

# ТЕОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА / THEORY OF POETIC TEXT

## Когнитивное пространство художественного текста

*О. Г. Ревзина*

### Cognitive space of literary text

*O. G. Revzina*

Ольга Григорьевна Ревзина – доктор филологических наук, профессор; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

E-mail: orevzina@gmail.com

Статья поступила. 01.06.2023. Принята к печати: 30.06.2023.

В статье рассматривается проблема когнитивной интерпретации художественного текста в сопоставлении текстов прозаического и поэтического. Для анализа избрано стихотворение З. Гиппиус «Две» и рассказ Н. Тэффи «Подлецы». Анализ предваряется изложением основных положений когнитивной поэтики, среди которых наиболее важными можно считать утверждение о том, что художественный текст оказывается спусковым механизмом, порождающим знания, которые связаны с автором, читателем и художественным дискурсом. При этом существенно различие прозаического и стихотворного текстов, в которых обнаруживаются разные модусы неязыкового существования события: в прозе «события» – высказывания, которые выстраиваются в линейную последовательность и не предсказывают друг друга; в стихе же «событие» – стихотворная строка, предсказывающая форму следующей строки. Анализ стихотворения З. Гиппиус с учетом иных ее текстов приводит к выводу, что в его когнитивном пространстве главные концепты любви – земной и неземной, а основной прием формирования этого знания – референциальная многозначность. Анализ рассказа Н. Тэффи показывает, что в прозе работают другие механизмы формирования знаний, в частности, прямая речь персонажей, отражающая их языковую личность и отношение к вопросам любви как приключений и женского поведения как сделок с мужчинами, которые всегда оказываются подлецами. Написанные в одно время, анализируемые тексты демонстрируют различие не только творческих принципов авторов, но и различие прозы и поэзии. Результаты исследования демонстрируют возможности когнитивной поэтики, которая становится важным направлением изучения художественного текста, как прозаического, так и поэтического.

**Ключевые слова:** художественный текст, проза, поэзия, русский язык, когнитивное пространство

УДК 82-1:82-3:316.276

Olga G. Revzina – Dr. Sci. in Philology, Professor; Moscow State University, Moscow, Russian Federation

ORCID 0000-0002-4502-2030

Received: 01/06/2023. Accepted for publication: 30/06/2023.

The article deals with the problem of cognitive interpretation of a literary text in comparison of prosaic and poetic texts. The poem "Two" by Z. Gippius and the story "Scoundrels" by N. Teffi were chosen for the analysis. The analysis is preceded by a presentation of the main provisions of cognitive poetics, among which the most important can be considered the statement that a literary text is a trigger that generates knowledge associated with the author, reader and artistic discourse. At the same time, there is a significant difference between prose and poetic texts, in which different modes of the non-linguistic existence of an event are found: in prose, "events" are statements that line up in a linear sequence and do not predict each other; in verse, an "event" is a poetic line that predicts the form of the next line. The analysis of the poem by Z. Gippius, taking into account her other texts, leads to the conclusion that in its cognitive space the main concepts of love are earthly and unearthly, and the main method of forming this knowledge is referential ambiguity. The analysis of N. Teffi's story shows that other mechanisms of knowledge formation work in prose, in particular, the characters' direct speech reflecting their linguistic personality and attitude to love as adventures and women's behavior as deals with men who always turn out to be scoundrels. Written at the same time, the analyzed texts demonstrate the difference not only in the creative principles of the authors, but also the difference between prose and poetry. The results of the study demonstrate the possibilities of cognitive poetics, which is becoming an important direction in the study of literary text, both prosaic and poetic.

**Keywords:** literary text, prose, poetry, Russian language, cognitive space

OECD: 6.02.OT

**V**

**Постановка проблемы.** Когнитивным пространством художественного текста мы называем совокупность представленных в нем знаний. Эти знания различаются по своему характеру, по объему, по способу представленности, по функциональному назначению. В когнитивное пространство художественного текста может войти любое знание – научное и любые виды вненаучного знания.

В статье обсуждается проблема когнитивной интерпретации художественного текста, при этом важно сопоставить текст прозаический и поэтический.

**Методология и методы исследования.** Художественный текст является объектом исследования лингвистики и литературоведения, философии и истории, социологии и публицистики, этики и эстетики, психологии и психоанализа. Каждая из этих дисциплин выдвигает свою точку зрения, но сама возможность приложения этих разных точек зрения определяется, на наш взгляд, природой художественного текста и теми знаниями, которые в нем заложены.

За последние десятилетия в гуманитарную науку было введено много новых понятий. Лишь часть из них доказала свою эффективность, отсюда следует необходимость аргументации новых понятий. Приведу некоторые аргументы, относящиеся к понятию когнитивного пространства.

Все разновидности дискурса содержат знания о языке, тексте и жанре, ибо манифестируют это знание. Функциональные стили характеризуются специализированными знаниями, вербализация которых входит в функции этих стилей. Художественный текст содержит разные виды знаний, передающихся имплицитно и эксплицитно, но вербализация знаний не является функцией художественного текста. Гетерогенное знание в художественном тексте формируется в том объеме и в тех конфигурациях, в которых, оно представляется необходимым автору для создания художественного мира текста.

Знание, содержащееся в художественном тексте, выступает как пусковой механизм, порождающий новые пространства знаний, которые могут быть связаны с автором и читателем, с другими художественными текстами и с другими дискурсами. Конкретизируя эту мысль, используем положение когнитивной поэтики о том, что «литература – это гетеронимический объект, существующий постольку, поскольку он оживает в сознании читателя» [Stockwell, 2002, с. 165]. П. Стоквелл приводит «анимации» разными читателями стихотворения английского поэта Р. Броунинга 1845 года: это пример «дактилического тетраметра»; оно отсылает к гекзаметру «Илиады» и «Одиссеи»; оно является поэтическим описанием ситуации, сложившейся на выборах в Британии в 1992 году и др. Здесь важно то, что возможность подобных «оживлений» текста читателем содержится в самом художественном тексте, и именно в этом смысле художественный текст может быть назван «пусковым импульсом».

В настоящей статье предлагается анализ двух текстов с опорой на понятия когнитивного пространства – стихотворения З. Гиппиус «Две» (1915—1928) и рассказа Н. Тэффи «Подлецы» (1911).

Два названных текста относятся к художественному дискурсу, но различаются формой речи. Между стихотворной и прозаической формами имеется не только формальное, но и семантическое различие, прямым образом влияющее и на язык, и на строение художественного текста. «В прозе первичным и полным воплощением означаемого полагается неязыковой объект (денотат – О.Р.), а означающее выступает как заместительный знак<...> В стихе первичным и полным материальным выражение означаемого полагается означающее, а неязыковой объект выступает как «заместитель» [Ревзина, 2009, с. 520]. Отсюда следует вывод: прозе присущ модус неязыкового существования предметов и событий. «Пространственно-временной порядок, присущий модусу неязыкового существования, – необратимое время<...>Основное свойство собственно языкового существования – циклическое, обратимое время» [Там же, с. 520—521]. В прозе «событиями» являются высказывания, которые выстраиваются в линейную последовательность и не предсказывают друг друга; в стихе «событием является стихотворная строка, предсказывающая форму следующей строки (разумеется, речь «об идеальной схеме более высокой ступени, в которой ритмические нарушения сняты, и конструкция повторяемости дается в чистом виде» [Лотман, 1972, с. 47]. Два модуса существования заданы в самом языке и входят, таким образом в языковое знание его носителя.

Различие стихотворного и художественного прозаического слова (т.е. модусов собственно языкового и неязыкового существования) в свое время прекрасно описал М. М. Бахтин. «Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий. Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит и понимает глазами данного языка, в его внутренних формах...» [Бахтин, 1975, с. 99] Между тем в прозаическом художественном тексте (М. М. Бахтин исследовал роман) «концепирование словом предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и оговоренности» [Там же, с. 90]. Отсюда проистекает то, что М. М. Бахтин называет разноречием. На это разноречие настроен читатель, и оно же отражается в том, как членится художественный прозаический текст: «...читателю важно, кто говорит: повествователь, персонаж, или персонаж говорит сам с собой, или, наконец, говорит повествователь, а звучит в нем голос персонажа» [Ревзина, 2020, с. 274].

Ориентируясь на восприятие читателя, мы членим текст на композиционно-речевые структуры – единицы текста, восходящие к композиционно-речевым категориям литературы акад. В.В. Виноградова. Композиционно-речевые структуры – это авторское монологическое слово, прямая речь, внутренний монолог, несобственно-прямая речь. У каждой из этих структур своя коммуникативная рамка, свой нормативный объем, нормативная (исходная характеристика по языку). и свое функциональное назначение. Отступление от прототипической нормы имеет следствием качественные, количественные и структурные трансформации композиционно-речевых структур [Ревзина, 2020, с. 172—204]. Композиционно-речевые структуры можно выделить и в стихотворном, и в прозаическом текстах, но в стихотворном тексте они подавляются другой формой членения – на стихотворные

строки и строфы. Поэтому композиционно-речевые структуры – это единицы текста, отвечающие восприятию именно прозаического текста.

Назовем теперь характеристику художественного текста, не зависящую от формы речи, а именно различие между значением и смыслом текста. Суть этого различия сформулировал Г. О. Винокур, введя понятие внутренней формы: «Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении; иначе это действительно было бы хроникой происшествий, а не поэзией<...>это более широкое или далекое содержание не имеет отдельной языковой формы, а пользуется вместо неё формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом **формой** здесь служит **содержание**. Вот почему такую форму называют внутренней» [Винокур, 1959, с. 390].

Перевод буквального значения в смысл оказывается труднейшей задачей, не имеющей единого решения. «То художественное высказывание («послание»), которое стоит за текстом, формулируется исследователем и не выводится из текста с помощью формальных процедур» [Ревзина, 2020, с. 171].

С таких методологических позиций анализируются избранные тексты. При этом учитывается ряд фактов из истории изучения художественного текста.

**История вопроса.** Познать художественный текст – это значит познать мир, порожденный этим текстом. Структурный подход к художественному тексту исходит из того, что текст автономен и самодостаточен для порождения вымышленного мира по тексту, так что интертекстуальные связи, биографические данные могут привлекаться лишь после того, как проанализирован сам текст. «Стихотворение – сложно построенный смысл. Все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначением определенного содержания» [Лотман, 1972, с. 38]. Р. Якобсон в известной статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» провел в своем роде безупречный анализ стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...», показав, как его смысл формируется и структурируется языком. Р. Якобсон выделил, в том числе, следующие пункты: а) в тексте стихотворения имеется только один троп, да и то стертый (*любовь<...>угасла не совсем*), б) словарь стихотворения – это 47 слов, при этом из слов флективных почти половина приходится на местоимения, а немногие существительные «отвлеченного, умозрительного характера» [Якобсон, 1961, с. 405], в) композиция стихотворения целиком определяются «узловой формулой» *Я вас любил*, повторяемой в каждом из стансов. В ней обозначены личными местоимениями протагонисты внутреннего сюжета. Первый из стансов «развивает тему предиката» (любовь), во втором стансе представлена «тема субъекта», третий посвящен «объекту» (*Как дай вам Бог любимым быть другим*).

Произведя детальный анализ всех грамматических фигур, представленных в тексте, Р. Якобсон убедительно показывает, что художественная сила и эстетическое совершенство пушкинского стихотворения проистекают из той «геометрии формальных принципов, лежащих в основе каждого языка» (Б. Л. Уорф), в которой огромная роль принадлежит местоимениям.

**Анализ материала.** Приведем текст стихотворения «Две» Зинаиды Гиппиус.

Она войдет, земная и прелестная,  
 Но моего ее огонь не встретит.  
 Ему одна любовь моя небесная,  
 Моя прозрачная любовь ответит.

Я обовью ее святой влюбленностью,  
 Её, душистую, как цвет черешни.  
 Заворожу неуловимой сонностью,  
 Отдам, земную, радости нездешней.

А пламень тела, жадный и таинственный,  
 Тебе, другой, тебе, незримой в страсти.  
 И ты придешь ко мне в свой час единственный,  
 Покроешь темными крылами счастья.

О, первые твои прикосновения!  
 Двойной ожог невидимого тела.  
 И путь двойной – томления и дления  
 До молнии, до здешнего предела  
 1915-1927 [Гиппиус, б, с. 101].

Первое, что можно сказать, – стихотворение написано на русском языке в стихотворной форме с рифмами. Входят ли эти сведения в когнитивное пространство данного текста? Относительно языка, мы полагаем, что да, и знание языка входит в фонд знаний читателя. То же самое можно сказать и о рифмованной стихотворной форме. В когнитивное пространство войдет и элементарное знание о тексте – о том, что у него есть заглавие, начало и конец. Понятно, таким образом, что когнитивное пространство создает исходные условия для понимания текста.

Но на этом, кажется, придется и остановиться, ибо как раз о понимании стихотворения З. Гиппиус говорить не приходится. Слова известны, предложения построены правильно, но совершенно непонятно: *две* – о ком или о чем? *она* – кто?, *тебе* – кому?. Сами эти вопросы открывают другую сторону знания автора и читателя. Читатель ощущает, что текст построен с какими-то отклонениями от «правильно построенного текста», автор вводит эти отклонения совершенно сознательно, они ему необходимы для воплощения его художественного замысла. Иначе говоря, знание о языке и тексте у носителя языка оказываются гораздо глубже, чем простое следование правилам: это и знание нормы, и разнообразных отклонений от нормы.

Когда мы обращаемся к стихотворению «Две», вспоминается разбор Р. Якобсона. В тексте З. Гиппиус примерно такое же соотношение местоименных форм и слов других частей речи (14 на 50), немало отвлеченных, пропозитивных и абстрактных имен (*влюбленность, сонность, прикосновения, дления, любовь, радость, страсть, счастье*). Тропов в стихотворении З. Гиппиус имеется немного, но они есть: сравнение (*душистая как цвет черешни*), генитивная метафора (*темными*



*крылами счастья*) и разворачивающийся по тексту главный троп *ожог – пламя – двойной ожог– молния*, формирующий внутренний сюжет стихотворения.

«Поэтическая геометрия» представлена в стихотворении на лексическом уровне: его словарь «прошит» разного рода сходствами и противопоставлениями, которые можно представить в виде цепочек: *две – двойной; нездешняя – незримая – невидимый; земная – небесная, нездешняя–здешний, прозрачная – темные; прелестная – заворожу, одна – единственный, радость–счастье, войдет – придешь, обовью – покроешь*.

Названием стихотворения служит числительное, и это также отсылает к «геометрии». Числительное – «часть речи, обозначающее количество» [Русская, 1980, с. 572], то есть это максимально обобщенное значение, приложимое к самым разным объектам. Форма женского рода указывает на то, что перед нами определенно-количественное числительное, представляющее количество как признак предмета» [Там же], но сам этот «предмет» никак дальше не конкретизируется, то есть это может быть и человек, и вещь, и природная реалья.

Выше было сказано о когнитивном пространстве как «пусковом импульсе» для включения в него нового знания. В этом плане и числительное *две* отсылает к своему мифопоэтическому значению, которое В. Н. Топоров раскрывает следующим образом: «Число 2 лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир. Оно отсылает к идее взаимодополняющих частей монады (мужской и женский как два значения категории пола; небо и земля, день и ночь как значения, принимаемые пространственно-временной структурой космоса, к теме парности» [Топоров, 1982, с. 630]. Это значение согласуется с семантическими оппозициями, выраженными в стихотворении на лексическом уровне.

Обратившись к числу *два*, мы вышли за пределы имманентного анализа, расширив его когнитивное пространство. И теперь мы хотим продолжить это расширение, ибо структурный анализ, что называется «застревает», как только мы обращаемся к местоименному дейксису в стихотворении «Две». Здесь нет и речи о той четкости и гармоническом расположении, которые представлены в стихотворении А. С. Пушкина. Напротив, кажется, что это «органический хаос» если воспользоваться выражением Р. Якобсона. Чтобы хотя бы отчасти распутать этот хаос, мы вновь прибегнем к «пусковому импульсу».

На этот раз это будет сам автор стихотворения – Зинаида Гиппиус, которая писала не только стихи, но и прозу, более того, предпочитала прозу стихам. В автобиографической прозе и в жизнеописании Дмитрия Мережковского З. Гиппиус много пишет о собственных влюбленностях и размышляет о любви, то есть эта проза тематически связана со стихотворением «Две». К этим текстам мы и обратимся.

Любовные переживания З. Гиппиус можно условно разделить на две серии – до и после замужества. Первая серия в основном гимназическая, вторая относится к более или менее известным людям, знакомым четы Мережковских. По записям можно проследить некий прототипический сюжет, который воспроизводится в обеих сериях. В этом сюжете обращают на себя внимание три момента: З. Гиппиус проявляет активность в установлении физического контакта; контакт проявляется в форме

поцелуя; за поцелуем стоит иной смысл, обычно не угадываемый партнером; наступает разрыв. Проиллюстрируем сказанное тремя примерами из второй серии любовных увлечений З. Гиппиус.

Вот Ф. А Червинский: «После первого полуслучайного поцелуя в дверях – я ужасно хорошо влюбилась <...> Скользнула щекой вниз по его лицу и встретила с его нежными и молодыми губами <...> Нет, не верю. Не влюблена в его любовь <...> Не буду же просить подставить мне лестницу к облакам, раз у меня нет крыльев. Аминь» [Гиппиус, б, с. 12, 17]. Другой «объект» – Х. Л. Флексер: «Но «сухой огонь» Флексера неотразимо пленял меня <...> «Чудесной» любви он не вместит <...> Весь смысл моего поцелуя – то, что он не ступень к той форме любви... Намек на возможность. Это – мысль, или чувство, для которого еще нет слов» [Там же, с. 16, 19]. И наконец А. С. Карташев, участник Религиозно-философских собраний в Петербурге в 1901–1903 гг., который стал приходиться в дом к Мережковским вместе с В. В. Успенским, участником тех же собраний. «У меня мелькнула мысль: а ведь эти странные, некультурные люди <...> – ведь они девственники!» [Там же, с. 22]. И через некоторое время – уже привычный поцелуй: «Я думаю о том, что подарю Вам на память <...> Мне стоит величайших усилий воли то, что я считаю праведным и чего сама хочу <...> Вы не знаете, что я хочу, вам дать. И это хорошо, что хочу, и это надо. Взяв его за голову, я поцеловала дрожащие, детские – и, может быть, недетские – губы <...> И сказал вдруг три слова, поразившие меня, которых я не ждала и которые были удивительны в тот момент по красоте, по неуловимой согласности с чем-то желанным и незабываемым: «Помолитесь за меня...» <...> Я наклонилась, и еще раз поцеловала его, и потом еще. <...> Прикосновение его дрожащих губ было мне радостью и волнующе – но за него, за него! Это была не только духовная радость, и тело в ней участвовало – но не кровь» [Там же, с. 24].

Наряду с «конкретикой» в записях З. Гиппиус много размышлений о любви. В них прослеживаются следующие мотивы:

а) желание любви и вера в любовь: «Да, верю в любовь, как в силу великую, как в чудо земли»,

б) жажда и ожидание особой, «чудесной» любви: «А я хочу...Я даже определить словами моего чуда не могу»,

в) разуверение в возможности «чудесной» любви: «Нет красивых и чистых отношений между людьми (разве только духовными). Нет чуда, и горько мне, и все темноте...» [Гиппиус, а, с. 12],

г) моление о любви и доверительное обращение к Богу: «Господи, дай мне то, чего мне надо! Ты это знаешь лучше меня. Вся душа моя открыта, Ты видишь, она страдает. Я не скрываю, что хочу много. Боже, дай мне много» [Там же, с. 13],

д) нахождение формулы идеальной любви к себе: «Надо полюбить себя, как Бога. Все равно, любить ли Бога или себя» [Там же, с. 15].

Вместе с тем в её записях больше вопросов, чем ответов, много противоречий, переменчивостей, недоговоренностей, смятения, боли, стыда. самолюбия, радости, нежности, силы и слабости. И конечных, безоговорочных ответов на свои вопросы З. Гиппиус все же не находит: «Я была все-таки в безумии, решив подчиниться

желанию тела. И ничего не узнала. Как это отделять так тело от души? А если тело *без души* не пожелало? Вот и опять всё неизвестно» [Там же, с. 18].

Итак, любовный опыт З. Гиппиус большой, разнообразный, но какой-то нетворческий, безысходный: вот именно «опять всё неизвестно». То, что не нашло адекватного воплощения в прозе – в автобиографическом нарративе и общих рассуждениях, З. Гиппиус смогла передать в лапидарной стихотворной форме. Теперь мы можем вернуться к стихотворению «Две».

Выше было сказано об «органическом хаосе» в стихотворении, вытекающем из того, что местоимения в нем лишены референциальной однозначности. Более того, они референциально многозначны, и именно это является новаторским выразительным приемом, позволяющим соединить воедино разные любовные сюжеты, чтобы представить их как схождение *любви земной* и *любви небесной* – формулы идеальной любви. Проследим, как эта многозначность проявляется по ходу стихотворения вкупе с теми семантическими связями, которые представлены в его словаре.

Инициальное *она* в контексте первой строфы прочитывается несколькими способами: а) *она* – лицо женского пола, б) *она* – земная любовь, в) *она* – чувство любви, испытываемое лицом женского пола, г) *она* – чувство, испытываемое «я» – субъектом описания по отношению к юному человеческому существу. Отсюда проистекает референциальная многозначность *я* и *ты* в последующих строфах. *Я* и *Ты* не охарактеризованы по признаку пола, так что они могут относиться к разным полам или к одному полу. Отсюда дешифровка участников любовной ситуации оказывается множественной, то есть представленное описание подходит к самым различным её воплощениям. Становится ясным функциональное назначение референциальной многозначности: она создает объемлющий формат для разных любовных ситуаций, каковы бы они ни были, чтобы выделить в них главное: взаимоприсутствие *любви земной* и *любви небесной*. «Две» – это и есть *любовь земная* и *любовь небесная*, создающие вместе одно – «совершенную целостность». «Совершенная целостность, понимаемая как единица, объясняет приписывание числа 1 таким образом этой совершенной целостности, как бог или космос» [Топоров, 1982, с. 630]. В стихотворении З. Гиппиус присутствуют и *святая влюбленность*, и *молния* – космическое природное явление.

В первых двух строфах поэтический сюжет разворачивается по модели запрос-ответ. Земная любовь рождается в конкретном человеке и ждет ответной земной любви. Но ответ оказывается неадекватным в том смысле, что на земную любовь отвечает любовь небесная. Референциальная многозначность объединяет разные возможности, относящиеся к субъекту любви земной и любви небесной: а) любовь земная и любовь небесная разделены: любовь земная принадлежит другому/другой, любовь небесная – субъекту описания («я-субъекту»), б) любовь земная к другому/другой принадлежит «я-субъекту», так же, как и любовь небесная. Я-субъект производит следующие действия: *обовью, заморожу*. Земная любовь, таким образом, капсулируется, но не исчезает, а передается в ведение любви небесной. Земная любовь получает прирост в виде совершенно особой *нездешней* радости, *Земной* – «относящийся к земле как к месту жизни и деятельности человека» [Словарь, 1981].



*Земная любовь* – та, что совершается людьми на земле в присущих ей формах. *Земная любовь* имеет запах весны и юности (*душистая, как цвет черешни*), несет в себе, по Пастернаку, *жар соблазна* (прилагательное *прелестная* – от церковнославянского *прелесть* – «соблазн»), ей присущ высокий накал чувства и страсти. *Любовь небесная* может трактоваться по-разному. *Небесный* – «1. Исходящий, согласно религиозным представлениям с неба как места пребывания божества <...> 2. *Трад-поэт*. Прекрасный, чистый, неземной, чистый» [Евгеньева, 1981]. Оба этих значения задействованы в стихотворении. Однако я-субъект не отождествляет себя с божеством. Вспомним строки из дневника З. Гиппиус: «Надо полюбить себя, как Бога». В Евангелии от Матфея Иисус говорит: «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всей душою твоею, и всем разумением твоим». Вот именно такую, небесную, и при этом собственную любовь хотела передать З. Гиппиус своими поцелуями и хотела, но не получала такого же ответа. В этом свете её слова «Надо полюбить себя, как Бога» звучат не так уж и кощунственно. Увидеть и признать себя во всей полноте, и не отвернуться – таков, приблизительно их смысл. «Боже, дай мне много <...> То, подлое во мне, что я слышу, шевелится – ведь ты же дал мне» [Гиппиус, а, с. 13]. Такова полнота *прозрачной* небесной любви.

То чувство, которому посвящено стихотворение, передается в нем динамически через концептуальную метафору *огонь – пламя – ожог – молния*. Во второй строфе говорится о *пламени тела*, то есть подчеркивается телесный, физический характер возникающего чувства. Последняя строфа открывается единственным в стихотворении восклицательным высказыванием, непосредственно выражающим эмоцию: *О, первые твои прикосновения!* Включенное в него и присущее именно поэтической речи междометие имеет сложную, хотя и диффузную семантику: это и взволнованность, и торжественность, и ощущение значительности происходящего. Существительное *прикосновение* имеет два значения: «Коснуться кого, чего-л., дотронуться до кого-чего-л. <...> *перен.* Стать причастным к чему-л., узнать что-л.» [Евгеньева, 1981]. В восклицательном предложении реализуются оба значения: установление физического контакта и «стать причастным» (если обратиться к внутренней форме – «стать частью»). Следующая строка – *Двойной ожог невидимого тела* заставляет думать не только и не столько о физическом, но об ином едином теле, в котором две любви – земная и небесная сплетаясь воедино, дают электрический разряд – *молнию*. Среди метафор, относящихся к метафорической концептуализации любви, есть и такая: I could feel the electricity between us [Lakoff, Johnson 2003, с. 49]. Об этом же – в стихотворении З. Гиппиус «Электричество»:

*Две нити вместе слиты,  
Концы обнажены.  
То «да» и «нет» не слиты,  
Не слиты – сплетены.*

Тот message, который стоит за поэтическим посланием Пушкина, мы воспринимаем и принимаем сразу и непосредственно, как связанный не только с его эпохой и его личностью, но и как вневременной. Свой message несет и стихотворение Зинаиды Гиппиус. Её поэтическое высказывание связано с её личностью и с её эпохой.

Зинаида Гиппиус – известный поэт, прозаик, крупная общественно политическая фигура первых десятилетий XX века, жена не менее, если не более известного Дмитрия Мережковского. Эпоха – первые десятилетия XX века, отмеченное самыми разными поисками – в философии, в религии, в общественно-политической жизни, в женской эмансипации, в так называемой проблеме пола. Зинаида Гиппиус активно участвовала во всех этих движениях. Когнитивное пространство стихотворения З. Гиппиус вновь расширяется – оно вышло за пределы и Серебряного века, и уникальной личности самой Зинаиды Гиппиус, претворившись в XX–XXI веках в мучительный опыт религиозных и гендерных исканий.

Перейдем к анализу прозаического текста. Рассказ Тэффи «Подлецы» (1911 г.) построен по принципу «матрешки». В нем есть повествователь и его собеседница Алевтина Петровна, в свою очередь выступающая и как повествователь, и как участница диалога. Большую часть рассказа занимает прямая речь персонажей. Налицо, таким образом, количественная трансформация – доминирование прямой речи при минимальном объеме авторского монологического слова, сосредоточенного в самом начале рассказа:

*Сколько ей лет?*

*Лет пятьдесят – пятьдесят пять, что-нибудь в этом роде. Волосы рыжие, завитые туго, как грива ассирийского льва. Щеки круглые, клякс-папирового цвета. Когда она сердится или негодует – щеки слегка дрожат. Реснички расчесаны, бровки подщипаны. На платье плиссировочки, шнуровочки, бантики, кантики, словом – дамочка за собой следит и себе цену знает.*

Многие помнят цитату из «Поэмы без героя» А. Ахматовой: «У шкатулки ж тройное дно». Приведенного абзаца достаточно чтобы сказать: рассказ Тэффи – шкатулка, у которой не два дна, а гораздо больше.

Авторское монологическое слово повествователя построено исключительно сложно. Оно начинается как автокоммуникация (вопрос-размышление самому себе), продолжается в соответствии с нормативной функцией (описание внешности персонажа), претерпевает качественную (языковую) трансформацию, передает коннотативно время, содержит имплицитную оценку и свидетельствует о принадлежности текста комическому жанру.

Кратко поясним сказанное.

Во-первых, время. О щеках говорится, что они клякс-папирового цвета. «Клякс-папир [нем. Kleckspapier] (устар.) – промокательная бумага» [Ушаков, 1935]. Вышедшее из употребления в XX веке существительное «клякс-папир» позволяет отнести время рассказа к порубежью XIX–XX вв., когда это слово было в достаточно широком употреблении.

Во-вторых, словесный портрет. Здесь как будто все традиционно – внешний облик и одежда. Одновременно в словесном портрете имеется сдвиг, заставляющий вспомнить едва ли не о картинах Пикассо: огромная массивная голова (сравнение с ассирийским львом!) насажена на торс, увешанный украшениями, названия которых снабжаются «детскими» суффиксами.

В-третьих, оценка: она нигде не выражена прямо, но детали непривлекательного образа, который создает себе сама дамочка (*дамочка за собой следит*) не оставляют сомнений в дистанции между повествователем и Алевтиной Петровной.

Отметим вновь различие модусов языкового и внеязыкового существования. Стихотворения Пушкина и Гиппиус здесь особенно подходят, поскольку это так называемая безобразная поэзия. Главный упор делается на слово, на язык, на структуру текста. «Ты» и «я» у Пушкина не ассоциируются с какими-то конкретными образами, тем более это относится к стихотворению З. Гиппиус. У Тэффи, как мы видим, представлено прежде всего зрительное воплощение референта, наделенного модусом внеязыкового существования.

Текст рассказа – это прямая речь персонажей, причем сами персонажи – женщины. О чем же они говорят? Их тема – любовь, но она разительно отличается от концепта любви у Пушкина и Гиппиус. Любовь понимается как отношения купли-продажи между женщинами и мужчинами, причем мужчинам как классу присваивается общее обозначение – *подлецы*, вынесенное в название рассказа.

Существительное «подлец» имеет в русском языке два значения: «1. Подлый, низкий, бесчестный человек. 2. Разг. Бранное слово» [Евгеньева, 1981]. И, собственно, сюжет рассказа – движение от дедукции к индукции: в название вынесено общее имя как обозначение класса людей, а затем происходит последовательный перебор конкретных индивидов – мужчин, подходящих под это обозначение. Номинация класса передает точку зрения женщин, что время от времени подчеркивается в рассказе постановкой этого бранного слова в кавычки.

В когнитивное пространство рассказа «Подлецы» входит знание о социальной принадлежности и образовательном уровне Алевтины Петровны и её собеседниц. Все это городские жительницы, вышедшие из мещанского сословия. В материальном отношении их жизнь достаточно благополучна: Алевтина Петровна имеет средства, чтобы поехать и в Венецию, и в Абаццо. Об уровне образования можно судить по высказываниям Алевтины Петровны. Стремясь, очевидно, быть современной, она посещает публичные мероприятия (*Иногда забежишь послушать какой-нибудь доклад*); ей известно имя Пушкина, которому она приписывает свое чудовищное двестишестидесятилетие; в её языковое сознание как-то залетело имя Квзимодо, которое Алевтина Петровна, следуя традиции народной этимологии, преобразует в *Квзиморду*. Впрочем, другие дамы в рассказе далеки и от этого уровня «образованщины» (Анюта Латузина не опознает строку из «Медного всадника», ухитряясь при этом найти подходящего ей референта – *бонну Анну Петровну* для пушкинской перифразы *Петра творенье*).

Языковые личности женщин – это прежде всего Алевтина Петровна. В тексте представлен прием перепорученного повествования, при котором повествователь передает свою функцию нарратива одному из персонажей. Другие женские персонажи – те, о которых рассказывает или вступает в единичные или многие разговоры Алевтина Петровна. Языковая личность Алевтины Петровны характеризуется опорой на сниженный стилистический ярус, образностью, экспрессивностью и категоричностью оценок (*спорить с ней нельзя*). Как и повествователь, она мастерски

владеет искусством создания словесного портрета (о помещике Колышеве: *Человек богатый, но рыло – прямо, что говорится, естественное. Пузатый, нос трубой, вечно рот разинут, и язык набекрень*); использует тот же, что и у повествователя, прием выстраивания перечислительных рядов, создающих целую гамму оценочных смыслов (о жене генерала Кухормина: *вся в ревматизмах, в подаграх, в ишиасах, в печени, в золотухе, в желтухе, в ожирении сердца, ноги как колоды – сама видела*); спонтанно производит афоризмы (*Если родитель с деньгами, так его как-то легче любить*). Вместе с тем её словарь полон бранной лексики, грубого просторечия и такой же фразеологии. Считая себя дамой, Алевтина Петровна, говоря о мужчинах и в общении с мужчинами, ведет себя, как агрессивная и злобная базарная торговка.

Языковые личности собеседниц Алевтины Петровны также не исключают брани, но им не свойственна языковая агрессия. Их язык – это извод мещанского социолекта, который Пушкин провидчески называл «язык дурного общества», ср. впечатления от заграницы Поленьки Окурко: *Заграница очень мне, – говорит, – понравилась. Такие здесь все душки, ходят чистенькие, глазками моргают совсем на особый манер, не как у нас*.

Чтобы показать, в чем состоит мужская подлость, приведем историю Поленьки, *искренней, свежей души*, как её определяет Алевтина Петровна. Поленька едет за границу вместе с помещиком Колышевым (*Квазимордой*) на три месяца, заключив с ним договор, *что он всяких подарков накупит, а если она ему будет верна три месяца, то он в её пользу завещание сделает*. Поленька не выполняет условие – ей приглянулся арап: *Ну, такой интересный, что прямо смотрю на него разиня рот, а что делать – не знаю. Не знаю, как арапу полагается улыбнуться, чтобы он русскую душу понял*. Позднее Поленька *сбежала с каким-то типом в Берлин. Так, несерьезно. Недельки на две. А он, Квазиморда-то, вернулся в наш город, всю зиму прохворал, а к весне и помер*.

Языковые личности женских персонажей с очевидностью дискредитируют их. На этом фоне проступает парадокс: грубая «нечистая» Алевтина Петровна проявляет эмпатию по отношению к своим «подопечным», защищает и жалеет их. Для категоричной в своих оценках Алевтины Петровны мужчины – *подлецы, гады и негодяи*, но Поленька Окурко – *хотя и легкомысленная, но искренняя, свежая душа, беденькая*; Анята Латузина – *бедняжечка, страдаллица*. С точки зрения общепринятой морали женские персонажи в рассказе лишены представления о нравственности, абсолютно безнравственны, но при этом выносят свои суждения о мужчинах-подлецах исходя из морального критерия в их понимании. Рассказ Тэффи выводит нас на то знание, которое относится к этике и к моральным концептам.

Когнитивный анализ моральных концептов предприняли Дж. Лакофф и М. Джонсон [Lakoff, Johnson, 1999]. Моральные концепты структурированы метафорически, и «моральная бухгалтерия» строится на экономической терминологии. Концептуальная метафора моральной бухгалтерии лежит в основе базовых моральных схем поведения: взаимный обмен (reciprocation), retribution – возмездие, расплата, revenge – месть, реванш, restitution – возмещение, возврат, альтруизм (altruism) и др. [Lakoff, Johnson, 1999, с. 293]. С этих позиций договор между Поленькой Окурко и помещиком Колышевым выглядит следующим образом: каждый

из них вкладывает в «моральную акцию» нечто, имеющее «позитивную ценность»: Поленька – свое тело, Колышев – деньги. Это, таким образом, ситуация взаимного обмена, и если бы обе стороны выполнили свои обещания, «моральные счета» были бы закрыты. В действительности происходит по-другому: Поленька не может «сохранить верность» в течение трех месяцев, а Колышев, по её мнению, отделяется ничтожными подарками. «Моральная трансакция» не удалась.

В чем же здесь дело? По мнению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, моральная метафорическая система покоится «на природе наших тел и социальных трансакций», иначе говоря, на том, что «люди в своей истории и в разных культурах рассматривали как вклад в свое благополучие» [Lakoff, Johnson, 1999, с. 290]. И поскольку для благополучия лучше быть богатым, чем бедным, базовой для моральной системы становится концептуализация благополучия (well-being) как богатства (wealth).

В случае с помещиком Колышевым Поленька и думает, и поступает, как будто бы в точности следуя этой метафоре. Но вот уже в «романе с арапом» ни о каком вознаграждении со стороны арапа речь не идет, равно как и со стороны «типа», с которым Поленька ненадолго «сбежала в Берлин».

Еще более показательна «первая любовь» Анюты Латузиной. Здесь уже не приходится говорить о «моральной трансакции» в форме взаимобмена, поскольку она заваливает своего «кучера» подарками. Но остается вопрос, на который мы пока не получаем ответа: что же все-таки заставляет женщин так безудержно стремиться к тем, кого они считают «подлецами»? Без этого не понять того смысла, формой выражения которого является содержание рассказа.

Рассказ Н. Тэффи, как и стихотворение З. Гиппиус, относится к началу XX века. Как уже было сказано, в это время разворачивается движение за эмансипацию женщин – в современных терминах, мы сказали бы, за обретение женщинами собственной субъектности. Они борются за избирательные права, за равенство с мужчинами в социально-экономическом плане. В это же время бурно развивается психоанализ – выходят основополагающие работы З. Фрейда и К. Г. Юнга.

Психоаналитический взгляд сосредоточит внимание на следующих ключевых для него моментах:

а) возраст женских персонажей. Рассказ Н. Тэффи начинается с вопроса: *Сколько ей лет?* В словесном портрете Алевтины Петровны бросается в глаза несоответствие: голова пожилой женщины и «детские» детали одежды, передаваемые уменьшительными суффиксами. В психоанализе возраст определяется не количеством прожитых лет, а стадией психического развития. Женские персонажи наделены детской, инфантильной психикой.

б) психика человека развивается таким образом, что человек осознает собственное тело и через него осознает свою субъектность. Инфантильный уровень имеет место, когда человек не видит в себе никакой иной ценности, кроме способности к определенной сексуальной функции. Именно эта сексуальность является движущей силой, толкающей женских персонажей в рассказе на любовные приключения, в которых они выступают инициаторами. Незрелая психика людей в юном возрасте, развиваясь, переходит в другое состояние, женские персонажи в рассказе Тэффи не имеют других способов обрести собственную субъектность;



в) инфантильная психика не знает этических категорий. Рассказ заканчивается сочувственным мысленным обращением Алевтины Петровны к Анюте Латузиной: *Бедная, бедная ты моя страдальца! Опять, думаю, какой-нибудь подлец терзает твое голубиное сердце. Мало ты от законного мужа страдала, так вот!* И дальше следует вопрос: *И за что?*, который можно отнести и к Алевтине Петровне, и к повествователю, и к стоящему за ним автору. Женские персонажи воспринимают мир как существующий для них, и этот мир поступает с ними несправедливо, им надо сочувствовать и их надо жалеть.

Вопрос *И за что?*, заданный повествователем и автором, имеет иной смысл. Рассказ Н. Тэффи – образец юмора как одного из жанров комического. Шопенгауэр писал о двух несовпадающих элементах, из которых возникает смешное: это, с одной стороны, усвоенное понятие, а с другой – реальный объект, в котором мыслится это понятие. В названии рассказа происходит подмена понятия: мужчинам присваивается новое наименование, различие между реальными «объектами» стирается. Тем самым мужчины утрачивают ту самую субъектность, в которой они на протяжении веков отказывали женщинам.

Однако юмор Н. Тэффи таков, что заставляет вспомнить важнейшее положение эстетики: комическое является логическим коррелятом трагического. Мы смеемся над тем, что Анюта Латузина видит в смерти своего мужа *посмертный эгоизм*, хотя это не смешно, а страшно. Так Н. Тэффи «отвечает» на контекст эпохи – борьба женщин за то, чтобы утвердить собственную субъектность, получив равные права с мужчинами, власть и стать, таким образом, полноценными субъектами общественной и политической жизни.

**Выводы.** Мы рассмотрели когнитивное пространство двух художественных текстов – стихотворного и прозаического. В заключение вернемся к понятию когнитивного пространства. Было показано, что в художественном тексте содержатся разные виды знаний, но по сути их объем неисчерпаем. Они слиты воедино и синкретичны.

В поисках аналогий можно обратиться к миру нерукотворному. Его создатель – *творец*, «верховное существо, создавшее мир и управляющее им: бог» [Евгеньева, 1981]. А художник слова – *творец* – создает рукотворный мир, когнитивное пространство художественного текста изоморфно когнитивному пространству мира нерукотворного, что открывает перспективы развития когнитивной поэтики.

## Литература

- Барт, Р. (1994). *S/Z*. Москва: AdMarginem.
- Бахтин, М. М. (1975). Слово в романе. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Винокур, Г. О. (1959). Понятие поэтического языка. *Избранные работы по русскому языку*. Москва: Учпедгиз, 388–393.
- Гиппиус, З. (а) (б/д). Ласковая кобра. Своя и Божья. Public Domain. URL: <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/laskovaya-kobra-svoya-i-bozhya-6654644/>
- Гиппиус, З. (б) (б/д). Стихотворения. 1911–1945. Public Domain. URL: <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/stihotvoreniya-1911-1945-25900851/>
- Гиппиус, З. (1992). *Дмитрий Мережковский. Живые лица. Воспоминания*. Тбилиси: Мерани.
- Евгеньева, А. П. (ред.). (1981). *Словарь русского языка в 4-х т.* Москва: Русский язык.
- Лотман, Ю. М. (1972). *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Ленинград: Просвещение.
- Ревзина, О. Г. (2009). *Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Ревзина, О. Г. (2020). *Язык и текст*. Москва: МАКС Пресс.
- Русская грамматика*. (1980). Т. 1. Москва: Наука.
- Топоров, В. Н. (1982) Числа. Топоров В. Н. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 628–631.
- Ушаков Д. Н. (ред.). (1935). *Толковый словарь русского языка*. Т. 1. Москва: ОГИЗ.
- Якобсон, Р. (1961). Грамматика поэзии и поэзия грамматики. *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa: Panstwowe Wydawnic two Naukowe, 397–417.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.

## References

- Bakhtin, M. M. (1975). Word in a novel. *Questions of literature and aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
- Barth, R. (1994). *S/Z*. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian).
- Evgenieva, A. P. (ed.). (1981). *Dictionary of the Russian language in 4 vols*. Moscow: Russkiy yazyk Publ.. (In Russian).
- Gippius, Z. (1992). *Dmitry Merezhkovsky. Living faces. Memories*. Tbilisi: Merani. (In Russian).
- Gippius, Z. (b) (d/b). *Poems. 1941–1945*. Public Domain. Retrieved from <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/stihotvoreniya-1911-1945-25900851/> (In Russian).
- Gippius, Z. (a). (d/b). *Affectionate cobra. Yours and God's*. Public Domain. Retrieved from <https://www.litres.ru/book/zinaida-gippius/laskovaya-kobra-svoya-i-bozhya-6654644/> (In Russian).
- Jacobson, R. (1961). *Grammar of Poetry and Poetry of Grammar. Poetics. Poetyka. Poetics*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe Publ., 397–417. (In Russian).
- Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York.
- Lotman, Yu. M. (1972). *Analysis of a poetic text. The structure of the verse*. Leningrad: Prosveshcheniye Publ. (In Russian).
- Revzina, O. G. (2009). *Immeasurable Tsvetaeva. The experience of a systematic description of a poetic idiolect*. Moscow: Marina Tsvetaeva House-Museum Publ. (In Russian).
- Revzina, O. G. (2020). *Language and text*. Moscow: MAKS Press Publ. (In Russian).
- Russian grammar*. (1980). Vol. 1. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Stockwell, R. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Toporov, V. N. (1982). Numbers. *Myths of the peoples of the world*. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., pp. 628–631. (In Russian).
- Ushakov, D. N. (ed.). (1935). *Explanatory dictionary of the Russian language*. Vol. 1. Moscow: OGIZ Publ. (In Russian).
- Vinokur, G. O. (1959) The concept of poetic language. *Selected works on the Russian language*. Moscow: Uchpedgiz Publ., pp. 388–393. (In Russian).

## Для цитирования статьи:

Ревзина, О. Г. (2023). Когнитивное пространство художественного текста. *VERBA. Северо-Западный лингвистический журнал*, 3(8), 8–22. DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-8-22

## For citation:

Revzina, O. G. (2023). Cognitive space of literary text. *VERBA. North-West linguistic journal*, 3(8), 8–22. (In Russian). DOI: 10.34680/VERBA-2023-3(8)-8-22