DOI: 10.31648/pw.12124

Gennadij Zeldowicz
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4437-2802
Warsaw University

ЗАМЕТКИ О ДИСКУРСИВНОЙ ИЕРАРХИЗАЦИИ В *ПИКОВОЙ ДАМЕ*: ЛИРИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ

Remarks on discourse hierarchization in *The Queen of Spades*: Lyrical strategies in prose

Abstract: The paper is focused on certain fore- and backgrounding strategies adopted in *The Queen of Spades* by Alexander Pushkin. It is claimed that in several instances culmination points of the plotline are marked by means generally alien to artistic prose, but very typical of foregrounded fragments in lyrical poetry, and in one instance for backgrounding a device is employed that is usually exploited for this goal in lyrical texts. A suggestion is made as to what is the deeper sense of this discourse strategy. It may be explained by the fact that while special means for marking culmination points in narrative prose are optional, markers of foreground in lyrical poetry are practically necessary. The author proposes that this might be a hidden and yet unstudied aspect of the famous brevity proper to *The Queen of Spades*.

Key words: Alexander Pushkin, *The Queen of Spades*, foregrounding, backgrounding, lirycal poetry

1. Предисловие

Хорошо известно, что проза А. С. Пушкина многое взяла из его поэзии. Достаточно вспомнить о часто больших и несущих колоссальную композиционную нагрузку стихотворных вставках; о кольцевой композиции рассказа; о минимализме повествования – проявленном как в его физической краткости, так и в избегании либо предельном обезличивании всех не связанных с главной нарративной линией персонажей. Можно упомянуть и сказовое устройство наррации, наделяющее рассказчика достаточно определенными личностными чертами и тем отчасти приближающее его к прототипическому лирическому персонажу. Примечательна здесь и незавершенность ряда прозаических текстов. С одной стороны, есть причины считать ее не случайной, а намеренной (см. о *Египетских ночах*: Gofman

1922, 169)[1]; с другой, она также усиливает сходство пушкинской прозы с лирической поэзией, ибо как раз для последней особенно характерно лишь намеком указывать на самое главное и оставлять дальнейшую интерпретацию усмотрению и проницательности читателей.

Та же закономерность прослеживается и на менее заметных уровнях, например на уровне коммуникативной структуры. Вообще говоря, в прозе темой открывающего текст предложения наиболее естественным образом становятся референты, которые прагматически хорошо доступны: автор, читатель, погода и т.п. (Yokoyama 2005, 85). Стихи, однако, это правило часто нарушают. В таком случае, по очевидным причинам прагматического характера, читатель приглашается или даже вынуждается вести себя так, *будто бы* по крайней мере часть соответствующих представлений для него уже активирована (это явление называется импозицией – см. Yokoyama 2005, 97 и сл.). Подобным образом, например, дело обстоит в стихотворении О. Э. Мандельштама, открывающемся строкой *Возможна ли женщине мертвой хвала?* Здесь *мертвая женщина* либо является темой, либо по крайней мере допускает такое восприятие, но читатель трактовать данное представление как заведомо доступное вправе лишь условно, под своего рода когнитивным самопринуждением. Другим примером может быть мандельштамовское стихотворение *Silentium*, которое начинается строками *Она еще не родилась, / Она и музыка и слово*; местоимение *она* нормально предполагает активированность референта, но здесь таковая достигается лишь ретроспективно, то есть по сути тоже через импозицию.

Примечательно то, что эту же стратегию выбирает и повествователь в *Пиковой даме*. Текст открывается предложением *Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова*[2], чья имплицитная тема (‘мы’ или ‘они’) на самом деле нова для читателя, однако он вынужден воспринимать ее как знакомую. Иными словами, уже здесь *Пиковая дама* обладает яркой особенностью, роднящей ее с многими лирическими стихотворениями.

Ниже мы хотели бы продвинуться немного дальше по обозначенному этими наблюдениями пути и обратить внимание на один пока что, насколько мы осведомлены, не отмеченный текстостроительный прием, также заимствованный *Пиковой дамой* у лирического жанра. Говоря конкретнее, мы считаем, что несколько высокопривилегированных фрагментов наррации, то есть фрагментов кульминационных, поворотных, маркированы средствами, вообще-то чуждыми повествовательной прозе, зато типичными для дискурсивно выделенных частей лирического текста; по крайней же

---

1 Ср. также Mil’don 1992, где показано, насколько соответствующие открытые финалы вообще важны для русской литературы.

2 *Пиковая дама* здесь и ниже цитируется по изданию: Pushkin 1995, 225-252.

мере один фрагмент, имеющий в нарративном ряду относительно низкий ранг, маркирован таким способом, который лирика часто использует, чтобы обозначить второй дискурсивный план, и который, вновь-таки, в прозе как правило не обнаруживается.

Для начала полезно напомнить, что все наше мышление подчиняется закону перспективы, закону разделения информации на в том или ином смысле более и менее важную. Скажем, практически всякая, даже очень «краткая» наша мысль содержит в себе и некоторый относительно менее важный «фон», и некоторую более важную для нас «фигуру». В живописи, скульптуре, театре, кино, балете тоже почти всегда есть первый и второй планы, с возможными их дальнейшими подразделениями (вроде «самое важное на главном плане – просто важное на главном плане – более заметные фрагменты второго плана – его наименее значимые части»). То же самое касается и большинства создаваемых человеком текстов и, наверное, даже в особенности текстов нарративных и текстов лирических.

Первым планом повествовательного произведения обычно становится его основная сюжетная линия, тогда как на втором оказываются описания, рассуждения, интроспекции, ретроспекции, авторские оценки и т.д. (об этих двух планах см.: Fleischman 1990, 168 и сл.; Hopper | Thompson 1980, 280 и сл.)[3]. Чтобы обозначить главную нарративную цепь, авторы последовательно используют целый ряд особых средств. Как показывают в названной работе П. Хоппер и С. Томпсон, глаголы, которые тут появляются, чаще, чем вне этой цепи, бывают перфективными, телическими и переходными; актанты чаще обладают референциальной определенностью; высказывания как целое чаще относятся к реальному, а не воображаемому миру, и в них избегается отрицание. Сверх этого, фрагменты, где речь идет о наиболее важных, кульминационных событиях, могут получать свою особую маркировку, такую, как, например, переключение рассказа из прошедшего времени в настоящее историческое (см. Fleischman 1990, 75 и сл.); переход от третьего лица к второму или даже первому; драматизация (диалогизация) повествования; увеличение удельного количества глаголов (об этих техниках см.: Longacre 1983, 15 и сл.).

Что же касается лирической поэзии, то здесь и существо разделения текстов на первый и второй планы, и служащие ему лингвистические механизмы принципиально иные.

Как показано в (Sil'man 1977, 5 и сл.), основной жанровый признак лирики состоит в том, что сначала представляется некий переживаемый лирическим *я* опыт, а затем он трансцендируется в открытии некой важной истины и/или в существенном изменении взаимоотношений между лирическим *я* и миром

---

[3] Конечно же, из этого правила бывают исключения. Такова орнаментальная проза Дж. Джойса, М. Пруста или Б. Шульца.

либо отношений лирического *я* с самим собой. Эмпирические фрагменты стихотворения в ясном смысле подчинены его трансцендирующей части (далее она называется *фокусом*) и должны считаться вторым планом текста, тогда как сама трансцендирующая часть составляет план первый.

У этого контраста есть множество осязаемых языковых манифестаций, и их разнообразие даже превосходит разнообразие средств, обычно привлекаемых для разграничения главной нарративной линии и прочего материала в повествовательной прозе. Назовем несколько соответствующих стратегий.

1. Дискурсивные связи, которые создаются фокусом (такие, как детализация, пояснение, каузальная связь, нарративная связь, параллелизм и др.; см. Asher | Lascarides 2003, 155 и сл.), часто более многочисленны и/или содержательно разнообразны, нежели связи, создаваемые эмпирическими фрагментами (Zel'dovich 2021, 35 и сл.).

2. В общем случае фокус тяготеет к референциальной оторванности от эмпирических частей текста. Среди способов создать подобный разрыв наиболее каноничны следующие. Во-первых, иногда в фокусе (который как правило завершает собой стихотворение) ранее введенный в текст и как будто бы уже укорененный в нем, полноправный референт внезапно объявляется в действительности несуществующим; ср. последнюю строфу в *Свиданиях* Б.Л. Пастернака:

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

Во-вторых, есть и более изысканный вариант. Как правило, строя текст, мы стараемся для каждого референта выбрать наиболее простую из возможных номинаций; скажем, к референту, который уже ранее появлялся и не успел «забыться» (между его предыдущим и нынешним появлением не вторгается большое число иных референтов), в норме надо обращаться с помощью личного местоимения либо даже синтаксического нуля, тогда как полная именная группа в данной роли неканонична. Если, однако, она используется, это обычно значит, что референт уже – отчасти либо полностью – деактивирован либо предполагается таковым. Эта стратегия широко используется при маркировке лирического фокуса; см. подробно (Zel'dovich 2021, 112 и сл.).

3. Нередко фокус отличается типологическим богатством заключенной в нем лингвистической информации. В одних случаях оно состоит в том, что фокус содержит определенные типы информации, которых нет в эмпирических частях текста, в других представление о таком богатстве создается путем

эмфатизации: разных типов информации в фокусе столько же, однако присутствие какого-то типа либо каких-то типов специально *подчеркнуто*, ибо они выступают в откровенно неканонической ипостаси и оттого становятся по-особенному заметными (см. Zel'dovich 2021, 245 и сл., а также 2.1).

4. Интересная роль в маркировании фокуса принадлежит золотому сечению. Как известно, данная пропорция является прототипом гармонических отношений, и потому фрагмент художественного текста, где она достигается, имеет хорошие шансы оказаться дискурсивно привилегированным. Правда, точное соотношение 1,618... быть соблюдено здесь практически не может, однако в композиционной «разметке» лирических произведений немалую роль играет его либерализованная версия, предписывающая усматривать искомую гармонию также там, где два соседствующих и при этом содержательно и формально сходных фрагмента различаются по длине *приблизительно в полтора раза*. Как показано в (Zel'dovich 2021, 479 и сл.), при соблюдении этого условия весьма вероятно, что по крайней мере один из них будет принадлежать фокусу. И наоборот, если два соположенных фрагмента обнаруживают смысловое и формальное подобие, но длина их приблизительно одинакова, то есть золотой пропорции они не отвечают, находиться они скорее всего будут оба в эмпирической, «второплановой» части текста.

Вполне очевидно, что ни одна из названных стратегий не характерна ни для повествовательно прозы, ни вообще для каких-либо жанров, кроме лирического.

Далее, в п. 2, мы постараемся показать, что, вопреки общим правилам, в *Пиковой даме* имеется по крайней мере четыре фрагмента, где, с одной стороны, повествование становится максимально напряженным, то есть в развитии событий совершается перелом, с другой же, как раз эти фрагменты отмечены особенностями, вообще-то характерными для лирического фокуса. Также мы рассмотрим один пример, где, наоборот, повествуемое событие должно уйти на второй план и его непервоплановость маркируется тем же средством, каким она обычно маркируется в лирике. В п. 3 будут подведены итоги анализа и предложена объясняющая их гипотеза.

2. Материал

2.1. Пример 1

Рассмотрим следующий отрывок из *Пиковой дамы*:

> Германн встал.
>
> – Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы: – так я ж заставлю тебя отвечать...
>
> С этим словом он вынул из кармана пистолет.
>
> При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою, и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатилась навзничь... и осталась недвижима.
>
> – Перестаньте ребячиться, – сказал Германн, взяв ее руку. – Спрашиваю последний раз: хотите ли назначить мне ваши три карты? – да или нет?
>
> Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла.

Несомненно, по своему влиянию на повествование в целом здесь особенно важен фрагмент *Германн увидел, что она умерла*, а вместе с тем его дискурсивное выделение осуществляется, – возможно, среди прочего – при помощи механизма, который типичен для лирического текста.

Как уже упоминалось выше и как подробно объясняется в (Zel'dovich 2021, 245 и сл.), лирический фокус часто бывает отмечен либо необычным типологическим богатством заключенной в нем информации, либо тем, что разнообразие ее типов нарочно подчеркивается, поскольку один или даже несколько из них выступают в откровенно неканонической ипостаси и оттого становятся по-особому заметными.

Иногда соответствующий сдвиг достигается тем, что пресуппозиция переводится в ранг ассерции. Скажем, во фразе *Мне было плохо* отнесенность сообщаемого к прошедшему времени презумптивна; в частности, она полностью сохраняется при отрицании, как, например, в *Неверно, что мне было плохо*. Эта закономерность, однако, нарушена в приводимом ниже четверостишии И. Губермана, ибо тут временная соотнесенность не предполагается наперед, а становится предметом прямого *утверждения*, причем происходит это в наиболее весомой, заключительной строке:

> Все это кончилось, ушло,
> Исчезло, кануло и сплыло,
> А было так нехорошо,
> Что хорошо, что это было.

Другой способ достичь искомого эффекта заключается в том, чтобы в фокусе создать такую конверсационную импликатуру, какая, в отличие от канони-

ческих импликатур, уже не отменима[4]. Так часто случается, если буквальное содержание сообщаемого полностью тривиально либо внутренне противоречиво: при этих условиях само по себе оно не имеет когнитивной ценности и оттого та или иная порождаемая сказанным импликатура становится *необходимой*. Полную тривиалию мы встречаем в последней и несомненно фокусной строке пастернаковского *Гамлета*:

[Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.]
Жизнь прожить – не поле перейти.

Что касается внутреннего противоречия, то им отмечен финал и одновременно фокус в следующем стихотворении Г. В. Иванова:

Закат в полнеба занесен,
Уходит в пурпур и виссон
Лазурно-кружевная Ницца...
Леноре снится страшный сон –
Леноре ничего не снится.

Принципиально сходное явление можно обнаружить и в конце приведенного пушкинского отрывка, только связано оно не с презумпцией или импликатурой, но с информацией существенно иной разновидности.

В нарративной прозе давно принято различать фабулу и сюжет. Первая может пониматься как (квази)реальная последовательность событий, а второй – как порядок их описания автором (порядок, включающий в себя, конечно же, их со- и противопоставления, оценку и проч)[5]. При этом есть повествования, где фабула и сюжет явно различаются (уместно вспомнить *Роман с кокаином*, который начинается по сути с фабульного финала), и есть такие, в которых фабула и сюжет близки к тождественности. Разумеется, второй вариант надо признать немаркированным, поскольку здесь в интересующем нас плане между (квази)реальностью и способом о ней рассказать обеспечивается прямой изоморфизм. Так в основном написана и *Пиковая дама*, а в частности – почти весь приведенный выше фрагмент.

Тем выразительнее то, что его финал эту закономерность резко нарушает. Будь он построен в соответствии с ней, сперва бы говорилось, что графиня

---

[4] Об отменимости подобных импликатур как одном из их важнейших свойств см.: Grice 1975, 58.

[5] См. Silant'ev 2009, 6 и сл. Встречается и обратное понимание этих терминов, когда (квази)реальный порядок относят к сюжету, а порядок их описания к фабуле.

умерла, а затем уже то, что Германн об этом узнал[6]. Вдобавок к этому, если бы сюжет и фабула тут совпадали, то о графининой смерти сообщалось бы в главном, а не придаточном предложении – ибо придаточные предложения, как известно, частью главной нарративной линии являться обычно не могут.

Поэтому такие типы информации, как информация сюжетная и информация фабульная, приобретают здесь особые черты, которые и вообще скорее для них не прототипичны, и наверняка не прототипичны в контексте *Пиковой дамы*. Происходит же это, напомним, как раз в чрезвычайно важном, дискурсивно выделенном пассаже – приблизительно так же, как нередко теряет свою прототипичность презумпция или конверсационная импликатура в лирическом фокусе.

2.2. Пример 2

> Дама, выбранная Томским, была сама княжна***. Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и лишний раз повертевшись перед своим стулом. – Томский, возвратясь на свое место, уже не думал ни о Германне, ни о Лизавете Ивановне. Она непременно хотела возобновить прерванный разговор; но мазурка кончилась, и вскоре после старая графиня уехала.
>
> Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они глубоко заронились в душу молодой мечтательницы. Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошлое лицо, пугало и пленяло ее воображение. Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами... Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел.

Последнее предложение здесь оказывается одной из важнейших поворотных точек сюжета. При этом достаточно долго, начиная с предложения *Она непременно хотела возобновить прерванный разговор...* и заканчивая предпоследним предложением, *Она сидела, сложа крестом голые руки...*, рассказ ведется с точки зрения Лизаветы Ивановны. Поскольку же появление Германна для нее было совершенно внезапным (ср. хотя бы слово *вдруг* в заключительной фразе), то, продолжая повествование в том же ключе, было бы нормальным построить финальное предложение по презентационной модели – так, как строятся обычно предложения, вводящие в пространство текста *новый* (или основательно «забытый») референт, – то есть использовать словопорядок *...и вошел Германн*, при котором слово *Германн* стало бы частью ремы (ср. Lambrecht 2000, 633 и сл.). Поскольку же, однако, на самом деле выбран словопорядок *...и Германн вошел* и *Германн* тут практически

---

[6] Можно думать, что такое повествование серьезно потеряло бы в своей напряженности или даже стало бы просто скучным, но для наших рассуждений это безразлично.

наверняка тематичен, то оказывается, что в тематической роли выступает явно неожиданный референт, а этим референциальная преемственность текста резко нарушается.

С другой стороны, как мы уже говорили, нарушение референциальной преемственности является продуктивным способом маркировать главный дискурсивный план лирического текста (см. Предисловие и Zel'dovich 2021, 112 и сл.).

2.3. Пример 3

Едва ли не самый частый прием, обеспечивающий референциальную оторванность фокуса в лирическом стихотворении, заключается в том, что, выбирая номинацию для референта, автор пренебрегает соответствующими правилами экономии усилий и, например, использует полное существительное там, где достаточным было бы местоимение, а иногда и синтаксический нуль (см. там же).

Именно это происходит в следующем пассаже из *Пиковой дамы*. Подлежащим заключающей его и чрезвычайно важной для повествования конструкции, *Германн принял их с хладнокровием, и в ту же минуту удалился*, является собственное существительное, тогда как на эту роль прекрасно подошли бы местоимения *он* или *тот*.

> Германн дождался новой тальи, поставил карту, положив на нее свои сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш.
>
> Чекалинский стал метать. Валет выпал направо, семерка налево.
>
> Германн открыл семерку.
>
> Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девяноста четыре тысячи и передал Германну. Германн принял их с хладнокровием, и в ту же минуту удалился.

2.4. Пример 4

Огромной напряженностью повествования отмечен и следующий отрывок:

> – Туз выиграл! – сказал Германн, и открыл свою карту.
>
> – Дама ваша убита, – сказал ласково Чекалинский.
>
> Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться.
>
> В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...
>
> – Старуха! – закричал он в ужасе.

Рассмотрим фрагмент *Германн вздрогнул...* и подумаем, насколько он укоренен в контексте, то есть в какое число дискурсивных связей он вступает. Речь идет о таких связях, как детализация (возникает, когда два высказывания сообщают разные сведения об одной и той же ситуации), пояснение, каузальная связь, нарративная связь, параллелизм, контраст и др. (см. Asher | Lascarides 2003, 155 и сл.; разница между каузальной связью и пояснением заключается в том, что первая направлена поступательно, от причины к следствию, а вторая «вспять», от следствия к причине).

Во-первых, наш фрагмент является частью нарративной цепочки и оттого входит в нарративное отношение с предшествующей ему репликой Чекалинского и с последующим восклицанием самого Германна.[7] Кроме этого, дрожь Германна должна быть воспринята как результат, воспоследовавший из сказанного Чекалинским, так что тут налицо еще и каузальная связь. Между дрожью Германна и тем, что он *...не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться*, можно усмотреть связь и пояснительного типа (второе указывает на причину первого), и связь детализационную, предполагающую, что дрожь, изумление и непонимание суть разные аспекты одной и той же ситуации. При этом, поскольку вообще множественность дискурсивных связей не только не необычна, но скорее повсеместна в наших речевых произведениях, следует принять, что обе эти связи реализуются одновременно. Наконец, ошеломительный для Германна момент получает дополнительное, вновь детализационное описание во фрагменте *В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась*.

Таким образом, в приведенном отрывке по крайней мере одно предложение вступает не менее, чем в шесть дискурсивных связей. Это весьма много, особенно если учесть, что предложения, формирующие нарративную цепочку, как *Германн вздрогнул...*, в пушкинском тексте, ввиду его лапидарности, сплошь и рядом образуют всего-навсего две дискурсивных связи – нарративную связь с предшествующим предложением либо группой предложений и такую же с последующим либо группой последующих.

Между тем, как мы помним из Предисловия, обилием дискурсивных связей регулярно бывает отмечен лирический фокус (Zel'dovich 2021, 35 и сл.), так что и здесь дискурсивная выделенность то ли самой фразы *Германн вздрогнул...*, то ли этой фразы и близлежащих к ней фрагментов сопряжена с такими ее особенностями, которые вообще-то характерны для первого плана в лирическом стихотворении.

---

[7] На то, что диалоги у Пушкина часто движут вперед наррацию, обращал внимание еще В. В. Виноградов (Vinogradov 1936, 109 и сл.).

2.5. Пример 5

Важный для нас, но существенно отличный от предыдущих пример находим в *Заключении* пушкинской повести:

> Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17 нумере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: – Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..

Хотя предложение *Германн сошел с ума* можно отнести к основной нарративной линии, остальная часть этого абзаца несомненно находится на втором дискурсивном плане, поскольку сюжет здесь уже не развивается, будучи лишен той своей движущей силы, какую ранее составляли воля и амбиции Германна.

Как мы уже говорили в Предисловии, если лирическое произведение содержит два соседствующих фрагмента, которые сходны по своей семантической и формальной организации и приблизительно равны по длине, они с большей вероятностью будут оба относиться к его эмпирической, то есть дискурсивно второплановой части; см. подробно (Zel'dovich 2021, 479 и сл.).

Между тем именно с таким подобием равнодлинных конструкций мы встречаемся в приведенном выше отрывке, в словах Германна *Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..*

Поэтому в данном случае картина обратна той, какая обнаруживалась прежде, ибо тут характерные для лирики механизмы служат не выдвижению на первый, а, напротив, уводу на второй дискурсивный план. Тем не менее, в некотором более обобщенном смысле перед нами точно тот же феномен – перенос лирических стратегий в прозу.

3. Выводы

Главный вывод из нашего анализа состоит в том, что в *Пиковой даме* несколько фрагментов, отмеченных чрезвычайно высокой повествовательной напряженностью, маркируются, – вероятно, среди прочего – по аналогии с первым дискурсивным планом (фокусом) лирического текста. С другой стороны, по крайней мере один уже второплановый фрагмент получает маркировку, характерную в лирике для второго (эмпирического) дискурсивного плана.

Склоняясь к мысли о том, что *Пиковая дама* переносит в прозу лирические стратегии дискурсивного выделения либо «затушевывания», нельзя, конечно, обойти вопрос, не имеет ли в данном тексте места и нечто противоположное:

нет ли случаев, когда, наоборот, референциальная оторванность фрагмента от прочих фрагментов, исключительное обилие имеющихся у него дискурсивных связей, реальное типологическое разнообразие заключенной в нем информации либо присутствие особых средств, разнообразие это специально подчеркивающих, или какие-то другие особенности делают его похожим на лирический фокус, однако в то же время фрагмент этот дискурсивно выделенным не является; нет ли случаев, когда фрагмент дискурсивно привилегирован, однако получает маркировку, характерную в лирике для фрагментов не привилегированных, эмпирических.

Целиком проанализировав *Пиковую даму*, мы подобных явлений не обнаружили, так что корреляция между наличием у ее фрагмента «фокусных» примет и его дискурсивной важностью и, обратно, наличием «эмпирической» приметы и отводом его на второй дискурсивный план представляется весьма последовательной.

Едва ли позволительно не задуматься и над тем, какую же художественную задачу выполняет описанный прием.

Разумеется, тут сразу можно вспомнить о той общей лирической окраске, какая свойственна пушкинской прозе, и о столь частом у Пушкина неожиданном смешении жанров (см. Vinogradov 1936, 75, 110 и сл.). Это, однако, представляется хоть и справедливым, но далеко не самым интересным.

Уточним наш вопрос. Как мы уже говорили, у повествовательных текстов имеется свой *собственный* хорошо разработанный инструментарий, позволяющий маркировать, так сказать, *самый главный* план главного дискурсивного плана: это и использование настоящего исторического времени вместо прошедшего, и драматизация, и переход от рассказа в третьем лице к рассказу во втором или первом, и многое другое (см. Fleischman 1990, 75 и сл.; Longacre 1983, 15, 40 и сл.). Если же, тем не менее, в *Пиковой даме* по крайней мере некоторые кульминационные фрагменты повествования маркированы так, как главный дискурсивный план в лирике, то нужно поинтересоваться, чем же вторая из названных стратегий принципиально отлична от первой.

Здесь примечательно следующее. «Исконно нарративные» средства факультативны, и каждый отдельный текст с легкостью может отказаться от их использования (бесчисленное количество повествований обходится без настоящего исторического, драматизации, смены лиц и проч.), тогда как соответствующие взятые из лирики средства изначально обязательны, – конечно, не в том смысле, что каждое должно быть использовано в каждом лирическом фокусе, но в том, что по крайней мере некоторыми из соответствующих особенностей фокус обладает практически всегда (ср. хотя бы наши многочисленные разборы в Zel'dovich 2021, 51 и сл.). Поэтому, вопреки общим для нарратива правилам, в *Пиковой даме* разделение

повествовательной линии на, так сказать, главный и «сверхглавный» планы представлено как обязательное.

Есть ли, однако, другие единицы нашей речи, в значении которых прагматически главенствующий фрагмент не просто способен разделяться на самую важную и менее важные части, но это происходит уже систематически?

Таким свойством не обладает слово: если за главное в передаваемом им смысле принять ассерцию, то окажется, что она как правило весьма конкретна, «узка» и с трудом подвергается дальнейшему парцеллированию. Не таков и целостный текст, ибо похоже на правду, что дополнительное нюансирование его первого плана факультативно не только в случае нарратива, но и в других жанрах – драме, эпической поэзии, лирике и т.д.

Судя по всему, искомой речевой единицей нужно признать высказывание. Прагматически важнейшей его частью является рема, и она тяготеет к множественности. По принципу коммуникативного динамизма (см. Firbas 1971, 270 и сл.), в общем случае к начальной теме высказывания добавляется первый рематический компонент, затем он отходит на второй план и к нему добавляется следующая рема, с которой далее может снова произойти то же самое, и так в принципе неограниченное число раз – пока не появится рема самая важная, самая высокоранговая.

Поэтому допустимо предполагать, что в обсуждавшемся выше плане «Пиковая дама» как целостный текст строится по образцу высказывания. Если это так, то перед нами открывается еще один, дополнительный аспект той лапидарности, которая столь свойственна пушкинской прозе.

Библиография

Asher, N. | Lascarides, A. (2003), Logics of Conversation. Cambridge.

Firbas, J. (1971), On the concept of communicative dynamism in the theory of functional sentence perspective, [in:] Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university 20 (A19), 135-144.

Fleischman, S. (1990), Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction. Austin.

Gofman, M. (1922), “Kleopatra” и “Yegipetskiye nochi”. Neosushchestvlennyy zamysel Pushkina, [in:] Sovremennye zapiski XIII, 169-190. [Гофман, М. (1922), «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина, [in:] Современные записки XIII, 169-190.]

Grice H. (1975), Logic and conversation, [in:] Cole P. | Morgan, J. (eds.), Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts. New York, 41-58.

Hopper, P. | Thompson, S. (1980), Transitivity in grammar and discourse, [in:] Language 56 (2), 251-299.

Lambrecht, K. (2000), When subjects behave like objects, [in:] Studies in Language 24 (3), 611-682.

Longacre, R. (1983), The Grammar of Discourse. New York.

Mil’don, V. (1992), Beskonechnost’ mgnoveniya. Moskva. [Мильдон, В. (1992), Бесконечность мгновения. Москва.]

Pushkin, A. (1995), Polnoye sobraniye sochineniy, t. 8. Moskva. [Пушкин, А. (1995), Полное собрание сочинений, т. 8. Москва.]
Silant'ev, I. (2009), Syuzhetologicheskiye issledovaniya. Moskva. [Силантьев, И. (2009), Сюжетологические исследования. Москва.]
Sil'man, T. (1977), Zametki o lirike. Leningrad. [Сильман, Т. (1977), Заметки о лирике. Ленинград.]
Vinogradov, V. (1936), Stil' "Pikovoy damy", [in:] Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii, vyp. 2. Moskva | Leningrad, 74-147. [Виноградов, В. (1936), Стиль «Пиковой дамы», [in:] Пушкин: Временник Пушкинской комиссии, вып. 2. Москва | Ленинград, 74-147.]
Yokoyama, O. (2005), Kognitivnaya model' diskursa i russkiy poryadok slov. Moskva. [Йокояма, О. (2005), Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. Москва.]
Zel'dovich, G. (2021), Diskursivnaya perspektiva v liricheskoy poezii: Opyt zhanrovoy grammatiki. Warszawa. [Зельдович, Г. (2021), Дискурсивная перспектива в лирической поэзии: Опыт жанровой грамматики. Warszawa.]