по улице гулял. Или: Однажды кот терпенье потерял Когда по крыше с кошечкой гулял. Или, например, вот так: Однажды кот котёнка потерял, - Котёнок просто взял и убежал... Нет, это слишком грустно. Остановимся лучше на первом варианте. И придумаем продолжение. Итак, Однажды кот свой хвостик потерял Когда во тьме ночной по улице гулял".

Дальше текст поэтической инструкции продолжается в том же духе, и в итоге приводится одно из изготовленных таким образом четверостиший: Однажды кот свой хвостик потерял, Когда во тьме ночной по улице гулял. Но вот при свете утренней зари - Нашёлся хвостик, чёрт его дери...

Итогом поэтической инструкции является следующий когнитивный вывод: "Как видите, в стихосложении нет ничего сложного. Придумайте некую ситуацию и ищите ключевые слова, которые можно зарифмовать. А потом - просто добавляйте к зарифмованным словам уточняющие и связывающие их воедино словосочетания. И не слушайте высоколобых литературоведов, которые утверждают, что нормальные поэты так стихи не пишут" [Лавров <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-53817/> © Shkolazhizni.ru.].

Хочется поддержать автора процитированного текста Владимира Лаврова: действительно пишут, и всё отмеченное им представляет собой выработанный навык поэтического текстопостроения. В. Лавров, в сущности, раскрыл технику поэтического текстопостроения (хотя и в отсутствие вдохновения и психо-эмоционального фактора).

В. Лавров невольно обозначил ещё один текстопостроительный момент: парадигматику текстового начала, а именно слово однажды. Оказывается, им пользовались весьма почтенные авторы:

- 1). Однажды странствуя среди долины дикой,  
Незапно был объят я скорбию великой  
И тяжким бременем подавлен и согбен,  
Как тот, кто на суде в убийстве уличен. (Пушкин).
- 2). Однажды, в студеную зимнюю пору  
Я из лесу вышел; был сильный мороз.  
Гляжу, поднимается медленно в гору

Лошадка, везущая хворосту воз. (Некрасов).

3). Однажды русский генерал

Из гор к Тифлису проезжал; (Лермонтов).

Как можно заключить, с этим однажды не только кот, но и другие персонажи оставили свой след в поэзии. Более того, В. Лавров неосознанно вышел на некоторые законы поэтического текста: текстовое начало (а иногда даже абсолютное текстовое начало) и ситуативное содержание. Это ещё один аспект поэтического текста как языковой единицы. Что же касается ситуативности в содержании, то сразу ясно, что если автор употребил однажды, то это в связи с каким-то событием, которое нужно развернуть, и этот факт определит построение текста стихотворения. Подобные моменты и есть законы поэтического текста, но они устанавливаются эффективнее всего не с помощью когнитивного подхода, а в рамках традиционной лингвистики текста.

Эти законы (в разной мере и в разной степени предпочтительности) находятся в оперативной памяти поэта, он может довести пользование ими до автоматизма. Воспользуемся ещё одним когнитивным источником материала о метакоцепте "текстопостроение", в качестве которого могут послужить высказывания творческих личностей друг о друге. Сотрудничавший с Л.П. Дербенёвым композитор Сергей Дьячков утверждал: "Мне даже кажется, что у Дербенёва техника была, как у Пушкина. Такая быстрота мышления, что он находил, в конце концов, нужный вариант. Это была фантастика".

Действительно, у некоторых поэтов навык поэтического текстопостроения доведен до автоматизма. Они могут моментально строить рифмованные тексты, как, например, тот же Дербенёв, который мгновенно рифмовал в четверостишия имена и отчества разных людей. Именно в этом контексте вспоминаются строки А.С. Пушкина, зафиксировавшие стадию "наступления автоматизма":

И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,

Минута - и стихи свободно потекут.

Вдохновение как спусковой крючок включает речевую способность к поэтическому текстопостроению, и итогом явится продукт стиха и, возможно, самый качественный.

Данный факт не означает, конечно, что Пушкин не писал в другом режиме, шрифую каждую строку. В этой связи имеет смысл особо подчеркнуть, что базовая категория когнитивной лингвистики - когниция - в настоящее время понимается достаточно широко, разделяясь на разные процессы, связанные с определенной когнитивной способностью, в числе которых называется и способность говорить. Как замечает В.А. Маслова, когниция - это и восприятие мира, и наблюдение и категоризация, и мышление, и речь, и воображение и другие лексические процессы в их совокупности" [Маслова 2007: 31]. В



текстах-инструкциях приводят в пример то, как писал стихи Александр Сергеевич Пушкин: "Его слог, в полной мере соответствовал жестким литературным требованиям, и при этом, виртуозно владея словом, даже нарушая традиционные представления, он соблюдал основополагающие правила. Правила, которые являются результатом многовекового изучения влияния слов на подсознание человека. И поэтому, прежде чем начнется настоящее, душевное творчество, необходимо освоить технику" [Как научиться писать стихи kak-bog.ru>kak-nauchitsya-pisat-stihi].

Выделим в приведенных цитатах некоторые выражения: такая быстрота мышления (Дьячков), правила, которые являются результатом многовекового изучения влияния слов на подсознание человека [Как научиться писать стихи kak-bog.ru>kak-nauchitsya-pisat-stihi]. Неосознанное использование слов мышление, подсознание тоже свидетельствует о когнитивной природе процесса текстопостроения.

Сергей Аствацатуров также отмечает автоматизм порождения поэтического текста, когда пишет, что поэту для создания хорошего текста необходимо вдохновение, и процесс сочинительства в этот момент носит некий автоматический характер, когда автор не очень задумывается над тем, что пишет [Аствацатуров stihi.ru>2012/06/27/555].

Если рассмотреть все тексты инструктивного содержания, то можно вполне определенно составить список некоторых особенностей процесса поэтического текстопостроения, отраженного как метаконцепт в коллективном сознании русскоязычных поэтов нашего времени. Поскольку современный поэтический текст - это всегда рифмованный текст, то вопрос о рифмах всегда возникает в любом инструктаже. Советов по поводу рифм так много, что имеет смысл выделить лишь самые существенные. Здесь можно назвать призывы использовать оригинальные рифмы и советы избегать так называемых банальных рифм, из которых больше всего достается рифме "кровь-любовь" [Андросенко novchronic.ru>3072.htm.; Мастер-класс по поэзии forum.Poets-Club.ru>index]. Справедливости ради посмотрим на такую рифму у Пушкина:

Не правда ль? Вам была не новость

Смиренной девочки любовь?

И нынче - боже - стынет кровь,

Как только вспомню взгляд холодный... .

Ни у кого не достанет смелости назвать этот фрагмент банальным. По всей вероятности, следовало бы уточнять характер рифм в связи с какой-то ещё особенностью поэтического текста.

Однако советы в текстах инструкций исходят из собственного опыта авторов, и в этом случае интерес вызовет их индивидуальный опыт. Например, Н. Андросенко советует ради рифмы вставить какое-нибудь редкое слово, или к месту вспомнить какое-нибудь не особо

затасканное имя собственное, ну что-то вроде "у него в кармане Сартр" [Андросенко [novchronic.ru/3072.htm](http://novchronic.ru/3072.htm)]. У С. Аствацатурова находим примерно то же самое: "Не бойтесь включать в стихи имена собственные или слова, которые до вас никто в стихи не вставлял. Как правило, именно такие слова играют сильнее всего" [Аствацатуров [stihi.ru/2012/06/27/555](http://stihi.ru/2012/06/27/555)]. Возможно, такие советы возьмут действие, и скоро в непрофессиональных стихах мы обнаружим соответствующие всходы.

Относительно ритма интересны такие категорические советы: "Ритм - это нерв стиха, его живое дыхание. Если же ВДРУГ (!!!) по каким-то веским причинам ну никак не получается уместить ваши гениальные вирши в объем, не превышающий трех строф, то - МЕНЯЙТЕ РИТМ" [Андросенко [novchronic.ru/3072.htm](http://novchronic.ru/3072.htm)].

Но после всех призывов изучать форму и следовать правилам можно встретить и такие советы:

"Следующее - самое сложное и самое спорное, так как, в отличие от рифмы, ритма и звукописи, оно не считается и не измеряется формальными признаками: образный ряд и поэтический язык автора... Возьмём знаменитую вещь Вероники Тушновой "... Не отрекаются, любя..." - никакой особой техники в нём нет, никаких экзистенциальных наворотов тоже - но из десятков тысяч любовных стихотворений середины шестидесятых осталось именно оно" [Мастер-класс по поэзии. [forum.Poets-Club.ru/index](http://forum.Poets-Club.ru/index)].

Этот, на первый взгляд, парадокс поэтического текстопостроения (никакой особой техники в нём нет, а оно - само проникновение) на языке лингвистики может быть объяснено как создание психологически напряженной денотативной ситуации (вспомним также приведенный выше фрагмент из Пушкина), когда сама ситуация содержательно настолько проникновенна, что уже не требует прикрытия никакими техническими сложностями.

В вопросе поэтического текстопостроения когнитивной лингвистике, возможно, не обойтись без науки психологии, потому что, обращаясь к ментальным сферам, она должна учесть, что эти сферы находятся в головах вполне конкретных живых людей, наделенных собственными психическими особенностями, собственной эмоциональной сферой.

В заключение обозначим ещё один аспект в структуре метаконцепта "текстопостроение", который вполне правомерно квалифицировать как фактор когнитивной сенсорики. С этой целью позволим себе достаточно пространную цитату: "Итак, что делать после того, как вы, наконец, забраковав десятки неудачных вариантов, нашли какое-то верное постукивание, передающую всю тонкость вашей душевной организации. Как правило, смилостившееся проведение посылает вам две строчки, от которых надо распутать весь клубок дальше. Вот тут-то и начинается самое интересное. Тут бывает по-разному. Иногда

все складывается легко и сразу. Иногда, как на туманном полотне, появляются отдельные строчки, или вот вы знаете, что где-то ближе ко второй трети надо будет вставить что-нибудь про "розы", или "слезы", или "Аризону", или вообще что угодно. Вот тут, как правило, надо максимально расслабиться и попробовать нащупывать - не конкретные слова или даже образы, а звуки. Ну, типа, какие звуки лучше ложатся под эмоциональную палитру - то ли "о", то ли "м", то ли "н". И потом уже ПОД ЭТИ звуки подбирать образы и слова" [Андросенко [novchronic.ru/3072.htm](http://novchronic.ru/3072.htm)]. То, что пишет Н. Андросенко, по сути, можно назвать раскрытием техники поэтического текстопостроительного автоматизма.

Суммируя изложенное выше, обозначим вкратце основные параметры метаконцепта "текстопостроение", свойственного нашему времени. В сознании авторов-поэтов данный метаконцепт существует в слишком образной и абстрактной форме, и даже призывая учиться поэтическому мастерству, они ограничиваются только призывами. В текстах поэтических инструкций отчетливо обрисованы достаточно многочисленные признаки поэтического текста, возможно, даже в ущерб самой поэзии. Эти признаки обладают разнопорядковой значимостью, начиная от весьма загадочного и неосознаваемого феномена "автоматизма" до выявления мелких подробностей поэтического стиля как такового.

## КОНЦЕПТ "Я" И ЕГО АКТУАЛИЗАЦИЯ В АБСОЛЮТНОМ НАЧАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В сближении лингвистики текста и когнитивной лингвистики интерес вызывает текстопорождающий потенциал такой текстовой единицы, как абсолютное начало текста. Как уже отмечалось выше, в поэтических текстах (как правило, небольших по объему) текстовое начало, с одной стороны, сосредотачивает в себе важный блок стартовой информации, определяющей её последующее развёртывание, а, с другой, подчиняется поэтическим текстопостроительным законам. Если текстовое начало не представляет собой устоявшейся клишированной фразы, то в раскрытии такого рода законов целесообразно обратиться к понятию концепта, способного на языковом уровне выявить совокупность содержательных признаков, имманентно присущих абсолютному текстовому началу и достаточно единообразно вербализующихся в конкретных поэтических произведениях.

Как известно, лирические стихи, как правило, излагаются от первого лица. Даже если в них отсутствует личное местоимение (я, мы), то, тем не менее, обязательно будут присутствовать его косвенные падежи или же соответствующие формы притяжательных местоимений, а также глагол в первом лице в языках, где употребление

местоимений при глаголе не обязательно. По правде говоря, следует даже признать, что нормой для поэтических текстов является скорее наличие таких местоимений, нежели их отсутствие. Местоимение "я" (а мы рассмотрим только его) при этом часто становится первой лексемой поэтического текстового построения. На этом типе мы и остановимся, сосредоточив внимание на способности этого местоимения участвовать в продуцировании поэтического текстового начала, различные вариации которого объединим в границах концепта.

В исследованиях, учитывающих местоимение "я" в поэтическом тексте, оно принимается к сведению, независимо от его нахождения в строке. Однако, думается, локализация местоимения "я" в тексте имеет важное значение. Его инициальное положение значимо во всех отношениях, и в первую очередь, в текстопостроительном, рассмотренном с когнитивных позиций.

Это местоимение, поставленное автором в абсолютное начало текста, производит впечатление совершенно произвольного импульса в стремлении актуализовать себя в той информации, которая последует далее. С другой стороны, его инициальное положение не требует подбора рифмы, что бывает, в частности, при поэтическом сравнении, когда поэт вынужден конструировать сравнение в зависимости от рифмы, актуализируя в том свою детерминированность законами поэтического текста (см. следующий раздел). Все ограничения канонами поэтического текста в использовании инициального "я" сводятся только к первому безударному слогу, который обеспечивает соответствующий стихотворный размер. Таким образом, инициальное местоимение "я" обладает в поэтическом тексте известной самостоятельностью и независимостью.

Анализ самых разнообразных употреблений местоимения "я" в инициальной позиции показывает, что все они могут быть упорядочены в определенной последовательности. Структура концепта "я", репрезентируемая частными поэтическими построениями, может быть представлена в следующем виде: (1) идентификация собственного "я" поэта в рамках порождаемого текста, (2) квалификация "я" в аспекте его свойств и качеств, (3) квалификация "я" как носителя соответствующего действия, либо (4) как выразителя определённого отношения к какому-либо действию. Все действия, равно как и характер авторского отношения к ним, поддаются вполне обобщимой классификации, выявляющей типические характеристики концепта, обусловленные стандартной повторяемостью признаков, характеризующих объект "я" в структуре поэтического текста:

(1) Я - Гамлет. Холодеет кровь,  
Когда плетёт коварство сети (А. Блок);

I am the nigger.  
Singer of songs (Carl Sandburg);

Я пастух, мои палаты -  
Межи зыбистых полей.  
По горам зеленым - скаты  
С гарком гулких дупелей. (Есенин).

Я - сын земли, дитя планеты малой,  
Затерянной в пространстве мировом,  
Под бременем веков давно усталой,  
Мечтающей бесплодно о ином. (Брюсов).

Я - соловей: я без тенденций  
И без особой глубины...  
Но будь то старцы иль младенцы,-  
Поймут меня, певца весны. (И.Северянин).

Поэтическая идентификация автора с каким-либо конкретным лицом или объектом не поддается никакой систематизации, она зависит только от коммуникативной стратегии автора и от информативной направленности поэтического текста.

(2) I am useless,  
What I do is nothing (Amy Lowell);

Я людям чужд и мало верю  
Я добродетели земной:  
Иною мерой жизнь я мерю,  
Иной, бесцельной красотой. (Мережковский).

Я был желанен ей. Она меня влекла,  
Испанка стройная с горящими глазами. (Бальмонт).

Оба момента (идентификация и характеристика) могут фиксироваться в комплексе, а именно лицо идентификации и его качества:

Jag ?r ingen duktig flicka,  
Troligare tv?rtom  
Men jag l?r mej m?nga spr?k (Emil Sigfridsson).

Я - слабый сын больного поколенья  
И не пойду искать альпийских роз (Анненский).

Я вольный ветер, я вечно вею,  
Волную волны, ласкаю ивы,  
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,  
Лелею травы, лелею нивы. (Бальмонт).

Однако можно охарактеризовать и самого себя:

Я, гений Игорь Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно оэкраен!  
Я повсесердно утвержден! . (И. Северянин).

Я - изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты - предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны. (Бальмонт).

Первый (я - Гамлет, я пастух) и второй (я бесполезен) типы вполне когнитивны сами по себе, так как вербализуют дотекстовое мышление автора о своей личности, выливающееся в соответствующую идентификацию себя с какими-либо объектами или лицами, либо в приписывании себе определенных качеств.

Концепт в лингвистике принято комментировать в терминах ядра и периферии. Два из проиллюстрированных типа вполне можно квалифицировать как ядро поэтического концепта "я" при актуализации его в инициальной позиции текста. Здесь исключительной устойчивостью обладает грамматическая конструкция я есть некто, нечто, допускающая только настоящее время и по этой причине не содержащая в русском языке связующего глагола есть. Включение в неё вербального расширения для обозначения свойств и качеств объекта, с которым поэт идентифицирует себя в тексте, следует считать факультативным.

Что касается пункта 3 ("я" как носитель соответствующего действия), то эта часть концептуальной структуры "я" в поэтическом текстопостроении самая развернутая и сложная. Она репрезентируется посредством определенных разрядов глаголов, обозначающих то или иное действие, выполненное или выполняемое субъектом в первом лице. Здесь можно встретить глаголы с обозначением ментальных действий, чувственного восприятия, эмоций, желаний. Глаголы этого типа весьма многочисленны, и могут быть распределены по отдельным типам. Их в силу частой повторяемости при инициальном "я" (что в результате приводит к появлению клишированных текстовых начал) также можно отнести к разряду ядерных. Многие из этих глаголов уже в своей семантике содержат элемент познания. Важным является и грамматическое время, а именно разные виды прошедшего времени, которое подчеркивает совершившийся акт познания, в частности, когда автор осознает посетившее его чувство (1), либо когда конституирует понимание прошлых периодов жизни (2),

(1) Я полюбил безумный твой порыв,

Но быть тобой и мной нельзя же сразу,  
И, вещей снов иероглифы раскрыв,  
Узорную пишу я четко фразу. (Анненский).

(2)Я ночи знал. Мечта и труд  
Их наполняли трепетаньем,-  
Туда, к надлунным очертаньям,  
Бывало, мысль они зовут. (Анненский).  
Ментально-чувственная сфера допускает не только прошедшее,  
но также и настоящее время как осознание собственного состояния:  
Я люблю замирание эха  
После бешеной тройки в лесу,  
За сверканьем задорного смеха  
Я истомы люблю полосу. (Анненский).

Глагол любить в сочетании с инициальным "я" весьма частотен:  
Я люблю ваши нежно-зеленые глазки;  
Но сегодня я горьким предчувствием полн:  
Ни камин в будуаре, ни роскошь, ни ласки  
Не заменят мне солнца, лазури и волн. (Мережковский).

Я люблю тебя, принц огня,  
Так восторженно, так маняще,  
Ты зовёшь (Гумилёв).

Я вас люблю, хоть и бешусь,  
Хоть это труд и стыд напрасный,  
И в этой глупости несчастной  
У ваших ног я признаюсь! (Пушкин).

Я люблю большие дома  
И узкие улицы города,-  
В дни, когда не настала зима,  
А осень повеяла холодом. (Брюсов).  
В редких случаях отображенное в тексте чувство любви получает  
объяснение (люблю, потому что...). Здесь текстовая когниция выра-  
жается более полно:

I love you first because your face is fair (K.  
Shapiro).

Более частотно прошедшее время глагола "любить", когда последующие строки посвящаются осмыслению ушедшей любви, что также является проявлением поэтической текстовой когниции:

Я вас любил: любовь ещё, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;

Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем. (Пушкин).

Я всех любил, и всех забыли  
Мои неверные мечты.  
Всегда я спрашивал: не ты ли?  
И отвечал всегда: не ты. (Мережковский).

Я полюбил ее зимою  
И розы сеял на снегу  
Под чернолесья бахромою  
На запустелом берегу. (И.Северянин)

Глаголы знать, сознавать, когнитивные уже в силу собственной семантики:

Я знаю женщину: молчанье,  
Усталость горькая от слов  
Живёт в таинственном мерцании (Гумилёв);

Я знаю, Ты моя награда  
За годы боли и труда,  
За то, что я земным отрадам  
Не предавалась никогда, (Ахматова).

Я знал, что она вернется  
И будет со мной - Тоска.  
Звякнет и запахнет  
С дверью часовщика... (Анненский).

I know what the caged bird feels, alas!  
When the sun is bright on the upland slopes (Paul Laurence  
Dunbar);

Я сознаю, что постепенно  
Душа истаивает. Мгла  
Ложится в ней. Но, неизменно,  
Мечта свободная - светла! (Брюсов).

Я думал, что сердце из камня,  
Что пусто оно и мертво:  
Пусть в сердце огонь языками  
Походит - ему ничего. (Анненский).

Я вас узнал, святые убежденья,



Вы спутники моих минувших дней (А.К. Толстой).

Jag k?nner igen din  
hands v?nliga grepp (Я узнаю дружескую хватку твоей руки) (Bo  
G?ran Nilsson);

Глагол думать, также когнитивный в силу собственной семантики, может употребляться как в настоящем, так и в прошедшем времени:

Я думал, сердце позабыло  
Способность лёгкую страдать,  
Я говорил: тому, что было,  
Уж не бывать! уж не бывать! (Пушкин).

Я думал, что любовь погасла навсегда,  
Что в сердце злых страстей умолкнул глас мятежный,  
Что дружбы наконец отрадная звезда  
Страдальца довела до пристани надежной. (Пушкин).

Я думал, что сердце из камня,  
Что пусто оно и мертво:  
Пусть в сердце огонь языками  
Походит - ему ничего. (Анненский).

I think all this is somewhere in myself (W.S. Merwin);

При инициальном "я" встречаются также и глаголы с обозначением других чувственно-ментальных действий:

Я верю: я любим; для сердца нужно верить (Пушкин);

Я верю: под одной звездой  
Мы с вами были рождены (Лермонтов);

Я верю всегдашним случайностям,  
Слежу, любопытствуя, миги.  
Так сладко довериться крайностям,  
Вертепы менять на вериги. (Брюсов).

I dream of whales. I feel upon my skin  
Far seas beat, starfish of cold snow (G. Macbeth).

Глаголы чувственного восприятия встречаются как в настоящем, так и в прошедшем времени:

Я чувствую, как падают цветы

Черемухи и яблони невинных...  
Я чувствую, как шепчутся в гостиных,-  
О чем? О ком?.. Не знаю, как и ты. (И.Северянин).

Я сегодня целый день  
Слышал голос пчел незримых,  
Точно пламенную сень  
Кружев, зноем шевелимых. (Лозинский).

I hear America singing, the varied carols I hear (Walt Whitman);

Я видел пред собой дорогу  
В тени раскидистых дубов (Н. Гумилёв);

I saw a staring virgin stand  
Where holy Dionysus died (W.B.Yeats).

Приведенные фрагменты с глаголами чувственного восприятия, в сущности, демонстрируют отражение в поэтической речи чувственного знания как знания в виде ощущений и восприятия свойств вещей, непосредственно данных органам чувств.

Глаголы желания употреблены как в изъявительном, так и в сослагательном наклонении:

Я хотел бы любить облака  
На заре... Но мне горек их дым:  
Так неволя тогда мне тяжка,  
Так я помню, что был молодым. (Анненский).

Я хотел бы страдать, но не в силах страдать,  
Я хотел бы любить, но любить не могу. (Фофанов).

Я желал бы рекой извиваться  
По широким и сочным лугам,  
В камышах незаметно теряться,  
Улыбаться небесным огням. (Брюсов).

I do not wish to speak about the bulldozer and the red dirt  
(Jordan);

Помимо упомянутых разрядов глаголов встречаются ещё и глаголы самых разных действий, не допускающие группировок в отдельные типы в силу своего разнообразия. Особую сложность для комментирования представляет когнитивный потенциал глаголов, называющих каких-либо конкретные действия. Здесь настоящее время в абсолютной позиции является достаточно редким, и тут возможна сниженная когнитивная активность, либо её полное отсутствие. Однако основной блок таких глаголов в прошедшем времени вполне



4. Наличие модального глагола, выражающего отношение к выполняемому первым лицом действию, встречается достаточно редко:

I must tell you  
this young tree  
whose round and firm trunk  
between the wet (W.C. Williams).

Я могу тебя очень ждать,  
Долго-долго и верно-верно,  
И ночами могу не спать  
Год, и два, и всю жизнь, наверно! (Асадов).

Я жить не могу настоящим,  
Я люблю беспокойные сны,  
Под солнечным блеском палящим  
И под влажным мерцаньем луны. (Бальмонт).

Когнитивный концепт "я" вполне определённо актуализируется и как лингвокультурный в том плане, что для различных лингвокультур характерны свои предпочтения в использовании глаголов действия в позиции после местоимения первого лица. Например, в русской поэтической лингвокультуре, как уже отмечалось в первой главе, исключительно частотным в этой функции является глагол "помнить", практически не встречающийся в английском и шведском поэтическом тексте при местоимении первого лица в его инициальной позиции. Увеличим число приведенных выше примеров за счет ещё некоторых, например,

Я помню, как в детстве нежданную сладость  
Я в горечи слез находил иногда,  
И странную негу, и новую радость -  
В мученьи последних обид и стыда. (Мережковский).

Я помню: день смеялся блеском  
Июльских солнечных лучей.  
Форель заигрывала плеском,  
Как дева - ласкою очей. (Северянин).

По отношению к глаголам третьей и четвертой групп, можно определено заявить, что они приближаются к периферии инициального концепта "я", и несмотря на то, что когнитивия в упомянутых группах ещё вполне ощутима, она сходит полностью на нет при глаголах такого рода в настоящем времени, например:

Я обращаю речь к вам, выброски природы,  
Бредущие впотьмах на торжище мирском:  
Над вами ласково синеют небосводы, -

Но помните, что в них таится божий гром. (Фофанов).

Надо заметить, что современные психологические исследования развивают особую "я-концепцию" как динамическую систему представлений человека о самом себе. Она определяется как совокупность установок, направленных на себя, и в ней при этом выделяются три структурных элемента: 1) когнитивный - "образ Я" (характеризует содержание представлений о себе); 2) эмоционально-ценностный, аффективный (отражает отношение к себе в целом или к отдельным сторонам своей личности, деятельности и т. п. и проявляется в системе самооценок); 3) поведенческий (характеризует проявления первых двух в поведении) [Психологический словарь 1999: 435].

Если мы в свете последней цитаты обратимся к выделенным выше типам инициального "я" в поэтических текстах, то будем вынуждены признать их полнейшее совпадение. Дело только в авторской индивидуальности, а именно в том, какие авторы какие типы инициального "я" предпочитают.

С этих позиций рассмотрим инициальное "я" в аспекте когнитивного стиля, а также с типологической точки зрения, имея в виду количественную и качественную встречаемость инициального "я" у разных авторов. Н.С. Болотнова, комментируя понятие когнитивного стиля, в качестве отправной точки избирает его трактовку в психологии. Когнитивная лингвистика не в первый раз обогащается за счет психологических категорий, добавим ещё кое-что. Во всяком случае, в том, что касается поэтической когниции, здесь не может не проявиться того, что было названо Фрейдом "силой эго".

Со ссылкой на М.А. Холодную Н.С. Болотнова пишет, что в психологии когнитивный стиль трактуется как "индивидуально-своеобразные способы переработки информации, которые характеризуют специфику склада ума конкретного человека и отличительные особенности его интеллектуального поведения", а также таковые же способы "переработки информации об актуальной ситуации" [Болотнова 2012: 164].

Надо заметить, что ни одно исследование прошлых лет по теории поэтического текста не учитывало специфику склада ума поэта в переработке информации об изображаемой ситуации, а такой угол зрения весьма привлекателен. К тому же его можно расширить за счет чисто лингвистических понятий, уже упомянутых во Введении, в частности, ситуация, текстовая информация и особенно текстовая номинация, неотделимая, в сущности, от текстового представления ситуации.

Выделим вербальные актуализации инициального "я" у разных авторов по первым строчкам:

(Пушкин):

Я вас любил: любовь еще, быть может;

Я вас люблю, хоть я бешусь;  
Я не люблю альбомов модных:

Я помню чудное мгновенье;  
Я знаю край: там на брега / Уединенно море плещет;  
Я вас узнал, о мой оракул!  
Я верю: я любим; для сердца нужно верить  
Я думал, сердце позабыло / Способность легкую страдать, ,  
Я видел смерть; она в молчанье села У мирного порогу моего;  
Я Лиду слушал у клавира;  
Я видел вас, я их читал, / Сии прелестные создания,  
Я ехал к вам: живые сны / За мной вились толпой игривой,  
Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
Я здесь, Инезилья, / Я здесь под окном.  
Я возмужал среди печальных бурь,

В вербализации концепта "я" превалирует ментально-чувственная сфера.

(Ахматова):  
Я знаю, ты моя награда;  
Я не знаю, ты жив или умер;  
Я к розам хочу, в тот единственный сад;  
Я улыбаться перестала;  
Я не любви Твоей прошу;  
Я пью за разоренный дом;  
Я спросила: "Чего ты хочешь?";  
Я сошла с ума, о мальчик странный;  
Я гибель накликала милым.  
Я пришла к поэту в гости;  
Я научилась просто мудро жить;

В вербализации концепта "я" превалирует акциональная сфера.

(Брюсов):  
Я желал бы рекой извиваться / По широким и сочным лугам,  
Я бы умер с тайной радостью / В час, когда взойдет луна;  
Я люблю большие дома / И узкие улицы города;  
Я люблю тебя и небо, только небо и тебя,  
Я верю всегдашним случайностям, / Слежу, любопытствуя,  
миги  
Я не знаю других обязательств, / Кроме девственной веры в себя.  
...Я вернулся на яркую землю, / Меж людей, как в тумане,  
брожу;

Я выросал в глухое время;  
 Я убежал от пышных брашен, / От плясок сладострастных  
 дев,  
 Я лежал в аромате азалий, / Я дремал в музыкальной тиши;  
 Я ветру вслух твердил стихи  
 "Ассаргадон"  
 Я - вождь земных царей и царь, Ассаргадон;  
 "Египетский раб"  
 Я жалкий раб царя. С восхода до заката, / Среди других рабов,  
 свершаю тяжкий труд,  
 "Жрец Изиды"  
 Я - жрец Изиды Светлокудрой; / Я был воспитан в храме Фта;  
 "Крыолов"  
 Я на дудочке играю,-  
 Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,  
 "Моисей"  
 Я к людям шел назад с таинственных высот  
 "Мумия"  
 Я - мумия, мертвая мумия. / Покровами плотными сдавленный,  
 "Раб"  
 Я - раб, и был рабом покорным / Прекраснейшей из всех  
 цариц.  
 "Ученик Орфея"  
 Я всюду цепи строф лелеял,

В "я-концепции" Брюсова доминирует дотекстовый итог познания и самоидентификация. Брюсов любит идентифицировать себя самого, предпочитая, однако, идентификацию своего авторского "я" от лица персонажа. Присутствует также и эмоциональный блок.

У исследуемого концепта наиболее актуален тот аспект, который, по замечанию Н.Н. Болдырева [Болдырев 2001: 23-24], отражает опыт и результаты деятельности человека (в данном случае деятельности автора-поэта, либо персонажа с точки зрения автора). Совокупность представлений авторов о том, с констатации каких моментов следует начать поэтический текст, имеет ментальную локализацию, обретая все признаки текстового концепта, а также раскрывая склад его ума. Нельзя не отметить, однако, что если отвлечься от когнитивного момента, то зафиксированные типы начал можно рассматривать и с точки зрения парадигматики.

## КОГНИТИВНЫЙ ДИАПАЗОН СРАВНЕНИЯ В КОНТИНУУМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В сближении лингвистики поэтического текста и когнитивной лин-

гвистики интерес вызывает образование в тексте особых информативных структур, являющихся результатом определённых когнитивных процедур, сопровождающих процесс текстопорождения. В поэтических текстах весьма широкой сферой их проявления оказывается приём сравнения. Сравнение, основательно изученное как стилистическая фигура, в этом смысле ещё только начинает раскрывать свой когнитивный потенциал в структуре текста и особенно жанровой природы последнего. Жанровая природа - это не только совокупность тех или иных признаков жанра, но и обретаемая автором свобода выражения мысли при текстопостроении. Прозаические жанры более свободны, чем поэтические. В поэтическом тексте сравнение часто попадает в зависимость от рифмы, ритма и от прочих его свойств. Подбор сравнения в контексте подобных детерминант, тем не менее, выдает движение авторской мысли, соотносящейся с другими законами поэтического текста, в частности, с его образностью. Образность, в свою очередь, имеет выход на идиостилистический уровень и на языковую картину мира, а также на национальную лингвокультуру в её текстовом проявлении.

Когнитивность сравнения проявляется в осмыслении сходства сопоставляемых объектов, выбор которых детерминирован рифмой или чем-либо другим, и в выделении наиболее существенных признаков этого сходства. Эта когниция - художественная, и когнитивные ходы будут заключаться в поиске (в зависимости от имеющихся языковых ресурсов), а также в принятии, непринятии когнитивных ходов. То, что именуется поэтическим образом, часто оказывается результатом особого подбора лексем на основе глубоких ментальных выводов о совместимости признаков обозначаемых ими объектов, но в то же время и в зависимости от имеющихся языковых ресурсов для выражения той или иной поэтической идеи, от их способности соответствовать нормам поэтического текстопостроения.

В качестве иллюстрации приведем следующие примеры.

(1) Побегу по мятой стежке

На приволь зелёных лех,

Мне навстречу, как серёжки,

Прозвенит девичий смех. (Есенин).

(2) Под красным вязом крыльцо и двор,

Луна над крышей, как злат бугор. (Есенин).

(3) Твой глас незримый, как дым в избе.

Смирненным сердцем молось тебе. (Есенин).

Все приведенные сравнения "смех, как сережки", "луна, как бугор", "глас незримый, как дым в избе", безусловно, отмечены поэтической образностью, но, в то же время, они обнаруживают самую непосредственную зависимость от рифмы, возможно, оказавшейся самым важным аргументом в сближении сравниваемых объектов. Если признать, что порождение поэтического произведения является



спонтанным актом, происходящем на основе особого творческого озарения, то следует вместе с тем признать, что автором подсознательно ощущалась какая-то взаимосвязь сравниваемых объектов, которая, однако, не всегда оказывается понятной читателю. Если же, с другой стороны, полагать, что стихи отгачиваются поэтом на достаточно определенном отрезке времени, то его убежденность в наличии совпадающих признаков данных объектов, тем более удивительна и способна в итоге свидетельствовать об особых законах поэтической текстовой когниции, в рамках которой и происходит выделение общих признаков сопологаемых объектов.

Углубленный анализ когнитивных структур, ответственных за конструирование поэтического сравнения, показывает, что образ начинает формироваться на разной дистанции от рифмы. Возможно, именно стежки и обусловили сережки, точно так же, как лех - смех, а не наоборот. Двор и бугор находятся в непосредственной корреляции, и здесь влияние рифмы на подбор знака для сопоставления соответствующих объектов намного сильнее. Сравнение может стоять в инициальной позиции и тогда оно, очевидно, первично, а не независимо от рифмы. Но в этом случае сравнение часто становится развернутым, насыщенным теми или иными признаками сопологаемых объектов, которые в свою очередь тоже попадают в зависимость от рифмы:

(1) В тихий час, когда заря на крыше,

Как котёнок моет лапкой рот,

Говор кроткий о тебе я слышу

Водяных поющих с ветром сот (Есенин);

(2) (перевод со шведского: Как маленькая звездочка в одиночестве я брел сквозь вечность):

Som liten stj?rna i ensamhet

Jag vandrade igenom evighet

Jag sm?g p? t?, f?rsiktigt nog

I rymden utan ljus och ljud (Emil Sigfridsson).

В следующем стихотворении человек (по всей вероятности, девушка) сравнивается с ангелом, и именно его признаки в их вербальном выражении попадают под рифму:

(3) Du var som ?ngel, vit och fin ты была как ангел, бела и чиста

Du var f?r go f?r att bli min ты была слишком хороша, чтобы стать моей

(Emil Sigfridsson)

В некоторых случаях сравнение явно занимает подчиненное место по отношению к заранее высказанной мысли, где красивый образ "вызывающая острую боль тень смерти" продуцирует условия для другого не менее красивого образа - ветра, сравниваемого с благовонным дыханием:

There are roses to kiss: and mouths to kiss;

And the sharp-pained shadow of death.  
I remember a rain-drop on my cheek, --  
A wind like a fragrant breath . . . Конрад Поттер Айкен (Conrad  
Potter Aiken , 1889-1973).

В тех случаях, когда рифмуются не все строки четверостишия, сравнение дается вне рифмы. В этом случае оно становится зависимым только от ритма и размера:

En v?g, som av sm?lta metaller Дорога, как из расплавленного  
металла,

Rann nedf?r dalarnas g?ng,  
Som ett sv?rd l?g lutat f?r marken  
Var v?gen s? ren och s? l?ng. (Elrond).

Чем свободнее ритм и рифма, тем менее зависимым становится образ, возникающий при сравнении двух объектов:

L?s mig se p? mig  
?gna mig n? mig  
rodnande springande i din skog.

F?ll fransar dina  
slut ?gon mina  
kyss mig med blicken mjukt som ett l?v. Поцелуй меня взглядом,  
мягким как лист (Pickel).

Иногда сравнения даются целым набором, создавая один для другого зависимость в выборе языковых средств

The Assyrian came down like the wolf on the fold,  
And his cohorts were gleaming in purple and gold;  
And the sheen of their spears was like stars on the sea,  
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.  
Like the leaves of the forest when Summer is green,  
That host with their banners at sunset were seen:  
(George Gordon Noel Byron).

В каждом отдельном случае выбранное сравнение сопровождается уточнением какого-либо признака характеризуемого объекта, и именно последние попадают в зависимость от языковых средств, вынужденно продуцируя в тексте соответствующие содержательные блоки. Именно по этой причине упоминается пурпурный и золотой блеск ассирийского войска, а также голубая волна в ночи. Это и есть текстовая номинация, попавшая в зависимость от фактуры поэтической ткани.

В когнитивной лингвистике выработано понятие когнитивной структуры, отвечающей за все те лингвоментальные процессы, которые свойственны человеку как homo loquens [Демьянков, 1994: 21]. В русле рассматриваемой проблемы имеет смысл вести речь не столько о когнитивных структурах как таковых, сколько о лингвокогнитивных структурах, поскольку в поэтическом текстопорождении сопо-

ложение объектов обусловлено чисто лингвистическими причинами, а именно созвучием или ритмической соразмерностью языковых знаков. В то же время это соположение определяется и непротиворечивостью знания (автора и читателя) о сопологаемых объектах. Думается, что здесь вполне правомерно вести речь о концепте "сравнение" как оперативной категории поэтического текстотворчества, представляющего собой один из аспектов человеческой деятельности. Этот концепт опирается в своей основе на заложенную в языке возможность конструировать те или иные содержательные блоки крупных речевых построений посредством оперирования языковыми знаками.

## ПОЭТИЧЕСКАЯ КОГНИЦИЯ И ПОЭТИЧЕСКИЙ МАКРОТЕКСТ

Не вызывает сомнения тот факт, что художественная когниция по-разному протекает в текстах прозы и в текстах поэзии. В чем же может заключаться её своеобразное проявление в двух названных жанрах? В когнитивных исследованиях два главных постулата когниции - картина мира и концепт - и в том, и в другом случае традиционно представляются исключительно абстрактными сущностями, почти полностью лишенными человеческого присутствия. Между тем стихи часто пишутся под влиянием какого-либо чувства и даже порыва. Иногда это бывает довлеющее чувство, как у А.А. Блока, в 1908 году писавшего: "Отчего нас посещает все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаянья, безразличия?". А иногда поэтический текст рождается в результате минутного состояния порыва. Хрестоматийным примером является в этом случае последняя часть лермонтовского стихотворения "На смерть поэта", написанная под влиянием сильного возмущения словами человека, грубо отозвавшегося о смерти Пушкина. Назовем этот поэтический настрой психо-эмоциональным фактором и поставим вопрос о его роли в процессе когниции.

В психологии подобный психо-эмоциональный фактор давно учтен и рассматривается как связь настроения и восприятия. Однако в когнитивной лингвистике, а также и в лингвистике текста он ещё не получил какого-либо наименования. Как представляется, не только склад ума поэта, но и его эмоциональный настрой влияют на процесс текстовой когниции, а особенно поэтической текстовой когниции. Не случайно было отмечено, что познание мира осуществляется с помощью эмоций [Шаховский 2008: 49]. Был выделен даже особый эмоциональный концепт, языковым отражением которого являются языковые единицы, вербализующие эмоцию [Широкова 2011: 162].

Еще раз прокомментируем понятие когниции теперь уже в её приложении к поэтическому тексту. Итак, когниция - это познавательный процесс или совокупность психических процессов, включа-

ющих в себя восприятие, познание, мышление, а также взаимодействие систем восприятия, представления и продуцирования информации в поэтическом тексте. При этом часто выделяют не собственно фазу восприятия, а то, что происходит затем - условно эту другую фазу и называют "переработкой информации". В текстовом приложении наиболее значимой представляется именно часть переработки информации, которая в поэтическом тексте не может осуществляться без влияния психо-эмоционального фактора.

Сферой его обнаружения назовем не отдельный текст (что малоэффективно), а макротекст. Макротекст имеет множество толкований: от совокупности текстов одного автора до совокупности всех текстов, созданных на каком-либо языке. Его, естественно, можно структурировать, и одной из структур макротекста допустимо признать тематическое объединение поэтических текстов (в данном случае на французском языке), посвященных теме весны. Очень часто подобные структурировки (получается, что в помощь лингвистам) осуществляют литераторы и издатели, публикующие подборки стихов о любви, труде, жизни, войне и т.д. То, что такие структурировки возможны на базе поэтического текста, говорит о его специфической природе, поскольку ничего подобного, например, по отношению к жанру романа предложить нельзя.

В данном случае воспользуемся книгой стихов о весне "Les po?tes et le printemps", где собраны стихи периода XII-XX веков [Les po?tes et le printemps 1980].

С каким чувством поэт пишет о весне? Судя по всему, не под влиянием порыва. Эмоциональный настрой просматривается вполне определенно (умиротворенно-восторженный), и именно он руководит когницией и отвечает за характер вербализованного концепта. Как же проявляется в его условиях вторая фаза процесса когниции (переработка предназначенной для вербализации информации) и в каких вербальных формах эта информация отражается?

Как было отмечено, картина мира в искусстве моделирует не столько знания о реальности, сколько систему ценностных ориентаций [Рыбалченко 2003: 261]. Психо-эмоциональный фактор в наибольшей мере высвечивает именно такие ориентации. А в макротекстовом проявлении они становятся ещё более ощутимыми.

В том, что касается названного сборника, то в предисловии к помещенным там стихам говорится:

Le mot printemps, qui dit le nouveau et l'appel au bonheur, est n? du latin (le premier temps) au XII si?cle. ... ce th?me, vite devenu un des principaux motifs d'inspiration des po?tes (тема весны быстро стала одним из главных мотивов вдохновения поэтов). Apr?s l'engourdissement de l'hiver, le printemps, cet "?t? d'hiver" selon Corbi?re, ?clate comme une lib?ration: des s?ves, des sens, du c?ur. Jeunesse et plaisir. Vigueur nouvelle. Joie, ?lans, besoin de beaut?

(после зимы весна - как освобождение: сил, ума, сердца. Молодость и удовольствие. Новая сила, крепость. Радость, стремления, потребность красоты).

Так акцентируют ситуацию литературоведы, и в этом они непосредственно оценивают тот же самый психо-эмоциональный фактор, который повлиял на текстопостроение.

Вся макротекстовая зона концепта "весна" во французской поэтической картине мира отражает текстопостроительные особенности с учетом самых разных языковых уровней. Поиски соответствующих языковых средств осуществляются на каждом языковом уровне отдельно (фонетика, лексика, грамматика), с тем, чтобы впоследствии соединиться на уровне текста, который отрегулирует их соединение. Текстовый уровень при поэтическом текстопостроении более всего зависим от подбора лексики. Самый сложный случай в подборе лексики - когда все строки рифмуются:

COMPLAINTE DES PRINTEMPS

Permettez, ? sir?ne,

Voici que votre haleine

Embaume la verveine;

C'est l'printemps qui s'am?ne! (Jules Laforgue, 1860-1887).

Вся рифмующаяся лексика двухсложна, а ударение, единое для всех французских слов, находится на последнем слоге. Но как такой подбор лексики отражается на продуцировании текстового содержания (позвольте, о, сирена, это ваше дыхание ароматизирует вербену; ведь это идет весна)? В первую очередь, от этого подбора, если подходить с позиции текстовой номинации, будут зависеть выделенные признаки денотативной ситуации т.е. сирена (русалочка), дыхание, вербена, идет (весна). Было бы неосмотрительно полагать, что автор отыскивал только рифмующиеся слова, не думая о том, какое содержание получится в итоге. Во французском языке нашлось бы ещё немало таких же рифмующихся слов, но они породили бы другое содержание. А те, которые были использованы, определенно доносят до нас пафос восторга перед весной. Хотя не обошлось и без некоторых издержек при информативном конструировании текста. Поэтическая лексема *sir?ne* "русалочка" с некоторым стилистическим диссонансом соединяется с разговорно-просторечным глаголом *s'amener* "явиться, притащиться".

Надо заметить, что образ русалочки для французов весьма привлекателен. "La petite *sir?ne*" - это и заголовок драмы, и приводимой ниже песенки, и название отеля в Ницце. У некоторых народов русалка воспринималась как персонаж, связанный с культом растений, плодородия, влаги, духом водоёмов. Возможно, русалочка у французов как-то соотносится и с приходом весны, напоминая в этом восточнославянский термин русалка, связанный с древнерусским названием языческого весеннего праздника русалии.



/ La terre, trop longtemps captive sous la glace,/  
L'ève de tristes yeux vers le p?re des mois/  
Et, frissonnant encore, remplit l'air de sa voix (Jean-Antoine  
Roucher, 1745-1794).

Грамматический уровень более независимый. Если поэту хочется отнести какое-то событие к тому или иному периоду настоящего, прошлого или будущего, то он без труда это сделает:

Laissons le lit et le sommeil  
Ceste journ?e:  
Pour nous l'Aurore au front vermeil  
Est d'?j? n?e. (Jean Passerat, 1534-1602)

Il fera longtemps clair ce soir, les jours allongent,  
La rumeur du jour vif se disperse et s'enfuit,  
Et les arbres, surpris de ne pas voir la nuit,  
Demeurent ?veill?s dans le soir blanc, et songent... (Anna de  
Noailles, 1876-1933).

С грамматической точки зрения интересно преимущественное использование времени pr?sent, остальные (pass? compos? чаще, imparfait, futur simple реже) появляются лишь спорадически, что также выявляет настрой на поэтическое текстопостроение: представлять весеннее событие, как правило, в его настоящем состоянии.

На текстовом уровне объектом рассмотрения явится весенняя картинка, её номинативные признаки. С типологической точки зрения выделим максикартинки (1), когда поэт рассматривает весеннюю природу глобально и миникартинки, когда он сосредотачивается на мелких деталях (2):

1) Le doux printemps revient et ranime ? la fois  
Les oiseaux, les z?phyr, et les fleurs, et ma voix. (Jacques Delille,  
1738-1813).

2) Il a plu. La terre fra?che et contente. Tout luit.  
Une goutte d'eau p?se et pend ? chaque rose. (Francis Jammes,  
1868-1938).

Психо-эмоциональный фактор, регулирующий когницию, заставляет её приобретать явный и имплицитный характер, при этом у каждого автора-поэта есть свои приоритеты в фиксации внимания на весенних проявлениях, но все они окрашены этим фактором. Под влиянием психо-эмоционального фактора поэтическая когниция обретает явную и неявную вербализацию, являясь, по сути, способом протекания когниции: явным и неявным (имплицитным).

Как отмеченные выше моменты, так и приводимые ниже поэти-

ческие заголовки свидетельствуют о её неявном влиянии на текстопостроение: *Harmonie du soir* (Charles Baudelaire, 1821-1867), *C'est le joli printemps* (Maurice Fombeure, 1906), *Les jardins* (Jacques Delille, 1738-1813), *Le temps des cerises* (Jean-Baptiste Clement, 1836-1903). В этом случае поэтический текст содержит разные структуры, продуцирующие у реципиента положительные (весенние) коннотации. Явная вербализация проявляется в виде фиксации переживаний поэта:

Quand approche le printemps  
j'ai le cœur gai et alerte  
? l'époque de Piques. (Colin Muset, XIII siècle).

(Имеется в виду праздник *les Piques chrétiennes*, который в Средние века праздновался в начале весны).

Отмеченные признаки вербализации (лексико-семантические поля положительных эмоций, преобладание настоящего времени, перечисление крупных и мелких деталей весенней природы) свидетельствуют об устойчивом проявлении в поэтической макротекстовой структуре весенних текстов психо-эмоционального фактора. Вместе с тем его роль предельно когнитивна: именно под его влиянием установленная совокупность признаков актуализировалась во французской поэтической макротекстовой структуре "весна". Как представляется, учет психо-эмоционального фактора в когнитивных исследованиях текста способен раскрыть природу различных макротекстовых структур, актуализирующих себя в издании тематических сборников текстов, а, с другой стороны, акцентирует ещё один аспект языкового антропоцентризма.

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ-ИМИТАЦИИ И ПОЭТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ (КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ)

Хорошо известно, что поэты время от времени любят имитировать манеру письма друг друга. Созданные в итоге тексты составляют весьма заметную долю поэтических сочинений, если к последним подходить с мерками макротекста. Они именуются, как правило, "в подражание кому-либо", "на мотив кого-либо". Эти фразы, поставленные в качестве заголовка, самым непосредственным образом указывают на то, что автор подходит к сочинению имитационного текста, сосредоточившись только на общем строе чьей-то мысли и не задумываясь о своем собственном влиянии на текстопостроение. Нельзя не увидеть в этом процессе его специфической когнитивной составляющей, суть которой заключается в обнаружении наиболее типичных ходов в чужом выражении поэтической мысли.

Подражанием называют литературное произведение (как правило, стихотворное), написанное в стиле, свойственном какому-то другому автору. Главным для подражания является намерение сохра-



нить какие-либо характерные особенности чужой манеры письма. Считается, что сознательное и преднамеренное создание подражательного сочинения представляет собой очень трудный литературный жанр, поскольку творить в чужом стиле с сохранением чувства меры есть, в сущности, попытка перевоплотиться, усвоить себе чужую писательскую личность. Психологическая заманчивость этого жанра заключается именно в трудности сочинительства от имени другого лица [Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона].

Перевоплощение, заключающее в себе основной нерв такого творчества, свойственно не только литераторам и, тем более, поэтам. Актерская профессия вся выстроена на нем. Однако у поэтов все замыкается сферой языка, а конкретно, текстотворчества, и если подходить к данному явлению с лингвистических позиций, то естественнее всего поименовать произведенный текст итогом лингвокогнитивного процесса. Перевоплощение в другую творческую личность, усвоение её манеры письма не может осуществляться без явных ментальных операций, возможно, весьма многочисленных и неоднородных.

Нельзя не отметить, однако, что в их обнаружении выработанные когнитивной лингвистикой категории (концепт, гештальт, сценарий и проч.) оказываются не эффективными. Из арсенала когнитивных средств здесь больше всего подойдет понятие когнитивного стиля, преломленного через понятие языковой личности. Именно в такой комбинации их предлагает рассматривать Н.С. Болотнова [Болотнова 2012: 164].

Существенно подчеркнуть также, что лингвокогнитивные процессы всегда выделялись лишь на базе текстов, где автор творит от собственного лица. Текстотворчество в чужом стиле - совершенно другая область когнитивных исследований. Нельзя не заключить в этой связи, что у лингвокогнитивистики может появиться новая сфера исследований - творческая индивидуальность, имитирующая манеру письма другого лица. Именно в этом ракурсе и могут рассматриваться такие явления, как тексты-подражания.

Строго говоря, имитации (или тексты-подражания) можно подразделить на несколько типов. Первый тип - неосознанные подражания. Считается, что подражание в юности - это стадия, которую из творческих личностей почти никто не минует. Для зрелого возраста это может быть как пародия, так и подражания, которые составят предмет рассмотрения настоящего раздела. Сюда отнесем поэтические сочинения, с упоминания которых он и был начат.

Было отмечено в связи с анализом творчества молодого В.С. Высоцкого, что однажды он сочинил целую серию экспромтов, когда мама после долгих и упорных трудов привела в приличный вид его летние чешские брюки, которые снова смотрелись как новые:

Ты вынесла адовы муки,  
Шептала проклятья судьбе.

За то, что поглажены брюки,  
Большое спасибо тебе. ( Некрасов);

Давно я красивый товар ищу!  
Насмешки с любой стороны, -  
Но завтра совру товарищу -  
Скажу, что купил штаны. ( Маяковский);

Тебе сказал недавно: коли  
Есть брюки - надо их стирать!  
Уже?! Мерси, чего же боле,  
Что я могу ещё сказать. ( Пушкин).

Эти тексты были приведены, в сущности, лишь для того, чтобы сосредоточиться на их комментировании автором текста о Высоцком: "Некрасов тут в основном за счёт размера (анapestа), то же и Пушкин с четырёхстопным ямбом и пресловутым "чего же боле", а с Маяковским даже некоторый технический блеск достигнут: рифма "товар ищу - товарищу" [Новиков 2005: 31-32]. Примем, однако, к сведению, что В.И. Новиков употребил слово экспромт, которое обозначает небольшое литературное произведение, созданное в момент исполнения без подготовки и представляющее собой разновидность импровизации.

Перечисленные В.И. Новиковым моменты непосредственно указывают на некоторые ментальные операции, результатом которых стали текстовые особенности текста-подражания. Фактически было выделено и сымитировано всё: от стихотворного размера до рифмы и привычных оборотов речи. Однако особое значение в имитационном текстотворчестве имеет, очевидно, размер. Было также отмечено, что "поэты, пишущие в настоящее время 4-ударным ямбом, непременно и синтаксически, и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры. На какие темы, какими бы словами не писать сейчас стихов, поскольку эти стихи будут написаны 4-ударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад" [Гаспаров; Скулачева 2004: 222]. Если же вспомнить, что тексты-имитации Высоцкого были оценены как экспромт, то можно сделать вывод о быстроте имитационной текстопостроительной реакции Высоцкого. Однако подобного рода реакция, очевидно, может иметь разную скорость протекания.

Такое зрелое творческое подражание в практике поэтов осуществляется в рамках одного языка и культуры (1), а также в рамках двух языков и двух культур (2):

(1) "Подражание И. Ф. Анненскому" (Анна Ахматова).

И с тобой, моей первой причудой,

Я простился. Восток голубел.

Просто молвила: "Я не забуду".  
Я не сразу поверил тебе.

Возникают, стираются лица,  
Мил сегодня, а завтра далёк.  
Отчего же на этой странице  
Я когда-то загнул уголок?

И всегда открывается книга  
В том же месте. И странно тогда:  
Всё как будто с последнего мига  
Не прошли безвозвратно года.

О, сказавший, что сердце из камня,  
Знал наверно: оно из огня...  
Никогда не пойму, ты близка мне  
Или только любила меня.

Следующий пример: "На мотив Фофанова" (Игорь Северянин).  
Я чувствую, как падают цветы  
Черемухи и яблони невинных...  
Я чувствую, как шепчутся в гостиных,-  
О чем? О ком?.. Не знаю, как и ты.

Я чувствую, как тают облака  
В весенний день на небе бирюзовом,  
Как кто-то слух чарует полусловом...  
И чей-то вздох... И чья-то тень легка...

Я чувствую, как угасает май,  
Томит июнь, и золотятся жатвы...  
Но нет надежд, но бесполезны клятвы!  
Прощай, любовь! Мечта моя, прощай!

(2) Число иноязычных подражаний так велико, что с макротекстовых позиций их вполне можно выделять в отдельный жанр. Отметим только "Подражание Байрону" у Лермонтова и Пушкина: "ПОДРАЖАНИЕ БАЙРОНУ" (фрагмент)

Не смейся, друг, над жертвою страстей,  
Венец терновый я сужден влачить;  
Не быть ей вечно у груди моей,  
И что ж, я не могу другой любить.  
Как цепь гремит за узником, за мной  
Так мысль о будущем, и нет иной.

Я вижу длинный ряд тяжелых лет,  
А там людьми презренный гроб, он ждет. .... (Лермонтов).

Как известно, в кишинёвский период своего творчества А.С.Пушкин переживал полосу наиболее острого увлечения Байроном. Его в английском поэте привлекало абсолютно всё: и колоссальные образы фантазии, и мелодия стихов (Курсив мой - Ю.Т.), и буйный дух мятежа, их наполнявший, и личная судьба добровольного изгнанника [С Пушкиным в Кишинёве].

Именно тогда была написана элегия "Погасло дневное светило...", в подзаголовке которого Пушкин отметил: "Подражание Байрону".

Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман.  
Шумы, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.  
Я вижу берег отдаленный,  
Земли полуденной волшебные края;  
С волненьем и тоской туда стремлюся я,  
Воспомяненьем упоенный...  
И чувствую: в очах родились слезы вновь;  
Душа кипит и замирает;  
Мечта знакомая вокруг меня летает;  
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,  
И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило,  
Желаний и надежд томительный обман... (фрагмент).

С точки зрения когнитивной природы текстопостроения нельзя не отметить, что межъязыковые подражания фактически представляют собой обратную сторону поэтических переводов. Но здесь уже не может быть речи о копировании чужих оборотов речи. Возможно калькирование, однако такого рода моменты обнаружить весьма затруднительно, и необходимо отдельное пристальное исследование. В целом, однако, очевидно, что сходство когнитивной природы текстов-подражаний с когнитивной природой поэтического перевода несомненно.

Что же отмечают критики по поводу качества поэтических переводов? Посмотрим на одну рецензию, выделив интересующие нас места (Курсив мой- Ю.Т.): "Отличный мастер слова Валерия Порохова смогла передать максимально неискаженно дух той эпохи. Сохранена образность оригинала и его стилистика, не потеряны смысловые тонкости старинного текста. ....Главная задача переводчика, а она заключается в чуткой осмысленной передаче через красочные образы, выраженные поэтическими средствами языка, многообразия красок мира ... задача и особенность поэтического перевода вжиться в созданные образы и их глубину переживания передать средствами другого языка. [Поэтические переводы].

В сущности, все перечисленные моменты касаются, с одной сторо-

ны, тех же самых явлений, что и при подражании чужому тексту (ср. с фрагментами вышеприведенной цитаты о Пушкине: и колоссальные образы фантазии, и мелодия стихов, и буйный дух мятежа, их наполнявший - посposобствовавшие созданию пушкинского текста-подражания), а с другой, раскрывают когнитивные горизонты переводных поэтических текстов и текстов-подражаний. Когнитивная природа переводов уже давно признана как само собой разумеющееся явление. Как отметила О.А.Бурукина, "перевод с языка на язык представляет собой не что иное, как трансформацию менталитета" [Бурукина 2003: 8-9].

Итак, моменты, отмеченные рецензентами поэтического перевода, вполне приложимы и к текстам-подражаниям одной лингвокультуры. Фраза, которую ненамеренно, но к месту употребил рецензент - осмысленная передача, фактически есть указание на когнитивные основы литературного процесса - поэтического перевода. Однако последние заключаются не столько в выделении чужих признаков письма, сколько в познании ресурсов собственного языка - процессе также когнитивном.

В критике поэтических переводов мы увидим указания на какие-то глубинные процессы в сфере когнитивных операций, столь же понятные, как и туманные. Очень часто в критических работах по поэтическому переводу встречаются фразы мелодия стиха, музыка стиха (для большей иллюстративности такие фразы в пределах всего раздела выделены жирным шрифтом).

Здесь могут иметься в виду чисто фонетические характеристики поэтического текста. Например, Анна Кокорина отмечает, что замена женской рифмы на мужскую меняет музыкальную интонацию стиха с энергичной, решительной на напевную, нерешительную [Кокорина Анна. Трудности перевода поэтического текста]. Иногда такие фонетические особенности даже не уточняются. Как было замечено, помимо метра и рифмы поэтический текст характеризуется и другими фонетическими особенностями, создающими то, что принято называть "музыкой стиха" [Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь справочник 2010: 140].

Но в таком приложении музыка упоминается и в самом общем, отвлеченном смысле. Было отмечено, например, что десятки дискуссий разворачиваются о том, сохранять ли форму произведения или передавать музыку стиха и настроения героев [Способы выравнивания когнитивного диссонанса в переводе].

Что скрывается за ссылками на музыку (или мелодию) стиха? Никто до конца не прояснил. Эти фразы, не став терминами, фактически уже приобрели статус термина. Они кратки и непротиворечивы, а с прагматической точки зрения общепотребительны. Однако понятие, стоящее за ними, не имеет дефиниции, как не имеют его и они сами.

Когда поэту, прозаику и переводчику Ольга Седаковой - автору многих эссе о тайнах стиха, был задан вопрос: "То есть музыка стиха - то, что человек должен почувствовать сам?", то ответ был такой - "Вероятно" [Что такое музыка стиха?].

Ответ Ольги Седаковой весьма уклончив. Но в своей уклончивости он локализует музыку стиха достаточно определено. Можно даже сделать вывод, что общность музыки как таковой и музыки стиха заключается в ощущениях, возникающих у слушателя от звучания. Опытные музыканты слышат музыку "с листа", читая ноты, так же, как все люди читают стихи.

Автор-подражатель слышит музыку оригинала и воплощает её в собственной музыке стиха. К музыке стиха апеллировали и символисты, и Марина Цветаева, сказавшая однажды: "Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию - от намека до приказа. Это целый мир, и сказать о нем - целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть". В переводе на язык лингвокогнитивистики этот закон можно прокомментировать как глубинную интерсемиотическую аналогию с прочной ментальной основой. Как имитационные тексты, созданные в рамках одной лингвокультуры, так и тексты-переводы предваряются в процессе своего создания осознанием чужой музыки стиха, её каким-то непостижимым усвоением. Этот ненаблюдаемый когнитивный процесс, должен, тем не менее, иметь и какое-то вербальное выражение.

Изучать подобные процессы текстопостроения, которые на данный момент времени находят только одно внятное наименование - музыка стиха, имеет смысл с опорой на такие понятия, как когнитивный стиль и языковая личность (ЯЛ). Как представляется, поэтическая ЯЛ автора-подражателя остается той же самой, что и собственная ЯЛ, и в вербальном облике текста-имитации просматривается весьма определено, а определеннее всего в межъязыковых поэтических имитациях.

Выделим в тексте "Погасло дневное светило.." строку И всё, чем я страдал, и всё, что сердцу мило и сравним её с текстами других пушкинских стихов:

(1) Сердце в будущем живет; Настоящее уныло: пал...	(2) Еще одно нас разлучило... Несчастной жертвой Ленской
---	---

Все мгновенно, все пройдет; Что пройдет, то будет мило.	Ото всего, что сердцу мило, Тогда я сердце оторвал;
--	--

(3) Выпьем, добрая подружка  
Бедной юности моей,  
Выпьем с горя; где же кружка?  
Сердцу будет веселей.

Пушкин любил вспоминать в стихах сердце, не смог обойтись без

него и в подражании Байрону. Если же встать на позиции лингвистики текста и обратиться к одной из её важных единиц - текстовому началу, то нельзя не заметить, что и начало текста, как у Пушкина, так и у Лермонтова - не байроновское, а их собственное. У Байрона текст никогда не начинается с предиката, а для Пушкина такое начало весьма характерно. Байрон никогда не ставил в начало текста повелительное наклонение в отрицательной форме. Такого рода начала вообще не свойственны англоязычной поэзии, и удастся выявить только единичные образцы. Но оно исключительно типично для русской поэтической лингвокультуры, и Лермонтов выбрал именно его.

Посмотрим ещё на одну фразу из лермонтовского текста-подражания: я вижу. У Лермонтова она встречается достаточно часто, но у Барона её английский эквивалент (I see) вообще не просматривается:

(1) Но кто меня любил, кто голос мой (2) С отрадой, многим незнакомой,

Услышит и узнает? И с тоской Я вижу полное  
гумно,

Я вижу, что любить, как я,- порок, Избу, покрытую  
соломой,

Я вижу, я слабей любить не мог. С  
резными ставнями окно;

(3)Теперь я вижу: пышный свет (4) Тогда смиряется  
души моей тревога,

Не для людей был сотворен. Тогда расходятся  
морщины на челе,-

Мы сгинем, наш сотрется след, И счастье я могу  
постигнуть на земле,

Таков наш рок, таков закон; И в  
небесах я вижу Бога.

(5)Когда я вижу, вижу ясно,  
Что для тебя в семнадцать лет  
Все привлекательно, прекрасно,  
Все - даже люди, жизнь и свет...

Обратимся теперь к приведенным в начале раздела текстам Ахматовой и Северянина. Какими признаками чужой манеры письма оперировали они оба, чтобы воспроизвести музыку стиха Анненского и Фофанова? Такого обилия имитирующих речевых и поэтических образцов, как у Высоцкого, мы не увидим. Здесь можно почувствовать преимущественное апеллирование к музыке стиха при явном сохранении собственно поэтической ЯЛ.

У Анненского абсолютное текстовое начало с "и" - единственное в своем роде, и никак не может считаться приметой его поэтической ЯЛ, например, в стихотворении "Призраки":

И бродят тени, и молят тени:

"Пусти, пусти!"

В то же время у Ахматовой таких начал - масса, например:

(1) И в ночи январской, беззвездной, (2) И встретил Иаков в долине Рахиль,

Сам дивясь небывалой судьбе, Он ей поклонился, как странник бездомный.

Возвращенный из смертной бездны,  
Ленинград салютует себе.

(3) И было сердцу ничего не надо, (4) И в тайную дружбу с высоким,

Когда пила я этот жгучий зной... Как юный орел темноглазым,

Я, словно в цветник предосенний,

Походкою легкой вошла.

Что касается буквальных речевых заимствований из текста Анненского, то здесь мало что удастся выделить. Возможно, Ахматова в конечной строфе своего текста воспроизвела фразу Анненского не пойму, на которой был сделан акцент в другом его тексте: "Старая усадьба":

Сердце дома. Сердце радо. А чему?

Тени дома? Тени сада? Не пойму.

.....

Тсс... ни слова... даль былого - но сквозь дым

Мутно зрима... Мимо... мимо... И к живым!

Иль истомы сердцу надо моему?

Тени дома? Шума сада?.. Не пойму...

Есть и взаимные совпадения. Анжамбеман у Анненского встречается достаточно часто, например,

(1) "Тоска мимолетности": (2) "Тоска возврата":

Бесследно канул день. Желтея, на балкон Уже лазурь златить устала

Глядит туманный диск луны, еще бестенной, Цветные вырезки стекла,

Но анжамбеман любила и Ахматова, например,

Солнце комнату наполнило

Пылью желтой и сквозной.

Текст-подражание Ахматовой Анненскому можно с успехом поставить рядом со стихотворением Бальмонта, которое в первой строфе структурно и содержательно производит впечатление непосредственного подражания её тексту, либо наоборот:



Я ласкал ее долго, ласкал до утра,

Целовал ее губы и плечи.

И она наконец прошептала: "Пора!

Мой желанный, прощай же - до встречи". (Бальмонт).

Дух времени явно вмешивается и в подражания, рождая сходные по содержательности и вербальному исполнению тексты.

И. Северянин помимо фофановской музыки стиха хорошо воспроизвел и эстетику Фофанова, у которого весьма частотны прекрасные картины природы (например, в этом же стихотворении: в весенний день на небе бирюзовом, золотятся жатвы). А в целом можно составить пространственный список красивых пейзажных фрагментов его стихов, например:

(1) Пышней, чем в ясный час расцвета,

Аллея пурпуром одета.

И в зыбком золоте ветвей

Еще блистает праздник лета

Волшебной прелестью своей.

(2) Вечернее небо, лазурные воды,

В лиловом тумане почившая даль -

(3) Дрожащий блеск звезды вечерней

И чары вешние земли.

Однако для завершения темы обратимся к языковой личности переводчика. Такой термин уже получил права гражданства [Кушникова, Силантьева 2010]. Языковая личность переводчика начинается с подстрочника. Здесь также не обходится без ссылки на музыку. Отмечается, что вместе с музыкой стихотворения в дословном подстрочнике теряются многие семантические, интонационные и эмоционально-образные связи [Дина Садыкова].

Как известно, самым трудным поэтическим переводом считается перевод в рифму и в размере оригинала. Возможно, он лучше всего передает музыку стиха оригинального текста, но и здесь ЯЛ переводчика проявит себя весьма определенно. Сравним лермонтовский перевод байроновского стихотворения с оригиналом:

(1) My soul is dark (J. G. Byron) (фрагмент)

My soul is dark-Oh! quickly string

The harp I yet can brook to hear;

And let thy gentle fingers fling

Its melting murmurs o'er mine ear.-

If in this heart a hope be dear,

That sound shall charm it forth again-

If in these eyes there lurk a tear,

'Twill flow-and cease to burn my brain-

But bid the strain be wild and deep,

Nor let thy notes of joy be first-

I tell thee-Minstrel! I must weep,  
Or else this heavy heart will burst-

(2) Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!

Вот арфа золотая:

Пускай персты твои, промчавшись по ней,

Пробудят в струнах звуки рая.

И если не навек надежды рок унес,

Они в груди моей проснутся,

И если есть в очах застывших капля слез -

Они растают и прольются.

Пусть будет песнь твоя дика. - Как мой венец,

Мне тягостны веселья звуки!

Я говорю тебе: я слез хочу, певец,

Иль разорвется грудь от муки.

Слово венец у Лермонтова в переводе Байрона совершенно неоправданно, но он любил это слово и неоднократно включал в свой текст:

(1) И пришел с грозой военной

(2) Зачем так нежно обещала

Трехнедельный удалец,- Ты заменить  
его венец,

И рукою дерзновенной Зачем ты  
не была сначала,

Хвать за вражеский венец. Какою стала  
наконец!

(3) Но я без страха жду довременный конец.

Давно пора мне мир увидеть новый;

Пускай толпа растопчет мой венец:

Венец певца, венец терновый!..

(4) И прежний сняв венки - они венец терновый, (5) Есть суд  
земной и для царей.

Увитый лаврами, недели на него:  
Провозгласил он твой конец;

Но иглы тайные сурово С дрожащей  
головы твоей

Язвили славное чело; Ты в бегстве  
уронил венец.

Эта же лексема есть и в его подражании Байрону:

Венец терновый я сужден влачить;

Нельзя не заключить, что языковая личность Лермонтова и Пушкина неизменна и в подражаниях, и в переводах. Собственная музы-

ка стиха звучит громче и отражается на их когнитивном стиле, в общих чертах понимаемом в психологии как индивидуально-своеобразный способ переработки информации.

Итак, в создании поэтических текстов-подражаний с точки зрения ЯЛ и её когнитивного стиля выделим имитации Высоцкого с максимальным воспроизведением языковых черт имитируемых поэтов - черт, создающих вполне осязаемое звучание их музыки стиха, а также подражания Ахматовой и Северянина с уклоном на слабую, почти не уловимую музыку стиха. По-видимому, такая классификация может быть релевантна и для поэтических переводов.

Заключая в целом, можно сделать и такой вывод. Языковая личность, отразившаяся в текстах-подражаниях и в текстах-переводах, обладает разной степенью гибкости, способности перенастраиваться на другую языковую личность. У Высоцкого такая перенастройка исключительно высока, он легко вживался в манеру письма другого лица, у остальных авторов она менее гибкая. Но Высоцкий был не только поэт, он был ещё и актер, и поэтому ему легко было вживаться в чужой образ. Возможно, языковая личность детерминруется самыми разными дарованиями человеческой личности, и все они, так или иначе, проявляются в языковой способности человека.

### ГЛАВА 3. ЛИНГВИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ КОММУНИКАЦИИ

Считается общепризнанным, что любой текст всегда имеет условного реципиента, он предназначен кому-то и по своей природе является адресным, диалогичным. В этой диалогичности всегда выделяют двух участников: адресанта и адресата. Их взаимодействие рассматривается в самых разнообразных отношениях. Например, в свое время В.А.Звегинцев отметил, что одним из самых существенных факторов, оказывающих прямое влияние на построение текста, является осмысление говорящим излагаемого события с обязательным учетом адресата. При этом особо оговаривалось, что об одном и том же событии мы по-разному рассказываем различным собеседникам [Звегинцев 1980: 16]. Последнее уточнение, однако, в практике текстопостроения реализовать весьма затруднительно, поскольку осмыслить излагаемую информацию с учетом целого спектра предполагаемых реципиентов невероятно сложно.

Поэтическое текстопостроение, однако, всегда видится особой категорией, и его коммуникативная предназначенность может быть поистине неограниченной. Отметим в этой связи такое ненаучное мнение, идущее от самих реципиентов поэзии: "по теме коммуникативных функций поэзии есть две крайние точки зрения: 1) поэзия вовсе не должна выполнять никаких коммуникативных функций, это вещь в себе, предназначенная исключительно для посвященных; 2) поэзия

должна быть близкой и понятной как можно большему количеству людей, то есть фактически ее содержание как раз и сводится к коммуникации" [Коммуникативные функции современной русской поэзии. [cirkolimp-tv.ru/articles/500/kommunikativnye...](http://cirkolimp-tv.ru/articles/500/kommunikativnye...)].

Думает ли автор-поэт при создании своего текста о том, чтобы как можно большее число читателей восприняли его сочинение, или ему достаточно самовыражения, что выше было отмечено как автокоммуникация или автокоммуникативность? Очевидно, что коммуникативная нагрузка поэтического текста многопланова, и аспекты, обозначенные в приведенной выше цитате, можно расценивать только как крайние точки его коммуникативности.

Если вновь принять к сведению то обстоятельство, что ЛТ всегда интегрировала данные самых разных наук, то нельзя не заключить, что и ЛПТ как её дочерняя ветвь должна будет унаследовать эту традицию. И как таковая она не сможет не ассимилировать определенные положения коммуникативной лингвистики. В её распоряжении окажутся, в частности, такие подвиды коммуникативных дисциплин: лингвистическая теория коммуникации, коммуникативная теория текста, коммуникативная стилистика текста и др. Здесь также нельзя не учесть важного замечания Т.М. Николаевой о том, что ЛТ как таковая в области своих прикладных направлений видит свои задачи в изучении условий правильной человеческой коммуникации [Стилистический энциклопедический словарь 2006: 194].

Для ЛПТ указание на правильную коммуникацию особенно важно, так как массовое желание освоить поэтическую коммуникацию порождает ничем не ограниченное количество некачественных поэтических текстов. Подобные тексты естественно квалифицировать как дефектные тексты, которые, как ни странно, весьма информативны с текстопостроительной точки зрения. Было отмечено, в частности, что дефектные тексты могут с успехом использоваться как тренинг-инструмент предпереводческого редактирования. В разряд дефектных текстов были при этом отнесены тексты с нарушениями цельности внутренней структуры, грамматически несвязные, либо с неправильно выраженной связностью и т.д. [Литус 2014: 142].

В этой связи возникает ощущение, что дефектные поэтические тексты содержат немало информации, которая окажется полезной для ЛПТ. Такого рода тексты (как взрослые, так и написанные детьми) обнаруживают нарушение того или иного языкового текстопостроительного явления, и совокупность этих нарушений определенно укажет на модели текстопостроения (вернее, укажет на их отсутствие). Не исключено, что такие нарушения текстопостроительных закономерностей также можно будет объединить в определенную парадигматическую совокупность.

## ПРАГМАТИКА КОММУНИКАТИВНОГО ФАКТОРА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Возвращаясь к вопросу о целесообразности обращения к дефектным текстам с целью установления на их основе определенных текстопостроительных нарушений, значимых как модели текстопостроения, переведем рассуждение в плоскость поэтического текста.

Есть ли смысл для исследователя заниматься анализом плохих (скажем лучше - непрофессиональных) стихов? Не для инструкций по улучшению их качества, а для познания природы поэтического текста, в частности, его коммуникативной природы? Думается, что да. Непрофессиональные, а подчас просто неграмотные стихи, отчетливо выделяются и особенным образом акцентируют именно коммуникативный аспект поэтического текстопостроения, когда автор ощущает потребность высказаться именно в поэтической форме. К тому же, думается, что непрофессиональные стихи (если их взять в качестве фона для признанных стихов), составят им хороший контраст, на котором отдельные особенности поэтического текста будут отчетливо выделяться.

Репертуар непрофессиональных стихов многогранен. Есть одиночки-поэты, есть поэты-песенники, пишущие тексты исключительно для музыкальной попы, есть, наконец, детские стихи, т.е. стихи, сочиненные детьми. Однако в данном случае имеет смысл сосредоточиться не на творчестве отдельных непрофессионалов в поэзии, а на некоторой их общности (в особенности, естественно сложившейся общности), где единство общих коммуникативных установок прослеживается у целого ряда непрофессиональных поэтов. Наилучшим вариантом для этой цели является чартистская поэзия.

Как известно, основное ядро поэтов чартизма составляли рабочие-поэты, не искушенные в литературном творчестве. Вместе с тем, нельзя не учитывать, что в то время (с 1838 г. до угасания чартистского движения, впрочем, и позже также), поэзия имела в обществе совершенно другой вес: стихи любили читать. Поэтому в творчестве этих поэтов-самородков и находят следы подражания, правда, по преимуществу, поэтам, любимым в среде чартистов - Байрону и Шелли.

Теоретическую базу при таком подходе составят работы по коммуникативной теории текста и по коммуникативной стилистике текста. Выберем в этих двух лингвистических областях отдельные ориентиры и проанализируем некоторые непрофессиональные стихи в соответствии с ними.

После высказывания О.Л. Каменской, еще в 1990 году заявившей, что изучение языка как замкнутой самодостаточной системы не может быть исчерпывающим и должно быть расширено за счёт описания механизма функционирования языка в процессе коммуникации [Каменская 1990: 8], появилось немало подобных утверждений о

важности коммуникативного подхода для теории текста. О.Н Касаткина, основываясь на коммуникативной теории текста, выразила этот тезис более конкретно, сформулировав его в виде вопросов: Как отправитель порождает осмысленный текст? Как реципиент его воспринимает? Какие факторы делают текст осмысленным? Как должен быть составлен текст для его адекватного понимания [Касаткина, 2005: 17-20]. Более того, как она же полагает, изучение таких проблем, как тезаурус личности, мотивация и интенция в речемыслительной деятельности, коммуникативный портрет реципиента нуждается в дальнейшем углублении и развитии, что должно повести к построению на коммуникативной основе современной теории текста.

Как оказывается, современная теория текста крайне нуждается в коммуникативной основе. Эта основа, однако, теоретически может быть расширена до бесконечности, вплоть до уровня социолингвистики. Говоря в целом, социолингвистика не особенно тесно касается текстовых проблем. Наиболее примечательным углом зрения на текстопостроение в этом случае следует посчитать антиномию кода и текста. Суть этой антиномии состоит в следующем: если говорящий и слушатель понимают друг друга, то это означает, что у них в памяти существует общий код (набор знаков), и они по общим для них законам сочетают их, создавая текст. Между текстом и кодом существует определенная связь: стоит нам укоротить код, как, при прочих равных данных, необходимо будет удлинить текст [Панов 2007: 18-19].

Указать здесь на антиномии имело смысл в той связи, что они уже находили применение в исследовании поэтического текста. Например, И.И. Ковтунова отметила разрешения антиномий в лирической поэзии. Согласно её выводам, в структуре поэтических текстов имеет место сочетание двух полярных начал - высокой степени упорядоченности, организованности и присутствия элементов спонтанной речи. Эта антиномия, предопределяющая синтаксическое строение поэтических текстов, предстает как результат особой коммуникативной природы лирической поэзии [Ковтунова 1986: 197].

Как уже отмечалось, непрофессиональный текст более показателен в отдельных аспектах текстопостроения, нежели профессиональный, так как непрофессионалы не могут кодировать свою информацию в комплексе всех содержательно-экспрессивных свойств текста, и она как таковая выделяется цельным однородным блоком, занимающим всю информативную нишу текста стихотворения. В этом моменте также просматривается известная антиномичность.

Освещение коммуникативного потенциала чартистской поэзии начнем с ответа на один из процитированных выше вопросов: Как отправитель порождает осмысленный текст? "Осмысленный", правда, касается не только коммуникации, но и когнитивных аспектов, поэтому допустим, что созданный текст автором вполне осмыслен, и остается только высветить его коммуникативную составляющую.

Начнем, однако, издалека, с расхожей фразы "Если можешь не писать - не пиши". Дело в том, что непрофессиональные поэты не могут не писать. Они даже не отдают себе отчета в качестве порождаемой поэтической продукции, желание высказаться именно в поэтической форме берет верх надо всем. Нельзя не признать, что этот фактор вполне коммуникативный. К тому же, поэзия - та форма литературного ответа на любое политическое событие, которая реализуется в отличие от других жанров мгновенно. Все это есть у чартистов.

Попутно можно спросить, а как пишут поэты-профи? Не только для высказывания в поэтической форме о чем-либо, чего они не могут удержать в себе, но и для заработка. В этом нет ничего предосудительного, стихами зарабатывал даже Пушкин. Однако, профессиональные авторы грешат ориентацией на запросы публики. Выше уже отмечалось одно примечательное высказывание Джона Кета (John Koethe), "I heard an interview with a poet who said that he first tried to figure out what would appeal to an audience and then wrote to that) [The Best American Poetry 2004: 259]. "Я слышал интервью с одним поэтом, который сказал, что он сначала пробовал выяснить, что интересно публике, и только потом написал под это. Не исключено, что такая практика написания стихов тоже отражает какой-то коммуникативный фактор.

Думается, что отмеченные моменты коммуникативной теории текста ЛПТ должна принять к сведению и квалифицировать их в своем континууме как коммуникативную пресуппозицию поэтического текста, т.е. возникший у поэта стимул к созданию поэтического произведения. В этом случае возьмем в качестве основы лишь один вывод В.А. Звегинцева, ещё задолго до возникновения коммуникативной теории текста отметившего, что "под пресуппозициями следует понимать совокупность условий, которые необходимо удовлетворить, чтобы данное коммуникативное намерение (говоря философским языком, данная внеречевая сила) было эффективно воплощено в конкретном высказывании [Звегинцев 1976: 220-221].

Если обратиться к поэтическому творчеству чартистов, то сразу же обращает на себя внимание прагматика стихотворных текстов. В каждом тексте отчетливо проступает стремление донести до читателя свой мессидж (message), т.е. попросту через сообщаемую информацию воздействовать на него и довести до его сознания смысл их борьбы. Часто поэтические тексты имеют вербализованную адресность, выраженную в заголовке, например, *To the Sons of Toil*, *To the Chartists of Shropshire*, *To the Chartists of Wales*, *A Call to the People* и т.д. За редким исключением они отвлекаются на некоторые факты, сопутствующие основному мессиджу, стремясь сразу же перейти к тому главному факту, ради которого и создавалось поэтическое сочинение. Настрой на передачу информации, которую они незамедлительно стремятся донести до аудитории, составляет основу их

речевой деятельности, которая, как отметил В.Б. Касевич, есть система действий по порождению и восприятию речи, в рамках которой (деятельности) осуществляется обмен информацией. Ссылаясь на В.М. Глушкова, В.Б. Касевич уточняет, что коммуникация, в свою очередь, чаще всего определяется именно как "процесс обмена информацией" [Касевич 2001: 70-71].

С точки зрения передаваемой информации стихи у чартистов представляют собой до такой степени "осмысленный текст", как самую непосредственную реакцию на то или иное событие, что их невозможно читать без соответствующей фоновой информации (уже неизвестной в наше время), которую адресат-реципиент (если ему повезет) сможет найти в комментариях (хотя, по правде говоря, читателей чартистской поэзии в наше время найти будет затруднительно). При этом выход в тему осуществляется, как правило, сразу, без предисловий:

(1) Lines on Shell, killed at Newport (Джордж Шелл, восемнадцатилетний чартист, погибший во время ньюпортского восстания) [Антология... 1956: 82].

Who fought for freedom, more than life?

Who gave up all, to die in strife?

The young, the brave, no more a slave,

Immortal Shell

That died so well, -

He fell, and sleeps in honour's grave.

"Осмысленность" текста (а, вернее, осмысленность своей коммуникативной задачи) не позволяет автору отклониться от темы на протяжении всего стихотворения. Риторические вопросы, открывающие стихотворение лишь усиливают коммуникативную задачу. Заключительная строфа стихотворения - о похоронах Джорджа Шелла:

They laid him in his timeless tomb,

Oh, weep not for his happy doom:

But, on the sod, lets kneel to God,

And may his spirit

Our hearts inherit,

That we may break the despot's rod. (автор John Watkins).

Ещё раз отметим тот факт, что ЛТ ассимилирует данные целого ряда наук. ЛПТ также не должна изолировать себя в междисциплинарном континууме, смыкаясь со все большим числом научных дисциплин. Среди всех наук, которые ассимилирует ЛТ, никогда не упоминалось литературоведение, но именно оно может заметно поспособствовать решению многих её проблем. ЛПТ особенно нуждается в помощи литературоведения и литературной критики, которые часто в состоянии дать готовые ответы, в частности, касательно текстопостроения и его коммуникативного блока. Составитель комментария к процитированному стихотворению отмечает, в частности, что для твор-



ческого метода Уоткинса-поэта характерно тяготение к социальным обобщениям и что даже в произведениях, посвященных конкретным лицам, Уоткинс стремится создать целые картины социальной жизни и борьбы в Англии. Они будят мысль и заставляют читателей задуматься, в данном случае, над несправедливостью существующего миропорядка [Ковалев 1956: 376]. Факт, безусловно, коммуникативный, и лингвисту остается только сосредоточиться на поиске вербальных текстовых конструкций, несущих соответствующий коммуникативный заряд. Здесь это повелительное и сослагательное наклонения (weep not, lets kneel, That we may break). Особенно интересно местоимение *we*, раскрывающее подтекстовую информацию стихотворения, суть которой в объединенной борьбе чартистов.

(2) Стихотворение по поводу смерти пятилетней девочки от голода, озаглавленное "To the Chartists of Wales":

Another soul hath winged its way

To God's bright seat on high:

Another heart is Mammon's prey,

And ye stand tamely by!

Where is the Cambrian blood that flowed in Howell's veins?

Where the men of old who burst the tyrant's chains? [Антология... 1956: 56].

Четыре строфы стихотворения (приведена только одна) завершаются риторическими вопросами, которые содержат сильный коммуникативный заряд, усиленный в процитированной части отсылкой к свободолюбивому прошлому уэльсцев. В ней упоминается Howell - друг последнего уэльского принца Llewelin'a, храбро защищавшего свою страну и казненного в Лондоне.

События, упоминаемые в тексте стихотворения, могут быть разными, и их коммуникативный потенциал тоже разный. Радостных событий, отразившихся в текстах чартистских поэтов, немного, и коммуникативный настрой сразу меняется:

(1) Автор Томас Купер (Thomas Cooper) - поэт из рабочей среды, много читал и учился, став в итоге учителем и методистским проповедником. Цитируемое стихотворение написано по случаю освобождения О' Коннора из тюрьмы, фигуры, исключительно почитаемой у чартистов, о чем свидетельствует и заглавие стихотворения: The Lion of Freedom.

The lion of freedom comes from his den,

We'll rally around him again and again,

We'll crown him with laurels our champion to be,

O'Connor, the patriot of sweet liberty. [Антология...: 1956: 8].

Вербальным выражением коммуникативности здесь в основном является местоимение *We*.

Вывод, который, можно сделать на основе чартистской поэзии, состоит в следующем: непрофессиональные стихи в концентрирован-

ной форме выражают только один коммуникативный посыл, который пронизывает весь текст, и никоим образом не заглушают его. В этом смысле можно вести речь об одном из коммуникативных факторов поэтического текстопостроения.

В этой связи коммуникативный блок поэтического текста разделим на составляющие: стимул к созданию стихотворения или пресуппозицию - чаще всего это особый психо-эмоциональный фактор, который вполне обычен в поэтическом творчестве (у чартистов он един и не сменяем: обличение существующего строя, призыв к борьбе против него); опорный пункт в текстопостроительном процессе (у чартистов - информация часто о каком-то конкретном событии и её подача). Очевидно, не стоит ожидать, что на одном отдельно взятом тексте стихотворения удастся выявить весь спектр коммуникативных факторов. Скорее всего, они будут собраны из разных текстов, чтобы в сумме составить парадигматику коммуникативных факторов поэтического текстопостроения.

Что касается коммуникативной стилистики (ориентированной исключительно на художественный текст), то она, по заявлению Н.С. Болотновой, формируется "на стыке с другими науками, комплексно изучающими целый текст (речевое произведение) как форму коммуникации и явление идиостиля". При этом идиостиль получает новое коммуникативное содержание [Болотнова, 1998: 6].

Но каков идиостиль у непрофессиональных поэтов? Его, как ни странно, не может не быть, но этот идиостиль имеет много стабильных черт, появляющихся у разных самодеятельных поэтов, и именно таковые выявляют коммуникативную основу поэтического текста в общем виде.

В этом случае сталкиваемся с еще одним вопросом, весьма популярным в современной лингвистике, а именно вопросом о языковой личности (ЯЛ). Как отметила главный вдохновитель коммуникативной стилистики Н.С. Болотнова, цель коммуникативной стилистики текста - разработка проблемы эффективности текстовой деятельности автора и адресата с учетом специфики их языковой личности, сферы общения, целей и задач, жанрово-стилевых и других особенностей текста. Языковая личность автора интересует коммуникативную стилистику текста в аспекте идиостиля, проявляющегося в текстовой деятельности, в структуре, семантике и прагматике текста. [Болотнова, 2000: 60].

Однако если высказываться об идиостиле подробнее, то имеет смысл привести ещё одно высказывание Н.С. Болотновой, где отмечается, что идиостиль имеет "комплексный характер, разноаспектно выражает социально-историческую сущность, национальные, индивидуально-психологические и нравственно-этические особенности человека. В идиостиле проявляется его мировоззрение и знание о

мире (концептуальная картина мира и тезаурус), общая и языковая культура в их текстовом воплощении" [Болотнова, 2003: 159].

Н.С. Болотнова, несомненно, права, сделав акцент на все перечисленные нюансы от социально-исторической сущности до общей и языковой культуры человека, но нельзя не признать, что все они так или иначе просвечивают и сквозь традиционные определения идиостиля как индивидуальной манеры письма того или иного автора, оставаясь у них как бы в подтексте. Но их перечень оказывается для целей настоящего параграфа весьма ценным, поскольку он укажет на некоторые особенности идиостиля чартистского поэта Джорджа Биннза.

Он родился в семье торговца сукнами и, судя по всему, получил неплохое образование. Достигнув совершеннолетия, он порвал с отцом и примкнул к чартистам. Как было отмечено, его поэтическое творчество весьма разнообразно, причем его особенностью является высокая эмоциональность и лиризм [Ковалев 1956: 373]. Эмоциональности хватает у всех чартистских поэтов, но лиризм для чартистов - вещь уникальная.

Как отмечают литературоведы, чувства человека-борца составляют основное содержание его стихотворений. По-видимому, Биннз был хорошо знаком с национальной поэзией, в некоторых стихах ощущается влияние сентименталистов, в иных звучат мотивы героической поэзии Байрона. Но в то же время у Биннза есть свой поэтический "голос" [Там же. 373]. Этот голос для лингвиста и есть идиостиль.

Доступное число поэтически произведений Биннза не позволит сделать более или менее подробный анализ его идиостиля, но один момент представляется несомненным. Биннз в конструировании текстовой информации прибегает к приему контраста, отсутствующему у других чартистских поэтов. Совершенно вне темы он рисует картину прекрасной весенней природы, чтобы затем перейти к ужасному положению простого народа:

#### FLOWERS AND SLAVES

I saw the bonny flowers of May  
In beauty bloom before me,  
And verdant fields were sprangled gay  
With Summers's tints of glory.

...  
But midst the beauty and the light  
Of Summer's bright creation,  
There burst upon my pallid sight  
A nation' lamentation.

A starving tiller of the soil,  
His bread - a Whig oration -  
A starving host of sons of toil -

A bleeding, captive nation!

...

Такой контраст представляет собой вполне профессиональный прием, который в мировой поэзии опробован многократно, когда отталкиваясь от пейзажной зарисовки, автор переходит к изложению собственных мыслей. Но в данном случае звучит все та же главная тема чартизма - страдания народа и призыв к освобождению:

To free my land, my ardent soil,  
My very arm would try -  
And down my burning cheek would roll  
A rebel tear of joy! [Антология... 1956: 66].

В свете всего изложенного закономерен вопрос: как соотносятся коммуникативные стратегии поэтического текста и его языковая материя (рифма, размер, структура строфы и т.д.)?

Лучше всего начать с жанровых форм, которые в поэзии обычно соотнесены с особенностями текстовой семантики, в свою очередь тесно соприкасающейся с текстовой информацией. Например, сонет, который считается одним из самых распространенных видов лирики. Остальные правила отсчитываются от жанра (размер, рифма и т.д.). Чартистские поэты неоднократно прибегали к этому жанру.

Существует множество правил написания сонета, правда, почти все они могут не соблюдаться. Отметим лишь некоторые: четырнадцать строк, размер - практически всегда ямб, в английской поэзии - пятистопный ямб. Если продолжать вести речь в рамках английской поэзии, то следует назвать "шекспировский сонет", или сонет с "английской" рифмовкой - abab cdcd efef gg (три катрена и заключительное двустишие, называемое "сонетным ключом"), но, как правило, сонет не разделяется на строфы.

К постоянным атрибутам сонета относят музыкальность, которая достигается чередованием мужских и женских рифм. Существует несколько видов сонета, в их числе отметим лишь сонет-поэтический манифест, исключительно потому, что у чартистов выработался свой вид сонета - сонет-политический манифест.

Лексическое наполнение сонета также регламентировано: отсутствие повтора слов (кроме союзов, междометий, предлогов и т. п.). Композиция сонета предполагает сюжетно-эмоциональный перелом, который в шекспировском сонете чаще всего приходится на восьмой, или на тринадцатый стих.

У чартистов есть сонеты, как с наименьшим нарушением правил, так и с очень большим отступлением от них. Некоторые даже лишены музыкальности, но все отмечены политической темой: страдания простого народа, несправедливость властей, трагические события, связанные с гибелью людей по политическим причинам. В качестве примера сначала приведем вполне нормативный сонет:

Once more I visit thee, sweet rural walk,

'Tis long since last I came this pleasant way,  
And many a sad event hath had its day  
In yonder little town since then. The talk  
Of all the empire it hath been. The gay  
Have laughed - the sober heaved a heart-felt sigh  
When Newport hath been named. The tearful eye  
Hath been its tribute o'er the grave to pay,  
Where mothers, widows, sisters, brothers wept  
O'er those who there in death untimely slept,

The fallen brave! - fall'n in a glorious cause,  
Howe'er mistaken in their way; - to gain  
Their country's liberty they strove; though slain,

Not fruitless was their fight, but worthy our applause. (Псевдоним Iota).

Здесь имеется в виду Ньюпортское восстание, закончившееся массовым расстрелом людей. Но автор походит к событию издалека (впрочем, тогда оно было хорошо известно всем), и поворот к нему приходится примерно на восьмой стих.

Сонет с наибольшим нарушением правил у чартистов - это три строфы по пять стихов в каждой, т.е. в итоге 15 строк, (но это можно расценить как "хвостатый сонет", в котором к произведению добавляется ещё один или несколько терцетов или дополнительная строка):

#### Sonnet

Chartists! What strive ye for? for liberty!  
Most glorious strife! more noble as more hard.

'Twas liberty inspir'd the British Bard  
Who surnam'd our Britannia - "The Free!"  
Byron! chiefest of poets! yes, 'twas he.

But when, oh Britons, when will you succeed?  
When will the many overcome the few?

Must ye yet toil to starve, or fight or bleed?  
Blood to the tree of freedom is as dew,  
But it should flow from tyrants, not from you.

A victory gain'd by blood is never kept -  
Vow, then, that yours shall be a bloodless fight

And virtue's eyes will shine, that long have wept.  
God waits to help you, for your cause is right,  
And to succeed, you have but to Unite! (John Watkins).

Здесь нет ни лирики, ни музыкальности, все пронизано политической. Некоторые строки, к тому же, выбиваются из размера, так как первый слог ударный. Присутствует и повтор ключевых слов: liberty, strive / strife, fight, succeed, bleed / blood.

Как представляется, коммуникативные стратегии нельзя рассматривать обобщенно, в целом, так, как чаще всего понимают текст, стараясь дать ему всеобъемлющее определение, учитывающее если не все, то максимум признаков текста. В тексте можно выделить разные способы коммуникации, и это тоже парадигматика.

У чартистов коммуникативная стратегия замыкалась на передаче важной для адресанта фактуальной информации и стремлении донести её до адресата так, чтобы он в полной мере проникся ею. Другой тип коммуникативной стратегии можно обнаружить в детских стихах, т.е. в стихах, написанных детьми. Мастерства здесь нет, но именно отсутствие мастерства показательно для выявления коммуникативных стратегий. В стихотворении одной девочки находим:

Лишь вчера светило солнце,  
Грея нас своим теплом,  
А сегодня, все засыпав,  
Снег искрится за окном.

Ночью вьюга грозно выла,  
Заметала все кругом,  
Будто нежным белым кремом  
И серебряным песком...

Стихотворение смотрится простеньким, но простенькие стихи бывают и у признанных поэтов, однако там эта простота невидима. В этом тексте важны, прежде всего, отобранные признаки номинируемой ситуации при создании образности. Если перефразировать некоторые образные выражения, поставив их в другую грамматическую форму, то появится некоторый нонсенс: заметать белым кремом. Повидимому, безупречная образность должна выдерживать любые вербальные перифразы, оставаясь по-прежнему сильной и впечатляющей. Без сомнения, свеженаметенные сугробы очень похожи на кремный торт (или на взбитые сливки), но здесь эти признаки не актуализированы и не привязаны к объекту, с которым осуществляется сравнение первого объекта, а именно пейзажа после вьюги. У профессиональных поэтов подобная актуализация всегда имеет место. Вместе с тем несомненно, что стихотворение написано с целью самовыражения, что можно прокомментировать в рамках автокоммуникативности [Бутакова 2001: 79].

Сопутствует автокоммуникативности случайный отбор признаков номинируемой ситуации, в основном провоцируемый рифмой (бежать-напевать; козел-нашел; коток-срок и т.д.).

Шла лошадка мимо школы,  
Из окошка вышел Вова,  
Прыг на лошадь - та бежать  
И в припрыжку напевать:  
"Я лошадка удалая,

Молодец-то я какая!  
И бегу я по дорожке,  
Хоть кривые мои ножки!"  
Вдруг навстречу ей козёл:  
"Я булабочку нашёл!"  
Вот навстречу им свинья:  
"Какая я красивая!"  
И навстречу им коток:  
"Дань собрать успел я в срок!"  
Едут тихо... Едут лихо!  
Всем им очень хорошо! (Давыдова Лера, 11 лет).

Однако дети могут произвести и очень качественный текст. Согласно оценке лиц, приславших в Интернет приводимое ниже стихотворение, оно смотрится в стиле японской поэзии:

Поляна  
Иду я молча и вижу поляну.  
Травинки колышутся при слабом ветерке.  
И только скромненькие холмы  
Мешают видеть весь дол...

Здесь также очевиден фактор самовыражения и концентрированности на собственном мироощущении. Только слово скромненькие выдает непрофессионала, профессионал явно взял бы что-то другое. И этот момент обнаруживает ещё один момент, отсутствие которого просматривается в этом детском тексте: вербальная гармония.

Итак, два типа коммуникативных стратегий в поэтической коммуникации, выделенных в данном разделе, могут быть поименованы как максимальная нацеленность на передачу важной для какого-либо лица информации, стремление донести её до реципиента и, с другой стороны, как концентрация на собственном мироощущении, идея самовыражения, замыкающаяся на самом продуcente текста.

## ЧИТАТЕЛЬ-КОММУНИКАНТ КАК ПЕРЕМЕННАЯ КАТЕГОРИЯ

В середине 60-х годов прошлого века на радио и в различных аудиториях часто обсуждался вопрос "как понимать музыку". Сейчас, когда попса практически вытеснила хорошую музыку (из эфира, во всяком случае, полностью), этот вопрос больше не обсуждается, поскольку понимание попсы, судя по всему, трудностей не вызывает. Но зато возник другой вопрос: как понимать стихи? Если раньше люди удрученно заявляли "я не понимаю музыку", то теперь столь же сокрушенно пишут "я не понимаю стихи". И это явно те люди, которые стихи читают. В Интернете имеется обширная переписка на эту

тему. Читатели спрашивают напрямую: "Как научиться понимать стихи? Их смысл. Чаще всего стихи я не понимаю".

Данное предисловие было сделано лишь с той целью, чтобы предварить обсуждение следующих коммуникативных вопросов в формулировке О.Н. Касаткиной: Как реципиент его (т.е. текст) воспринимает? Как должен быть составлен текст для его адекватного понимания?

Сразу же оговоримся, что читатели стихов имеют в виду не поэтический текст, а поэзию. Но упомянутое слово "смысл" выводит на крупную лингвистическую проблему, активно обсуждаемую в лингвистике, а именно "смысл текста".

Однако прежде чем её коснуться, приведем ответы людей, выступающих в роли тех интернетовских учителей, которые учат понимать стихи. Некоторые ответы примечательны тем, что раскрывают главный показатель качества стихотворения, а заодно и поэтического текста: их (т.е. стихи) не всегда понимаешь.... но если после услышанного "гусиной кожей" покрываешься - то значит, слушал настоящие стихи.... Стихи - не учебник, их надо не понимать, а чувствовать [Ответы@Mail.Ru: [otvet.mail.ru/question/83438461](mailto:otvet.mail.ru/question/83438461)]. Вызывает сожаление тот факт, что такой красноречивый ответ нельзя использовать как научный аргумент.

С учетом приведенных ответов рассмотрим вкратце лингвистическую трактовку проблемы "смысл текста", поскольку понимание смысла так озадачивает некоторых коммуникантов поэзии.

Истоки проблемы восходят к теории "Смысл ? Текст" (ТСТ, или теория лингвистических моделей "Смысл ? Текст", как её называют полностью), созданной И. А. Мельчуком в середине 1960-х гг. Однако если подойти к самой сути дела, то смысл текста - это преобразованная в сознании читателя текстовая информация. При этом выделяются: 1) поверхностный смысл текста, который соотносится с усвоением языковой информации; 2) глубинный смысл текста, связанный с постижением всех элементов структуры текста в их взаимосвязи с фоновыми знаниями (пресуппозицией) и информационным тезаурусом коммуникантов (их знанием о мире вообще). Важной уточняющей деталью следует считать то, что субъективное отражение содержательного плана текста в сознании адресата зависит от его информационного тезауруса и ценностных ориентиров [Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: Словарь-справочник 2011].

В поэзии важен смысл текста сокровенный, т. е. смысл, который автор хочет выразить, но который остается не выраженным прямым способом. В этом случае речевое поведение говорящего или пишущего не соответствует его речевой интенции ... [Там же].

Помимо сокровенного смысла также важен глубинный смысл текста, который определяется как обобщенное содержание, не привязан-



ное к отдельным речевым составляющим, но являющееся произведением многочисленных поверхностных смыслов, преломленных в речевой ткани целого текста. Раскрывая его суть, Н.А. Купина, пишет, что глубинный смысл выступает как результат соотношения находящихся в тексте смысловых пластов (уровней). В качестве иллюстрации она обращается к стихотворению М.Ю. Лермонтова "Утес" (Ночевала тучка золотая), где предметно-ситуативный смысл можно охарактеризовать как пейзажный: описание скалы на фоне неба; образный смысл, ассоциативно связанный с предметным, воспроизводит любовь немолодого человека к юной ветренице; смысл идейный, надстраиваясь над предметным и образным и частично сливаясь с последним, отражает психологический и философский взгляд автора на диалектику категорий любви и красоты, любви и верности, любви и одиночества, человека и природы. Соотношение смысловых уровней в каждом конкретном случае определяется объективными и субъективными факторами текстообразования [Стилистический энциклопедический словарь русского языка].

Из всего сказанного важно сосредоточиться на том, что смысл текста - это преобразованная в сознании читателя текстовая информация. Однако читатели, которые жалуются, что не понимают стихи, явно имеют в виду тексты стихов другого типа, с глубинным и сокровенным смыслом и, соответственно, с другой информацией, или правильнее, с другой информационной структурой. Более того, разные люди понимают стихи по-разному. При этом можно выделить различия на синхронном и диахронном уровнях.

Что касается синхронных различий, то здесь будет красноречивым следующий пример. Было отмечено, что, как и много лет назад, поэзию Ахматовой и сегодня воспринимают по-разному. Есть люди, которые любят ранние её стихи, наиболее остро воспринимаемая изображение любви. Других привлекает тайна, обращение к трудно осознаваемой, но воспринимаемой древности. Третьи открывают для себя глубину постижения Ахматовой истории культуры, укоренённость в культурной традиции, чёткость и скупую выпуклость мысли [Сегодняшнее восприятие поэзии Ахматовой [vsesochineniya.ru/segodnyasheevospriyatie-poezii...](http://vsesochineniya.ru/segodnyasheevospriyatie-poezii...)]. С точки зрения диахронных различий примем к сведению следующее замечание. По свидетельству В. Гиппиуса, стихотворение Блока воспринималось читателем в 1912-1914 гг. (время публикации) как текст иронический или горько-иронический в силу разрушения Блоком поэтического тезауруса символистов, в частности, за счет употребления "низкой", с точки зрения поэтов-символистов, лексики фонарь, аптека. Однако в конце XX века это стихотворение воспринимается читателем трагически, так как культурное и историческое знание современного читателя претерпело изменение, коррекцию за счет осмысления историко-культурных и эстетических событий. При этом было подчеркнuto, что наиболее динамичным в

поэтическом тексте оказывается не языковое, а культурное и эстетическое пространства [Поэтический текст как система elar.u.ru/ bitstream/10995/50/2/1224433.pdf].

Было справедливо заявлено, что историческое развитие растожествляет художественный текст и породившую его действительность [Борев 2002: 450]. Насколько это может быть серьезно для смысла текста в диахроническом отдалении от эпохи оригинала, убедимся, прочитав строку из "Онегина":

И, наклонясь, ей шепчет нежно

Какой-то пошлый мадригал (Пушкин).

Между тем, "пошлый" означало в то время "старый, избитый, всем известный", а совсем не то, что сейчас. Однако современный читатель замечает про себя, что Онегин мог говорить дамам пошлые вещи.

Читатели, которые обращаются за помощью в Интернет, такую помощь получают, и их учат понимать стихи. При этом у разных учителей советы бывают весьма противоречивые. Во-первых, отмечается, что в стихах чаще главное не что сказано (смысл), а как сказано. Они действуют всем сразу - интонацией, музыкой, ритмом. (Взято из Ответы@Mail.Ru) [Как научиться понимать стихи? otvet.mail.ru/question/83438461]. Назовем это пониманием стихов с опорой на их музыкальную основу.

Во-вторых, дается совет, что за каждым образом нужно видеть картинку (конечно, если образ удачный). Для иллюстрации приводится очень удачный образ у Алексея Парщикова: "Гонит в глазницы стеклам - разбиться наверняка - встревоженная и мокрая зебра березняка". Оценка учителя: "Так и хочется пригнуть голову, чтобы не зацепила зебра березняка! Зебра березняка (удивительный образ!) - и сразу видишь стройный ряд березок вдоль дороги, по которой едешь. Этим и сильна поэзия!" Вывод учителя: "Стихи не нужно понимать! Стихи надо слушать и... видеть!" [Там же].

Назовем это опорой в восприятии стихов на художественно-изобразительную основу, как в живописи. Здесь, однако, придется вернуться к понятию текстовой номинации, подробно обсужденной выше в интерсемиотическом аспекте. Основываясь на понятии текстовой номинации, действительно в некоторых стихотворных текстах видишь зафиксированные по отдельности признаки номинируемой ситуации: фонарь, аптека и т.д. Подобные номинативные образцы часто встречаются у Есенина:

Мелколесье. Степь и дали.

Свет луны во все концы.

Вот опять вдруг зарыдали

Разливные бубенцы. (Есенин);

Сторона ль моя, сторонка,

Горевая полоса.  
Только лес, да посолонка,  
Да заречная коса... (Есенин);

Топа да болота,  
Синий плат небес.  
Хвойной позолотой  
Вззвенивает лес.(Есенин).

В приведенных выше фрагментах присутствуют номинативные индикации элементов ситуации, но бывают и предикативные (см. ниже ночь стоит, конница запуталась и т.д.). У некоторых авторов осуществляется при этом и выстраивание текстовой информации. Самое компактное конструирование поэтической информации в поэтическом тексте, которое известно автору монографии, демонстрирует следующий фрагмент:

Ночь стоит у взорванного моста,  
Конница запуталась во мгле...  
Парень, презирающий удобства,  
Умирает на сырой земле.

Теплая полтавская погода  
Стынет на запекшихся губах,  
Звезды девятнадцатого года  
Потухают в молодых глазах. (Светлов)

В двух строфах спаяны практически нераздельно антропоцентризм, хронотоп и даже фоновая информация, поскольку для некоторых слушателей (имеется в виду, песни, написанной на слова стихотворения) XXI века будет непонятно, что значит "презирать удобства".

Такие поэтические зарисовки можно рассматривать и как экономную художественную деталь, способную воссоздать в сознании реципиента полную картину изображенного.

То, что поэтический текст предполагает неограниченное число восприятий, обусловлено его природой. Неисчерпаемость интерпретаций (толкований) художественного текста обусловлена его семантической спецификой, которую Г.Г.Гадамер применительно к поэтической форме сформулировал так: "Стихотворение - слова, которые не только значат нечто, но и сами являются тем, что они значат" [Гадамер 1991: 136]; стихотворение - это текст, "который сам себя живет" [Гадамер 1991: 142].

Если продолжить обсуждать вопросы О.Н. Касаткиной (следую-

щий из них: Как должен быть составлен текст для его адекватного понимания?), то нельзя не признать, что для поэтического текста - это не вопрос. Как представляется, ни один из поэтов не задумается о том, как текст должен быть составлен в идеале.

Всеми признается, что художественная коммуникация начинается с творческого акта, с авторского самовыражения, а завершается пониманием художественного текста. Понимание текста трактуется как "завершающий этап коммуникации, начинающейся с творческого акта, с авторского самовыражения, с запечатления себя в определенном типе деятельности, в высказывании в тексте, которые нацелены на передачу мыслей, чувств, целей, информации от коммуникатора к реципиенту"; это также "вчувствование в духовный мир другого человека", процесс сопереживания его чувств, намерений и мыслей [Борев, 1985: 37-38]. Эта пространная формулировка может быть дополнена очень кратким резюме всего процесса понимания у того же самого автора: мы понимаем мысль автора настолько, насколько оказываемся конгениальны ему. Блестящая мысль: "постичь художественное произведение, прочитав его, присвоить (= индивидуально адаптировать) его смысл, испытать художественное наслаждение и оценить шедевр - это в известном смысле значит стать конгениальным автору шедевра, его создателем, вступить с ним в общение, в диалог "на равных" [Борев, 2002: 467].

Как представляется, есть авторы, которые вообще не заботятся о том, чтобы их поняли. Они оперируют малоизвестными фактами из литературы, истории и вообще из собственного жизненного опыта, например, Пушкин, у которого мы находим такие подтекстовые слои информации:

Владимир книгу закрывает,  
Берет перо; его стихи,  
Полны любовной чепухи,  
Звучат и льются. Их читает  
Он вслух, в лирическом жару,  
Как Дельвиг пьяный на пиру.

Как было отмечено, сравнение Ленского с пьяным Дельвигом, читающим стихи в лирическом жару, для первых читателей романа было весьма неожиданным и непонятным. Дельвиг был известен как уравновешенный, спокойный, неразговорчивый человек. Только самый интимный круг друзей знал, что на дружеских пирушках Дельвиг любил выступать с чтением импровизированных стихов [Камчатнов 1988: 45]. Ссылаясь далее на Ю. М. Лотмана, А.М. Камчатнов приводит еще один факт такого рода: обращение "Зизи, кристалл души моей..." (5, XXXII) могло быть понятно лишь тем, кто знал, что "Зизи - детское и домашнее имя Евпраксии Николаевны Вульф" [Там же].

Здесь также можно указать и на мнение О.И. Глазуновой, отме-

тившей, что стихотворение И. Бродского "Бобо мертва, но шапки недолой ..." без литературоведческого и лингвокультурного анализа не поймет даже искушенный читатель [Глазунова 2004: 254].

В целом, диапазон озадачивающих читателя фактов в поэтическом тексте весьма широк. Это могут быть даже иноязычные вкрапления без всяких разъяснений. Например, Т.С. Элиот включал массу строк на самых разных языках, также мало заботясь о том, что его поймет рядовой читатель.

Создается впечатление, что некоторые поэты абсолютно индифферентны к своему партнеру по литературной коммуникации - читателю. Акт самовыражения - это всё, что им нужно. Но с другой стороны, читатели также бывают разные, и некоторые даже не захотят понимать слишком интеллектуального поэта, отложив его стихи в сторону.

Завершая раздел, сошлемся на П. Линелла который оценивает коммуникацию в зависимости от трех составляющих: психологические и социальные отношения между слушающим и говорящим, а также конкретные ситуации в которых они могут находиться (S?tten att anv?nda och tolka olika yttranden beror ... bl a av de psykologiska och sociala relationerna mellan talare och lyssnare och de olika konkreta situationer dessa kan befinna sig i) [Per Linell, Линелл 1983:164] (Курсив мой - Ю.Т.). Как представляется, три отмеченных фактора в должной мере исчерпывают все многообразие коммуникативных ситуаций, которые можно обнаружить в континууме поэтического текста. Все дело только в их детализации, поскольку даже мельчайший нюанс, внедренный в каждую из этих ситуаций, может самым непредсказуемым образом отразиться на понимании поэтического текста.

## КОММУНИКАТИВНЫЙ ДИАПАЗОН ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Настоящий раздел посвящен рассмотрению некоторых коммуникативных стратегий, обуславливающих особенности построения поэтического текста. Коммуникативные стратегии, реализующиеся при построении текста, уже давно применяются в текстовом анализе. Примечательно, что при таком направлении анализа их выделяется немалое количество, и практически каждая статья на эту тему содержит свой собственный перечень коммуникативных стратегий. Наиболее общим моментом, способным скоординировать все разнообразие постулируемых коммуникативных стратегий, следует назвать вывод Т.М. Николаевой, указавшей на "предварительную обусловленность свободы авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры" [Николаева 1990: 508].

Фактически каждый участок поэтического текста детерминирован той или иной коммуникативной стратегией. Даже тот, где автор (как было только что отмечено в предыдущем разделе) не обнаруживает

явно выраженного желания коммуницировать с реципиентом-читателем, ограничиваясь лишь автокоммуникацией. Тем не менее, даже и в этом случае обнаруживается та или иная коммуникативная стратегия, понимаемая в данном контексте как "способ организации речевого поведения в соответствии с замыслом и интенцией коммуниканта" [Борисова 1999: 89].

Разнообразие выделяемых коммуникативных стратегий можно трактовать и как текстопостроительные приемы, принадлежащие парадигматическому уровню. Внимание в данном разделе будет обращено на своеобразное оперирование различными авторами местоимениями второго лица и на их актуализацию в континууме русскоязычного и англоязычного поэтического текста. Следуя вышеприведенному выводу И.Н. Борисовой, рассмотрим их с позиции речевого поведения, ещё раз отметив такое свойство ЛТ, как совмещение ею разных смежных с нею дисциплин, что в итоге позволяет найти необычный ракурс в рассмотрении какого-либо текстового явления. Объединив ЛТ, теорию речевой деятельности, коммуникативную теорию текста, коммуникативную стилистику текста, направим усилия на установление текстопостроительных приемов, обусловленных текстовой коммуникацией, определяющей законы поэтического текстопостроения. Именно в таком русле была сформулирована идея эстетической речевой деятельности, приложенная именно к поэтическим текстам [Монгилева, Литвинова].

На стыке теории речевой деятельности и ЛПТ особо ощутим коммуникативный ракурс последней. В этом смысле коммуникативная стилистика художественного текста, изучающая целый текст (речевое произведение) как форму коммуникации и явление идиостиля, нацелена как на лингвистические, так и на экстралингвистические факторы общения, связанные с порождением текста и его интерпретацией.

Раскрытие коммуникативного фактора в поэтическом тексте может осуществляться разными путями. Думается, однако, что приоритет здесь имеет адресация речевого сообщения (поэтического текста). Заметим при этом, что ЛПТ особо заостряет внимание на языковой ткани, которая в стихотворных текстах несет особую нагрузку, во многом определяя то, как от неё будет зависеть и построение связанного текста, и его смысл, а более детально - информация или содержание. Поэтому коммуникативность поэтического текста представляет собой блок вербальной информации, часто внедряемой автором, пишущем на том или ином языке, только вследствие законов системы последнего. Именно в этом ключе и будет пониматься далее опосредованность текста языковой системой.

Поэтическая речь с точки зрения её функционирования как материала для построения поэтического текста - это все равно, что поэтический дискурс, который, в свою очередь, может быть рассмотрен и как текст, если он актуализируется в некотором статичном строе-

нии. Как представляется, обилие терминов иногда требует некоторой их нейтрализации.

Выстроим применительно к поэтическому тексту коммуникативную схему, основываясь на принятой в коммуникативной теории текста системе говорящий-текст-слушающий, избрав, однако, лишь её первую часть говорящий - текст. Именно эта часть включает в себя момент речевой деятельности, относящейся к автору-поэту и свидетельствующей о его коммуникативных интенциях. Самым красноречивым выражением коммуникативного потенциала поэтического текста является наличие в нем местоимений второго лица ты, вы, в наибольшей мере ответственных за адресацию текста. Иногда они сопровождаются глаголом в повелительном наклонении, а иногда и отсутствуют, как, например, в русском языке при наличии глагола во втором лице настоящего времени. Как отметила Т.М. Николаева, местоимения занимают первое место в ряду коммуникативно ориентированных частей речи [Николаева 2000: 434].

Местоимения ты, вы (а также их падежные варианты и притяжательные соответствия) как ничто другое выдают коммуникативный настрой автора-поэта, которому необходимо всегда к кому-то обратиться, будь то читатель, некий предмет, вымышленное лицо или ему одному ведомый человек. Кстати, в последнем случае читатель, для которого все якобы и пишется, нуждается в толковании, в установлении такого адресата, поскольку иначе содержание стихотворения от него наполовину ускользает.

Установить совокупный диапазон адресаций в поэтическом тексте посредством названных местоимений не представляется сложным. Как было отмечено, второе лицо в рамках апеллятивных моделей (т.е. моделей с местоимениями второго лица) имеет четыре основных ипостаси: собственное (определенный, реальный единичный или коллективный адресат), несобственное (конкретный адресат, не обладающий коммуникативной способностью, предмет, абстрактное понятие, животное, растение, природа, мир и т.п.), обобщенное (ТЫ, ВЫ - человек вообще, человечество, определенная категория людей), автокоммуникативное (ТЫ = Я при обращении к себе) [Левин 1998: 469-471]. Сложность, однако, просматривается не в выделении типов, а в детализации коммуникативных ситуаций (равно как и коммуникативных стратегий), поскольку любой нюанс способен тем или иным способом на них отразиться. Например, при обращении к текстам иной лингвокультуры становится очевидным тот факт, что существуют определенные лингвокультурные особенности текстопостроения, принятые в той или иной поэтической традиции. В частности, некоторые содержательные нюансы непривычны для русского поэтического текста. Несмотря на реверансы в современном обществе в сторону демократии, воспеть ей гимн в поэтической форме ещё никто не дога-

дался, на английском же языке такой текст имеется, где обращение к демократии фиксируется в заголовке и в конце текста:

For You O Democracy

...For you these from me, O Democracy, to serve you ma femme!

For you, for you I am trilling these songs. (Walt Whitman).

В современном американском поэтическом тексте нет рифмы, и этот факт облегчает подбор лексем, а также делает более свободным содержательное моделирование текста. К тому же языковые особенности английского языка обеспечивают повышенное использование притяжательных местоимений, вследствие чего возрастает и уровень коммуникативности англоязычного поэтического текста.

Лингвокультурной особенностью можно почитать и некоторые непривычные для русского поэтического текста нюансы, в частности, достаточно неожиданное обращение во втором лице к субъекту, вполне нейтрально упомянутому выше (for the good of inquiring minds):

When I died, the circulating library

Which I built up for Spoon River,

And managed for the good of inquiring minds,

Was sold at auction on the public square,

As if to destroy the last vestige

Of my memory and influence.

For those of you who could not see the virtue

Of knowing Volney's "Ruins" as well as Butler's "Analogy"

And "Faust" as well as "Evangeline,"

Were really the power in the village.

Следующее you также относится к этим лицам, но уже в более конкретной реализации, поскольку далее приводится принадлежащая им прямая речь:

And often you asked me,

"What is the use of knowing the evil in the world?"

Дальнейшие коммуникативные нюансы относятся к другому текстовому объекту, а именно к реке Spoon River, протекавшей недалеко от родного города автора:

I am out of your way now, Spoon River,

Choose your own good and call it good.

For I could never make you see

That no one knows what is good

Who knows not what is evil;

And no one knows what is true

Who knows not what is false. (Edgar Lee Masters).

Такая коммуникативная многопрофильность также может быть расценена как особенность англоязычного текста в его американском лингвокультурном проявлении.

Самым ярким примером, маркирующим начальный этап комму-



никативного настроя текста, послужит следующий отрывок, в котором, как и повсюду далее местоимения (или глаголы в соответствующем лице) выделены жирным шрифтом:

Работай, работай, работай:

Ты будешь с уродским горбом

За долгой и честной работой,

За долгим и честным трудом. (Блок)

Местоимение ты относится здесь не к какому-то конкретному лицу, это вообще любой человек. В этом случае следует фиксировать текстопостроительный прием, опосредованный языковой системой, из-за способности русского языка иметь обезличенные глагольные конструкции в форме второго лица (с местоимением второго лица или без). В английском языке следы такого значения видны в пословице *As you sow, so shall you reap* Что посеешь, то и пожнешь. Примечательно, что при переводе английских пословиц на русский язык русскоязычные авторы неосознанно избирают второе лицо глагола: *A burden of one's own choice is not felt*. Груз, который сам выбрал, несешь не чувствуя. *A cat in gloves catches no mice*. Кот в перчатках мышей не поймает. Смысл: будешь белоручкой - дела не сделаешь. Ср. Без труда не вытащишь и рыбки из пруда. Не замочив рук, не умоешься [Русские пословицы].

Но в английской поэтической текстовой лингвокультуре подобный прием не востребуется, особенно в сочетании с императивом в абсолютном текстовом начале. Примеров подобного рода не удастся обнаружить. В русской же поэтической текстовой лингвокультуре подобный прием может встречаться в любом месте стихотворения:

(1) Чуть приметна тропинка росистая.

Куст заденешь плечом - на лицо тебе вдруг

С листьев брызнет роса серебристая. (Никитин)

(2) Цыганская страсть разлуки!

Чуть встретишь - уж рвешься прочь.

Я лоб уронила в руки

И думаю, глядя в ночь. (Цветаева).

При обнаружении коммуникативного потенциала поэтического текста, вербализованного с помощью местоимения второго лица, интерес вызовут типологические характеристики такого процесса, которые в первую очередь свидетельствуют о текстопостроительных приемах, собственных поэтической речи. Но, с другой стороны, они, как оказалось, самым тесным образом переплетаются с идиостилистическими моментами, в полной мере оправдывая при их раскрытии обращение к коммуникативной стилистике, исследующей текст как форму коммуникации и явление идиостиля [Жеребило 2010]. В частности, некоторые авторы очень активно используют второе лицо местоимений, как, например, А.К. Толстой и А. Лоуэлл, однако дело

здесь не в количестве использованных местоимений, а в их специфическом применении у разных авторов.

Финальным коммуникативным маркером в поэтическом тексте будет случай, когда коммуникативный уровень текста как бы вовсе отсутствует, и поэт, судя по всему, ни к кому не обращается и, более того, сам остается в тени. В этой связи вспоминается высказывание Э. Бенвениста, писавшего в свое время, что в историческом повествовании нет... и самого рассказчика. События изложены так, как они происходили по мере появления на исторической арене [Бенвенист 1974: 276].

Бенвенист не был точен. Рассказчик есть всегда. Именно он отбирает детали исторического сообщения, komponует их, подает в соответствующем свете, часто сугубо идеологизированном. Все эти моменты стали понятны двумя десятилетиями позже в связи с формулировкой понятия текстовой номинации. В подобных случаях мы имеем дело с глубинными основами текстовой коммуникативности, уходящей в подтекст и требующей отдельного рассмотрения.

Приведем, тем не менее, пример мнимого отсутствия рассказчика в поэтическом тексте, когда на первый взгляд отсутствует и сама коммуникация:

Листья в поле пожелтели,  
И кружатся и летят;  
Лишь в бору поникши ели  
Зелень мрачную хранят.  
Под нависшею скалою  
Уж не любит, меж цветов,  
Пахарь отдыхать порою  
От полуденных трудов.  
Зверь, отважный, поневоле  
Скрыться где-нибудь спешит.  
Ночью месяц тускл, и поле  
Сквозь туман лишь серебрит. (Лермонтов).

Между этими двумя полюсами располагается обширнейший спектр коммуникативных мотивов поэтического текста, ставших частично стандартно традиционными и легко узнаваемыми как в русском, так и в английском поэтическом тексте, а иногда обнаруживающих специфику, в том числе и идиостилистическую.

Эти внутритекстовые коммуникативные мотивы, вербализованные с участием местоимений ты, вы, и обусловят самый частотный блок текстопостроительных приемов в поэтическом тексте. Таковые приемы понимаются здесь как парадигматические структуры, опробованные в ходе их систематического применения и ставшие своего рода поэтическими штампами. На их фоне выделяются новые приемы, постоянно возникающие в новых поэтических построениях и свидетельствующие в первую очередь об авторских идиостилистичес-

ких особенностях. Однако таковые прослеживаются и в приверженности автора к уже апробированным парадигматически устоявшимся приемам. Их иллюстрацию начнем именно с примеров такого рода:

Особо часто местоимения ты, вы встречаются при названии объекта, к которому обращается поэт:

(1) Гой ты, Русь, моя родная,  
Хаты - в ризах образа... (Фрагмент; Есенин).

(2) Край любимый! Сердцу снятся  
Скирды солнца в водах лонных.

Я хотел бы затеряться

В зеленях твоих стозвонных. (Есенин).

Русскоязычные авторы иногда пользуются как бы готовыми штампами для выражения своего восторга перед родным краем (ср. следующий пример с предыдущим):

Край ты мой, родимый край,

Конский бег на воле,

В небе крик орлиных стай,

Волчий голос в поле!

Гой ты, родина моя!

Гой ты, бор дремучий!

Свист полночный соловья,

Ветер, степь да тучи! (А.К. Толстой).

Более подробный перечень таких объектов, если его составить, возможно, кое-что скажет и об авторе, о его коммуникативных интенциях, определяющих стратегию в построении поэтического произведения.

Однако и в традиционных приемах отмечаются идиостилистические нюансы. Например, у Цветаевой объект, следующий за местоимением, именуется по какому-то признаку:

(1) Идешь, на меня похожий,

Глаза устремляя вниз.

Я их опускала ? тоже!

Прохожий, остановись! (Цветаева)

Вы, идущие мимо меня

К не моим и сомнительным чарам, -

Если б знали вы, сколько огня,

Сколько жизни, растроченной даром... (Цветаева).

(2) ГЕНЕРАЛАМ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА

Вы, чьи широкие шинели

Напоминали паруса,

Чьи шпоры весело звенели

И голоса. (Цветаева).

Особо интересным моментом является неожиданное появление местоимения ты в конце стихотворения, и это ты обозначает неизвестно кого:

Я стремлюсь к роскошной воле,  
 Мчусь к прекрасной стороне,  
 Где в широком чистом поле  
 Хорошо, как в чудном сне.  
 Там цветут и клевер пышный,  
 И невинный василек,  
 Вечно шелест легкий слышно:  
 Колос клонит... Путь далек!  
 Есть одно лишь в океане,  
 Клонит лишь одно траву...  
 Ты не видишь там, в тумане,  
 Я увидел ? и сорву! (Блок).

Ты, вы могут относиться к объекту любви, часто не названному и даже не установленному исследователями, как например, у Пушкина:

(1) Я вас любил: любовь еще, быть может,  
 В душе моей угасла не совсем;  
 Но пусть она вас больше не тревожит;  
 Я не хочу печалить вас ничем. (Пушкин).

(2) Я вас люблю, хоть я бешусь,  
 Хоть это труд и стыд напрасный,  
 И в этой глупости несчастной  
 У ваших ног я признаюсь! (Пушкин).

Обращает на себя внимание порядок слов в русском тексте: Я вас любил, хотя можно также сказать я любил вас. Содержательно фразы одинаковы, но эмоционально, возможно, не тождественны. В английском языке возможен только вариант I loved you (ср. перевод на английский язык):

I loved you, and that love to die refusing,  
 May still - who knows! Be smoldering in my breast.  
 Pray, be not pained ? believe me, of my choosing  
 I'd never have you troubled nor yet distressed. (Translated by Irina Zheleznova).

С другой стороны, в романских языках возможна позиция только с местоимением впереди предиката: Ср. перевод оперной арии: Ах, Ольга я тебя любил! Olga Oh, ti amo! (итал.). Разная семантическая и коммуникативная значимость такого порядка слов иногда очень сильно ощущается, например, в переводе названия французского киноальманаха Paris, Je t'aime (рус. Париж, я люблю тебя). Русский перевод \*Париж, я тебя люблю расставил бы совершенно другие содержательные акценты.

Возвращаясь в итоге к пушкинским фрагментам (Я вас любил, Я вас люблю), отметим в них те нюансы содержания, которые обусловлены системой русского языка.

Из особо примечательных идиостилистических явлений назовем

использование местоимения ты у Блока, которое обозначает что-то очень смутное и сугубо личное, явно не предназначенное для читателя:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо -  
Всё в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне - и ясен нестерпимо,  
И молча жду,- тоскуя и любя. (Блок).

Отмеченные коммуникативные стратегии, обуславливающие состав текстопостроительных приемов поэтического текста, нельзя отрывать от речевой системности функционального стиля, которая в трактовке М.Н. Кожинной подразумевает функционально и семантически специализированные средства, исторически (в процессе развития данного функционального стиля) приспособленные для реализации общения в данной сфере [Кожина]. Не составит труда заметить, что в приведенном определении охарактеризована не только речь, но и парадигматика языка, где и локализуются эти средства. Коммуникативные нюансы, обуславливающие типические модели поэтического текстопостроения, также характеризуются речевой системностью, которая раскрывается при максимальном сближении понятий поэтический текст, поэтический дискурс и поэтическая речь.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем окончательные итоги всему сказанному выше. Предложенное направление в разработке самостоятельной отрасли современной лингвистики текста - лингвистики поэтического текста - является, разумеется, полностью авторским. Все последующие издания монографий, озаглавленных как Лингвистика поэтического текста, если таковые будут иметь место в будущем, несомненно, отразят какие-то иные направления в трактовке явлений поэтического текста, который уже много лет привлекает лингвистов к разгадке своих тайн. Еще раз подчеркнем, однако, что тайны поэзии, которые так охотно признаются многими филологами и лингвистами, в исследовании поэтического текста не должны ставиться во главу угла. Непознанное не следует окутывать пеленой таинственности и загадочности хотя бы по той причине, что такой исследовательский посыл не обещает быть продуктивным.

Выше было предложено разделить понятия поэзии и поэтического текста, что автор настоящей работы считает неременным условием для создания лингвистики поэтического текста как дочерней ветви уже набравшей традиции и собственной значимости материнской лингвистики текста. Именно последняя всегда должна будет подпитывать и регулировать процесс рождения лингвистики поэтического текста, созданного на базе любого известного сегодня языка. Думается также, что должны приветствоваться и типологические исследования

с привлечением разных языков, поскольку именно в этом случае особенно очевидными станут способы выражения поэтической мысли. Выход в дискурс для ЛПТ подобен выходу в открытое море, где всегда обнаружатся новые факты и явления, которые рождаются в постоянно обновляющейся поэтической коммуникации. Однако их осмысление и придание им текстопостроительного статуса должно остаться в ведении лингвистики поэтического текста.

Как представляется, краеугольным для ЛПТ положением должно стать признание текста уровнем языка. Именно это факт станет гарантом того, что поэтический текст будет рассматриваться с учетом самых разных языковых свойств и, в первую очередь, с опорой на так называемый "крой языка". Как было показано, именно "крой" языка в состоянии вмещаться в процесс текстопостроения и продуцировать собственные содержательные нюансы. В свою очередь, признание поэтического текста принадлежностью языкового уровня сделает обоснованным рассмотрение его парадигматических свойств. Парадигматика текста была главным ориентиром при написании данной монографии, и, думается, здесь удалось указать на многие парадигматические признаки поэтического текста.

В завершение всей книги ответим на главный её вопрос, заключенный в первом абзаце Предисловия. ЛПТ есть дочерняя ветвь лингвистики текста, и принципы её создания должны оцениваться как принципы создания одной из частных лингвистик текста. Сказанным определяется роль и значимость ЛПТ в общей структуре современной лингвистики текста.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверина М. А. Музыкальность как способ поэтического мышления Бориса Пастернака // "В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии": материалы международной заочной научно-практической конференции. (05 августа 2013 г.) sibac.info дата доступа

2. Азначеева Е.Н. Интрасемiotические связи между литературно-художественным и музыкальным текстами (на материале немецкоязычной художественной прозы). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб. 1996. 37 с.

3. Амирова Т.А. Функциональная взаимосвязь письменного и звукового языка. - М.: Наука, 1985. - 288 с.

4. Андреев В.С. Языковая модель развития индивидуального стиля (на материале стихотворных текстов американских поэтов-романтиков). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Смоленск, 2012. 43 с.

5. Андреева К.А. Функционально-семантические типы текста. Тюмень: Тюменский государственный университет, 1989. 99 с.

6. Андросенко, Наталья. Как писать стихи. Правильно. [povchronic.ru/3072.htm](http://povchronic.ru/3072.htm).

7. Антология чартистской литературы. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956. 413 с.

8. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Флинта: Наука, 2002. 384 с.

9. Аствацатуров, Сергей. Как писать стихи? [stihi.ru/2012/06/27/555](http://stihi.ru/2012/06/27/555).

10. Атаева Е.А. Поэтический текст как источник информации // Лингвистические исследования художественного текста. Ашхабад, 1987. С. 83-91

11. Бенвенист Э. Общая лингвистика М.: Прогресс , 1974. 446 с.

12. Бескровная И. А. Поэтический текст как модель автокоммуникации: типы адресантов // ФН. 1998. - № 5. - С.87-96.

13. Бец Ю.В. Речевая индивидуальность как семиотическая система (на материале письменной речи). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону - 2009. - 23 с.

14. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики: Учебник - 3-е изд., испр. / М.Я. Блох. - М.: Высш. шк., 2002. - 160 с.

15. Блох М.Я. Диктема в уровневой структуре языка // Коммуникативно-парадигматические аспекты исследования языковых единиц. Сборник статей к юбилею профессора Марка Яковлевича Блоха. Часть 1. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. - С. 10-31.

16. Блох М.Я. Принципы Коммуникативно-парадигматической лингвистики // Сборник материалов международной конференции "Язык культура, языковое общение". К 85-летию профессора Марка Яковлевича Блоха. В двух частях. Часть 1. М.: Изд-во "Прометей", МГПУ, 2009. - С. 22-27.

17. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. - Тамбов: Издательство Тамбовского университета, 2001. - 123с.

18. Болотнова Н.С. Задачи и основные направления коммуникативной стилистики художественного текста // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Вып. 6. - Сер.: Гуманитарные науки (Филология). - Томск, 1998. - С. 6 - 8.

19. Болотнова Н. С. Проблемы речеведения: определение основных понятий и категорий коммуникативной стилистики текста. Вестник Томского гос. пед. ун-та. Вып 3 (19). Сер.: Гуманитарные науки. Томск, 2000. - С. 60-66.

20. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста / Н. С. Болотнова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной; чл. редколл.: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. - М., 2003. 696 с.

21. Болотнова Н.С. К вопросу о понятии "когнитивный стиль языковой личности" // Вестник Томского гос. пед. ун-та, 2012. 10 (125). С. 164-168.
22. Бондарко А. В. О стратификации семантики // Общее языкознание и теория грамматики: Материалы чтений, посвященных 90-летию со дня рождения С. Д. Кацнельсона. - СПб., 1998. - С. 51-63.
23. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров-М.; Высш. шк., 2002. - 511с.
24. Боров Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика / Ю.Б. Боров // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. - М.: Наука, 1985. - С. 3-68.
25. Борисова И.Н. Категория цели и аспекты текстового анализа // Жанры речи З. Саратов, 1999. С. 85-101.
26. Бурукина О. А. Перевод в контексте современной когнитивной парадигмы // Вестник МГЛУ. Перевод как когнитивная деятельность. - М., 2003. - С. 5-21.
27. Бутакова Л.О. Автокоммуникативность поэтического текста как способ самопредставления авторского сознания. Вестник Омского университета, 2001. №4. С. 79-80.
28. Быдина И.В. Исследование поэтического текста в когнитивно-коммуникативном аспекте // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Вып. №3. 2005. С. 45-53.
29. Бычков С.С. Поликодовость как макроструктурный признак печатных текстов Раннего Нового времени // Вестник Волгогр. гос. ун-та. Серия 2, Языкознание. 2013. № 2 (18). С. 148-152.
30. Валгина, Н.С. Теория текста. М.: Логос. 2003. - 173 с.
31. Варакина Г.В. Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре "серебряного века": под ред. В.П. Шестакова. - Рязань: МГУКИ, 2007. - 221 с.
32. Вардзелашвили Ж. А. Наномасштабное исследование микро- и макротекста // Актуальные проблемы изучения и преподавания славянских языков и литератур. Кутаисский государственный университет им. Ак. Церетели. Сборник научных трудов. Кутаиси, 2003. С. 64-70.
33. Введение в литературоведение: Учебник для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Пospelов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков, [и др.] ; под редакцией Г. Н. Пospelова. - 2-е изд. доп. - М. : Высшая школа, 1983. - 327 с.
34. Винокурова И.Ж. Лингвостилистические аспекты соотношения зачина и концовки в художественном тексте: на материале англоязычных коротких рассказов: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 : / И.Ж. Винокурова. - Москва, 2004. - 22 с.



35. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., "Искусство", 1991. 368 с.
36. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: "Наука", 1981. 140 с.
37. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 289 с.
38. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. второе (дополненное). М.: Фортуна Лимитед, 2002. 352 с.
39. Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. - М.: Языки славянской культуры, 2004. 288 с.
40. Гекзамер в русской поэзии [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [tezaurogus.oc3.ru/library.php](http://tezaurogus.oc3.ru/library.php) (дата доступа: 10.04.11).
41. Глазунова О. И.. Парадоксы восприятия поэзии Иосифа Бродского // Русская литература. - М., 2004, №2. - С. 254-265.
42. Годунова С.Ю. Педагогические условия развития языковой личности студента технического вуза. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. 24 с.
43. Гончаров Б.П. Стихотворная речью Методы изучения. Становление. Художественная функция. М ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. 344 с.
44. Дегтярева М.В., Ермакова Н.Ф. Тайна слова невозможно (к филологическому комментарию стихотворения И.Ф. Анненского "Невозможно") // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2013, № 7. Т. 2. С. 55-57.
45. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания, 1994. № 4. С.17-33.
46. Епифанов П.П., Федосов И.А. История СССР. М.: Просвещение, 1964. 432 с.
47. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов, 1957. - 448 с.
48. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
49. Замысел Композиция / Сущность творчества и его процессов / Замысел [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [coposic.ru/suschnost-tvorchestva/zamysel](http://coposic.ru/suschnost-tvorchestva/zamysel) (дата доступа: 05. 01. 15).
50. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. - Изд-во Москов. ун-та. - 1976. - 306 с.
51. Звегинцев В.А. О цельнооформленности единиц текста // Известия АН СССР, Серия лит-ры и языка, т.39, № 1, 1980. - С. 13-21.
52. Иванова А.И. Проблема передачи идиостиля и идиолекта в художественном переводе // Вестник Московского университе-

та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 3. С. 99-104.

53. Ильина Н. А. Внутренние поэтические связи поэтического текста в романе Ф.Гарсии Лорки "Арест Антоньито Камборьо на дороге в Севилью" // Вестн. Моск. ун-та, Сер. 9, Филология.- 1989.- № 3 С. 65-72.

54. Ильинская Е.С. Семантические и синтаксические особенности поэтического текста как основа его прагматической интерпретации (на материале произведений немецкоязычных поэтов XX века) : Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. 248 с.

55. Казарин, 1999 Поэтический текст как система. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. - 260 с.

56. Как научиться писать стихи? | Как правильно начать писать стихи? [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [kak-bog.ru/kak-nauchitsya-pisat-stihi](http://kak-bog.ru/kak-nauchitsya-pisat-stihi) (дата доступа: 15.06.14).

57. Каменская О.Л. Текст и коммуникация: Учеб. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. М.: Высшая школа, 1990. 152 с.

58. Камчатнов А. М. Подтекст: термин и понятие // Филологические науки. - М., 1988. - № 3. - С. 40-45.

59. Карасик В. И. О категориях дискурса. Волгоградский государственный педагогический университет. 2006. [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [homepages.tversu.ru/~ips/JubKaras.html](http://homepages.tversu.ru/~ips/JubKaras.html) (дата доступа: 14.09.13).

60. Карасик В.И. Язык социального статуса / В.И. Карасик. - М.: Наука, 1992. -330 с.

61. Карасик В. И. Типы коммуникативной тональности / В. И. Карасик // Язык. - Сознание. - Культура. - Социум : сб. докл. и сообщ. междунар. науч. конф. памяти профессора И. Н. Горелова. - Саратов : Издат. центр "Наука", 2008. - С. 421-433.)

62. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. - Волгоград: Перемена, 2002. - 477 с.

63. Карасик В. И. Лингвокультурный типаж: к определению понятия / В. И. Карасик, О. А. Дмитриева // Аксиологическая лингвистика : лингвокультурные типажы : сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика. - Волгоград : Парадигма, 2005. - С. 5-25 .

64. Карасик В.И. Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность // Филология. - Краснодар, 1994. - С. 2-7.

65. Касаткина О.Н. Соотношение глубинного и поверхностного уровней структуры в текстах Евангелий Нового Завета. Канд. диссертация. Иркутск 2005. 142 с.

66. Касевич В. Б. Теория коммуникации и теория языка / /Говорящий и слушающий: Языковая личность, текст, проблемы обучения. СПб, 2001. с.70-75.

67. Кац Е.А. Языковая личность в поэтическом идиолекте

Геоργия Иванова : Диссертация ... канд. филол. наук. М., 2009.- 267 с

68. Ковалев. Ю. Комментарий // Антология чартистской литературы. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956. С.370-398.

69. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.

70. Кожина М.Н. Речевая системность функционального стиля [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [stylistics.academic.ru](http://stylistics.academic.ru) (дата доступа: 17.06.13).

71. Кокорина Анна. Трудности перевода поэтического текста [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [tl.euservice24.info/](http://tl.euservice24.info/)Трудности-перевода-поэтического-текста-art201.html (дата доступа: 19.06.14).

72. Конева В.П. Двусоставное простое нераспространенное предложение как средство смыслового членения текста // Функционирование синтаксических категорий в тексте. Л.: Межвуз. сб. науч. тр./ ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1981. С. 28-35.

73. Красовская Н. В. Художественный концепт: методы и приёмы исследования // Известия Саратовского университета. 2009. Выпуск 4. С. 21-25.

74. Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Виды пространств текста и дискурса. // Категоризация мира: пространство и время. Материалы научной конференции. М., 1997. С. 19-23.

75. Кубрякова, Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. - М., 2001. - С. 72-81.

76. Кудлаева А.Н. Типы текстов в структуре дискурса. Дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Пермь, 2006 . 329 с.

77. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.

78. Кушина Л.В., Силантьева М.С. Языковая личность переводчика в свете концепции переводческого пространства // Вестник Пермского университета, 2010, Вып. 6(12). - С.71-75.

79. Лавров, Владимир. [Эл. ресурс]. - Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-53817/>© Shkolazhizni.ru (дата доступа: 14.06.14).

80. В.Л. Лаврухина. Поэтическая картина мира и психологический тип поэта [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [journals.hnpu.edu.ua/ojs/liter/article/view/1080/1086](http://journals.hnpu.edu.ua/ojs/liter/article/view/1080/1086) journals.hnpu.edu.ua» Сковороди.../article/view/1080/1086 (дата доступа: 18.06.14).

81. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. - М., 1998. - С.464- 482.

82. Левицкий Ю.А. Лингвистика текста. Учебное пособие / Ю.А. Левицкий. -М .: Высшая школа, 2006. 207 с.

83. Лингвистический энциклопедический словарь. Лингвис-

тика текста [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [tapemark.narod.ru/les/267e.html](http://tapemark.narod.ru/les/267e.html) (дата доступа: 10. 02. 13).

84. Линелл П. Язык и человек. Проблемы языка, мышления и коммуникации. М.: Высш. Шк., 1983. 251 с. (на швед. яз.).

85. Литус В.П. Дефектные тексты как тренинг-инструмент предпереводческого редактирования // Герценовские чтения, Иностранные языки: Материалы международной научной конференции. 15-16 апреля 2014 г. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. С. 142-143.

86. Локс К. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешинина-Ветринского. - М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

87. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии // Анализ поэтического текста: Структура стиха СПб., 1996. С. 10-24.

88. Лузина Л.Г. Распределение информации в тексте (когнитивный и прагматический аспекты). М.: ИНИОН РАН, 1996. 139 с.

89. Лягущенко С.И. Информация текстовых начал и её коммуникативное развёртывание (на материале короткого англоязычного рассказа XX века). Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / МГУ им. М.в. Ломоносова. - М., 2000. 16 с.

90. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК "Гнозис", 2003. 280 с.

91. Масленникова Е.М. Причины и предпосылки "устаревания" вариантов перевода // Филологические науки в МГИМО. Сборник научных трудов № 48 (63). Изд-во "МГИМО-Университет". М.: 2012. С. 98- 110.

92. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. - Минск: ТетраСистемс. 2004. - 256 с.

93. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб пособие / В.А. Маслова. - 3-е изд., испр. - М., 2007. - 296 с.).

94. В.А. Маслова "Поэтическая лингвистика как "стирание границ между наукой и искусством" (Ю.С. Степанов) // Критика и семиотика. Вып. 17, 2012. С. 138-148.

95. Маслова, Ж.Н. Когнитивная концепция поэтической картины мира / Ж.Н. Маслова. - М. : ФЛИНТА, 2012. - 420 с.

96. Мастер-класс по поэзии [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [forum.Poets-Club.ru/index](http://forum.Poets-Club.ru/index) (дата доступа: 10.06. 14).

97. Медведева С. Ю. К характеристике поэтического текста // Проблемы лингвистической поэтики. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1982.-С. 15-50.

98. Монгилева Н., Литвинова А. Особенности эстетической речевой деятельности в процессе порождения и понимания поэтического текста [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.rusnauka.com/6\\_PNI\\_2013/Philologia/7\\_130019.doc.htm](http://www.rusnauka.com/6_PNI_2013/Philologia/7_130019.doc.htm) (дата доступа: 14.06.14)?.

99. Москальская О.И. Грамматика текста / О.И. Москальская. - М. :Высшая школа, 1981. - 183 с.
100. Морозов Н.А. Лингвистические спектры. Новое орудие объективного исследования древних документов. [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [textology.ru/library/Default.aspx](http://textology.ru/library/Default.aspx) (дата доступа: 10.03.12).
101. Музыка и поэзия. Немного истории [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [art.sovfarfor.com/.../muzyka-i-poeziya-nemnogo-istorii](http://art.sovfarfor.com/.../muzyka-i-poeziya-nemnogo-istorii) (дата доступа: 15. 09. 11).
102. Музыка эпохи Возрождения [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [manfredina.ru/melizmyi.html](http://manfredina.ru/melizmyi.html) (дата доступа: 15. 09. 11).
103. Николаева Т.М. Текст; Теория текста // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред.В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990.
104. Николаева Т.М. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000. 680 с.
105. Новиков А.И. Семантика текста и её формализация. - М.: Наука, 1983. - 215с.
106. Новиков В.И. Высоцкий. Серия: Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2005. 553 с.
107. Онуфриев В.В.. Словарь популярных рифм, Рифмы онлайн (On-Line), Словарь Рифм для телефонов и мобильных устройств (PDA версия) [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [megaslovo.ru](http://megaslovo.ru) (дата доступа: 10.06. 11).
108. Основные направления структурализма / Отв. ред. Гухман М.М., Ярцева В.Н.; АН СССР. Ин-т языкознания. - М.: Наука, 1964. - 360с.
109. Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь справочник / Отд. Языкознания. - М.:ИНИОН РАН, 2010. - 260 с.
110. Ответы@Mail.Ru: [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [otvet.mail.ru/question/83438461](http://otvet.mail.ru/question/83438461) (дата доступа: 02.12.14).
111. Панов М.В. Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т.2/ Под ред. Е. А. Земской, С.М. Кузьминой. - М.: Языки гуманитарной культуры, 2007. - 848 с.
112. Панфилова С. С. Гипертекст - адресант - адресат: монография. - Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2014. - 132 с.
113. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. - М.: Флинта, Наука. Под ред. Т. А. Ладыженской и А. К. Михальской. 1998.
114. Пестова Н.В. Реализация потенциальных возможностей системы языка в грамматике поэтического текста // Методы изучения системы и эволюции языка. - Свердловск: Свердл. пед. ин-т, 1988. - С. 79-84.
115. Пищальникова В.А. Проблема смысла поэтического тек-

ста. Психолингвистический аспект. Автореф. дис. д-ра филол. наук: М., 1992. - 30 с.

116. Поветьева Е.В. Лингвистический взгляд на интертекстуальность как доминанту идиостиля автора на примере прецедентного имени // Вестник СамГУ. 2013. № 2 (103). С. 113-117.

117. Поэтический текст как система [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [elar.urfu.ru/bitstream/10995/50/2/1224433.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/50/2/1224433.pdf) (дата доступа: 04.11.14).

118. Прибылова О. В. Вербальная репрезентация метаконцепта 'терроризм' в институциональных дискурсах США // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. Филология. Искусствоведение. Вып. 51. № 8 (223). С. 109-111.

119. Пронина Наталья. Иоанн Грозный. "Мучитель" или Мученик? [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [ic-xc-nika.ru/Alexandrov\\_M...Muchetel...Muchenik.html](http://ic-xc-nika.ru/Alexandrov_M...Muchetel...Muchenik.html) (дата доступа: 10.02.12).

120. Психологический словарь / Под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Педагогика-Пресс, 1999. - 440 с.

121. Рахилина, Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость / Е.В. Рахилина. -М.: Русские словари, 2008. - 416 с.

122. Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. Сборник статей, посвященный юбилею Г. А. Золотовой. М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 418-433.

123. Редькина О. Ю. Текст и речевой жанр: место в иерархии языковой системы // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 20 (311). Филология. Искусствоведение. Вып. 79. С. 85-88.

124. Руднев, В. Словарь культуры XX века [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Rudnev/Dict/\\_18.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rudnev/Dict/_18.php) (дата доступа: 06.06.12).

125. Русские пословицы и поговорки на английском языке [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.englishonlinefree.ru/proverb.html](http://www.englishonlinefree.ru/proverb.html)? (дата доступа: 06.06.12).

126. Рыбальченко Т. Л. Поиск картины мира в современной прозе // Картина мира: модели, методы, концепты / Под общей редакцией профессора З. И. Резановой. - Томск: Изд-во ТГУ, 2002. - С. 261-266.

127. Садыкова Дина. Перевод поэзии, или поэзия перевода. [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [ftp.reading-hall.ru/publication.php](http://ftp.reading-hall.ru/publication.php) (дата доступа: 05.02.15).

128. Сегодняшнее восприятие поэзии Ахматовой ... [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [vsesochineniya.ru/segodnyashee-vospriyatie-poezii](http://vsesochineniya.ru/segodnyashee-vospriyatie-poezii) (дата доступа: 04.02.15).

129. Серебряный век - поэзия и поэты серебряного век [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [a.slova.org.ru](http://a.slova.org.ru) (дата доступа: 04.02.15).
130. Сирота, Любовь ("Я не сижу над стихами, я их пишу по вдохновению...") [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html](http://www.artword.info/O-STIHOSLOJENII-3.html) (дата доступа: 14.06. 14) .
131. Словарь разновидностей рифмы" [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [kritik.ucoz.ru > publ/3-1-0-8](http://kritik.ucoz.ru/publ/3-1-0-8) (дата доступа: 09.05. 12).
132. Словарь Рифм для телефонов и мобильных устройств (PDA версия) [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [megaslovo.ru](http://megaslovo.ru) (дата доступа: 09.05. 12).
133. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты : Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. 323 с.
134. Содержание и форма поэзии [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [stihi-poezia.narod.ru > sifr01.htm](http://stihi-poezia.narod.ru/sifr01.htm) (дата доступа: 28.03.15).
135. Соколова Н.К. О специфике поэтического текста // Коммуникативная и поэтическая функции художественного текста. Воронеж, 1982. С. 8-13.
136. Солганик Г.Я. Стилистика текста: учеб. пос. для студентов. М.: Флинта; Наука, 1997. 256 с.
137. Соловьёва Е.А. Диалогические основы англоязычного поэтического текста в аспекте его категориальных свойств. Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / МГУ им. М.в. Ломоносова. - М., 2007. 20 с.
138. Способы выравнивания когнитивного диссонанса в переводе [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [...reshal.ru/?p=7235](http://reshal.ru/?p=7235) (01.02.15).
139. С Пушкиным в Кишинёве [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [proza.ru/2013/01/16/33](http://proza.ru/2013/01/16/33) (дата доступа: 01.02.15).
140. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. 2-е изд. стереотип., М.: Флинта: Наука, 2001. 696 с.
141. Сулимов В.А. Проблема текстовой когниции: методология исследования // Вестник международной академии наук (Русская секция). 2006. № 2. С. 78-85.
142. Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста: Словарь-справочник / Т. В. Жеребило. - Назрань: ООО "Пилигрим". Т.В. Жеребило. 2011.
143. Толковый словарь Дмитриева [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/4885/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/4885/) (дата доступа: 16.01.13).
144. Тураева, З.Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). Учебное пособие / З.Я. Тураева. - М.: Просвещение, 1986. - 127 с.
145. Туренкова, Анна. Как писать стихи - несколько полезных упражнений и советов [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [stihi.ru](http://stihi.ru) (дата доступа: 15.06.14).

146. Учение о музыкальном этосе и мусическое воспитание в Древней Греции [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [musike.blog.ru/210336771.html](http://musike.blog.ru/210336771.html) (дата доступа: 12.12.14)
147. Философский словарь [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [onlinedics.ru/slovar/fil/t/tekst.html](http://onlinedics.ru/slovar/fil/t/tekst.html) (дата доступа: 07.10.13).
148. Флеонова О.Л. Лингвостилистические и семиотические особенности американской литературы чёрного юмора. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: 2003. 24 с.
149. Фрикке Я.А. Фразовая номинация как средство выражения языковой личности автора художественного текста [Текст] / Я.А. Фрикке. - Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2004. - 212 с.
150. Фунтова И.Л. Случаи употребления и значения интонационных шкал эмфатической речи современного британского варианта английского языка (в сопоставлении с русским) / И.Л. Фунтова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. - 2012. - Вып 2. - С. 94-104.
151. Цейтлин С.Н. Система синтаксических синонимов // Структура предложения и словосочетания в индоевропейских языках. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 77-87.
152. Чекалина Н.Г. Художественно-изобразительная архитектура лирических произведений М. И. Цветаевой. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. 22 с.
153. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие / В.Е. Чернявская. - М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. - 248 с.
154. Что такое музыка стиха? - Культурная эволюция [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [yarcenter.ru/content/view/69687/163/](http://yarcenter.ru/content/view/69687/163/) (дата доступа: 10.02.15).
155. Что такое поэтический синтаксис? [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [otvet.mail.ru](http://otvet.mail.ru) (дата доступа 17.02.13).
156. Чулкина Д.В. Концепт "разлука" в русском и английском поэтическом дискурсе (на материале поэзии В. А. Жуковского, поэтов озерной школы и Г. Лонгфелло). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 21 с.
157. Чумак-Жунь И.И. Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца xviii - начала xxi веков. Автореф. дис.... д-ра филол. наук. Белгород: 2009. 38 с.
158. Чумаков Ю.Н. Стихотворение Пушкина "К\*\*\*" ("Я помню чудное мгновенье"): Форма как содержание // Известия АН. Отделение литературы и языка. - Т. 57, № 1. - М., 1998. - С. 3-8.
159. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. - М: Гнозис, 2008. - 416 с.
160. Шинкаренкова М.Б. Структура дискурса русской рок-



поэзии // Политическая лингвистика. Выпуск № 16 / 2005. С. 232-241.

161. Широкова И. А. Особенности структуры эмоционального концепта и его изучение в аспекте перевода [Текст] / И. А. Широкова // Актуальные вопросы филологических наук: материалы междунар. науч. конф. (г. Чита, ноябрь 2011 г.). - Чита: Издательство Молодой ученый, 2011. - С. 162-165.

162. Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. - М.: Учпедгиз., 1956. 318 с.

163. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. - С.-Пб. Брокгауз-Ефрон, 1890-1907. 86 т.

164. Эфендиева Н. П. О функциях и структуре конечных компонентов финальных абзацев целого текста и его частей (на материале немецкого романа) / Н. П. Эфендиева // Лингвистика текста: Межвузовский сборник научных трудов / Пятигорский государственный педагогический институт иностранных языков. - Пятигорск, 1993. - ПГПИИЯ. - С. 170 - 177.

165. Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка.- В кн.: Поэтика: Сб. по теории поэтич. яз./ Брик О., Поливанов Е., Шкловский В. И др. Пг.,1919.С.140-153.

166. Hartmann, P. Text als Linguistische Objekt // Beitr?ge zur Textlinguistik. -M?nchen,1971. - S. 9-29.

167. In What Sense are Short Poetic Texts a Narrative? - Student Pulse [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.studentpulse.com/.../in-what-sense-are-short-poetic-texts-a-narrative?](http://www.studentpulse.com/.../in-what-sense-are-short-poetic-texts-a-narrative?) (дата доступа: 07.03.15).

168. Longman Grammar of spoken and written English. 1999.1204 p.

169. The Best American Poetry 2004. - Lyn Hejinian, Editor; David Lehman, Series editor. Scribner Poetry. - New York, London, Toronto, Sydney, Singapore. - 2004. - 278 p.

170. The Best American Poetry 2003. - Yusef Komunyakaa, Editor, David Lehman, Series Editor. Scribner Poetry. - New York, London, Toronto, Sydney, Singapore 2003. - 243 p.

171. Les po?tes et le printemps. Poesie 1. 73. Janvier-F?vrier.1980. 128 p.

172. Literature: Reading,Fiction,Poetry, Drama,and the Essay / Robert DiYanni. Second edition. -McGraw-Hill Publishing Company. - 1990. - 1250 p.

173. Lyric Poetry - Types of Poetry [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [www.poeticterminology.net/31-lyric-poetry.htm?](http://www.poeticterminology.net/31-lyric-poetry.htm?) (дата доступа: 07.03.15).

174. Poetic Forms: Sound and Structure - Lexiconic Education Resources! [Эл. ресурс]. - Режим доступа: [learn.lexiconic.net/2.2poetryforms.htm](http://learn.lexiconic.net/2.2poetryforms.htm) (дата доступа: ?07.03.15).

175. Svenska 1 2 3. 2. Textens best?ndsdelar [Эл. ресурс]. -

Режим доступа: svenska123.se › Skriva › Allm?nt om att skriva?.  
(дата доступа: 04.03.12)

176. Types of Poetry [Эл. ресурс]. - Режим доступа:  
www2.anglistik.uni-freiburg.de/.../PoetryTypes 01.htm (дата досту-  
па: 07.03.15).

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Введение

ГЛАВА 1. Традиционная лингвистика текста и лингвистика поэтического текста

1.1 Парадигматика поэтического текста

1.2 Субъективный фактор поэтического текста

1.3 Языковая практика как "склад речей" и поэтическое текстопостроение

1.4 Графика и поликодовость поэтического текста

1.5 Оппозиция рифма-содержание в поэтическом тексте

ГЛАВА 2. Лингвистика поэтического текста и когнитивная лингвистика

2.1 Поэтическое текстопостроение в формате метаконцепта

2.2 Концепт "я" и его актуализация в абсолютном начале поэтического текста

2.3 Когнитивный диапазон сравнения в континууме поэтического текста

2.4 Поэтическая когниция и поэтический макротекст

2.5 Поэтические тексты-имитации и поэтические переводы (когнитивный аспект)

ГЛАВА 3. Лингвистика поэтического текста и лингвистическая теория коммуникации

3.1 Прагматика коммуникативного фактора в поэтическом тексте

3.2 Читатель-коммуникант как переменная категория

3.3 Коммуникативный диапазон поэтической речи

Заключение.

Список использованной литературы