

*Е. Г. Луговская*

## ТОПОЛОГИЯ ЛИРИЧЕСКОГО В СИНЕРГЕТИКЕ ТЕКСТА Н. ГУМИЛЕВА «ЖИРАФ»

*Приднестровский государственный университет им. Т. Г. Шевченко,  
г. Тирасполь, Молдова*

**Аннотация.** Синергетика как междисциплинарное направление изучения природных явлений и процессов предлагает свой терминологический и методологический аппарат для описания любых самоорганизующихся систем. Одновременно встает вопрос о формировании метаязыка науки в целом, который обеспечил бы прозрачность и понятность специальных результатов. Все больше ученых социогуманитарной сферы обращается для решения этой задачи к теории и методологии математики, ее языку. Топология в рамках этой науки указывает на исследование идеи непрерывности в условиях общего гомеоморфизма и порожденного ею понятия топологического инварианта, которые органично проецируются на описание пространства языка / речи. На основании синергетического подхода реализована попытка наблюдения текста из сфер языкового и лингвокультурологического, семиотического и системного, что определяет актуальность работы. Материалом для исследования выступает поэтический текст Н. Гумилева «Жираф». Используются методы комплексного лингвостилистического, герменевтического и риторического анализов, а также лингвокультурологический, семиотический, синергетический подходы к рассмотрению и интерпретации текста. Доказано, что топология лирического в поэтическом тексте выступает определяющей, а образ реализован в стихе тремя ипостасями (Я, Ты, Оно), где Жираф – синекдоха Космоса внешнего и внутреннего как места, времени, причины и условия диалога лирических Я и Ты.

**Ключевые слова:** *синергетический анализ, знак, модель знаковой системы, иконичность, индексальность, символичность знака, топология, поэтический текст, лирическое, фигура и фон, Н. Гумилев*

*Е. Г. Lugovskaya*

## TOPOLOGY OF THE LYRICAL IN THE POETIC TEXT "GIRAFFE" OF N. GUMILEV

*Shevchenko Transnistria State University, Tiraspol, Moldova*

**Abstract.** Synergetics is an interdisciplinary direction in natural phenomena research and processes based on the principles of self-organization of systems. Synergetics offers its own terminological and methodological apparatus for describing any self-organizing systems. At the same time, the question arises about the metalanguage of science as a whole, which would ensure the transparency and comprehensibility of proficient scientific results. More and more researchers in the socio-humanitarian sphere are turning to the theory and methodology of mathematics and its language to solve this problem. Topology is a mathematical term indicating the elucidation of the idea of continuity within the framework of a homeomorphism like the general idea, and the concept of topological invariant generated by homeomorphism is organically projected onto the description of the space of language/speech. The relevance of this study is determined by the attempt to observe the text from the spheres of linguistic and linguoculturological, semiotic and systemic based on a synergetic approach to the text as an open collection of elements, using the concept of topology. The research material is the poetic text "Giraffe" by N. Gumilev. The author uses complex linguo-stylistic analysis, hermeneutic and rhetorical analysis elements, and linguoculturological, semiotic, and synergetic approaches to study and interpret the text. The topology of the

lyrical is assertive for the poetic text. The lyrical hero is discovered in the verse by its three hypostases – lyrical I, lyrical You and lyrical It, where the Giraffe – is a synecdoche of the external and internal Cosmos as a place, time, reason and circumstances of the dialogue between the lyrical I and You.

**Keywords:** *synergetic analysis, sign, model of the sign system, iconicity, indexality, symbolisity of the sign, topology, poetic text, lyrical, figure and background, N. Gumilev*

**Введение.** Постнеклассический тип научной рациональности [18] обеспечивает особое взаимодействие гуманитарных, технических, естественных и социальных наук – сегодня от исследователя требуется не только глубокое специальное знание, но и серьезная междисциплинарная компетентность. Последняя все больше понимается как способность интегрировать полученный опыт из сферы своей профессиональной деятельности в научные теории, предлагающие единые основания для описания механизмов возникновения любых новаций. Так, синергетический подход ([3], [4], [8], [9]) к решению исследовательских задач как актуальная и работающая данность современного филологического знания, теоретических и практических вопросов системности языка, текста ([19], [21]) оказался востребованным в силу человекообразности данной сферы как интегративной области научного познания [20], состоящей в способности учитывать антропный характер процессов обучения и речемыслительной деятельности и указывающей на то, что «некоторые свойства исследователя так или иначе встроены в научный результат» [15, с. 85].

С этой точки зрения в исследовании можно рассмотреть реализацию для текста 7 основных принципов синергетики (по В. Буданову): «Два структурных принципа Бытия: I – гомеостатичность, II – иерархичность. Они характеризуют фазу «порядка», стабильного функционирования системы, ее жесткую онтологию, прозрачность и простоту описания. Пять принципов Становления: III – нелинейность, IV – неустойчивость, V – незамкнутость, VI – динамическая иерархичность, VII – наблюдаемость. Они характеризуют фазу трансформации, обновления системы, прохождения ею последовательных этапов: путем гибели старого порядка, хаоса испытаний альтернатив и, наконец, рождения нового порядка» [9, с. 50].

Исходя из приведенных положений о тексте в рамках синергетического подхода «как природного объекта, подчиняющегося универсальным законам организации и самоорганизации» [5, с. 66], обратимся к анализу того, как выделенные принципы реализуются в поэтическом произведении.

Бытие текста характеризуется гомеостатичностью как диссипативная (рассеивающая энергию) «структура, далекая от равновесия, которая умирает без постоянной прокачки вещества и энергии через систему» [9 с. 52]. Произведение, особенно поэтическое, живет до тех пор, пока есть интерпретатор, способный через текст и с помощью него получить или передать экспрессивность и эмоциональность.

«Иерархичность реализуется тем, что всякий раз элементы, связываясь в структуру, передают ей часть своих функций, степеней свободы, которые теперь выражаются от лица коллектива всей системы, причем на уровне элементов этих понятий могло и не быть» [9, с. 52]. В системе языка это отражается отношениями манифестации, а в тексте – как целостность и / или связанность.

Нелинейность текста как продукта и объекта речемыслительной деятельности обеспечивается, «с одной стороны, “свободой” выбора автора, который отражается и в концептуальном пространстве текста, и в его эстетической составляющей, а с другой – “свободой” интерпретации читателя» [5, с. 66].

Понимание текста как незамкнутой открытой системы обусловлено его способностью взаимодействовать с окружением. Однако возникает вопрос: что же можно с полной

уверенностью считать его окружением, если и автор и читатель – это в большей степени его элементы? Открытость системы текста можно утверждать только в том случае, если мы рассматриваем его как постоянно трансформирующийся знак (семиотическую систему), открывающийся разнообразными сторонами его автору и читателю в коммуникации с ним.

Неустойчивость текста как системы ярче всего реализуется в непредсказуемости поэтического произведения, когда в силу случайных интуиций, внешне реализованных как абсолютно устойчивые и нормативные или, напротив, деформированные, ненормативные, возникает момент бифуркации и открываются новые смыслы, и более невозможно вернуться к прежним.

Эмерджентность (динамическая иерархичность) текста как сложного знака, формально-содержательная специфика которого не складывается как простая совокупность особенностей структуры и наполнения его элементов, выступает, по мнению Т. В. Жеребило, как «приращение смысла, возникающее в процессе функционирования языковых, в частности лексических единиц в тексте» [13].

Эмерджентность и наблюдаемость рассматриваемой системы «включают принципы дополнительности и соответствия, кольцевой коммуникативности и относительности к средствам наблюдения, запуская процесс диалога внутреннего наблюдателя и метанаблюдателя <...>. Принцип наблюдаемости подчеркивает ограниченность и относительность наших представлений о системе в конечном эксперименте» [9, с. 64], что означает неизбежность разночтений и вариативность интерпретаций текста.

Целью исследования является изучение топологического пространства поэтического текста как множества его элементов с выделенной структурой, формирующей его смыслы. Рассмотрение способов организации текста (его топологии) с разных точек зрения (языковой, семиотической, психологической) позволяет описывать его как произвольное множество элементов, определяемых той или иной смысловой базой.

**Актуальность исследуемой проблемы.** В связи с вышесказанным подчеркнем, что некоторые фрагменты понимания стихотворения Н. Гумилева «Жираф», предлагаемые в этой статье в рамках синергетического анализа поэтического текста, пересекаются с соотносимыми / противоречащими им из работ других исследователей ([7], [10], [12], [17]), о чем, безусловно, стоит сказать, ссылаясь и / или упоминая этот факт. Вместе с тем отметим, что в настоящей работе представлена попытка наблюдения текста из сферы языкового и лингвокультурологического, семиотического и системного в большей степени, нежели литературного, что обуславливает своеобразие относительности и актуальности наблюдения.

**Материал и методы исследования.** Заявляя основным подходом исследования синергичность, мы тем не менее вполне отдаем себе отчет в том, что для разговора о ее функционировании в языке, тексте по-прежнему верны сказанные еще в далеком 2006 г. слова В. Буданова в адрес ученых в области гуманитарной сферы о том, что ими «используется стихийный тезаурус синергетической картины мира, допускающий слишком большой произвол метафоризации» [8, с. 16].

В нашей работе внимание акцентировано на элементах системы лексико-семантических и ассоциативных связей, структурирующих синергетическое поле текста, его визуальную и звуковую образность и обеспечивающих смысловую многомерность (в частности, интертекстуальность) стихотворения и целостность представления о реальности лирического героя, отраженной в нем (семиотичность).

В большей степени нас интересует не качество этих связей, а их системность, обеспечиваемая соположенностью элементов, поэтому в исследовании используется понятие *топология*, которое «в отечественной гуманитарной литературе <...> употребляется в качестве оператора особенности места, о котором идет речь. Однако его применение далеко от естественнонаучной строгости, которая при экстраполяции на гуманитарный объект

утрачивается. Топология не покрывается и тем более не сводится к ландшафту, географии топографии, особенности места. <...> В гуманитарном дискурсе топология отсылает к более строгому значению, которое обретается онтологическим ее прочтением» [16, с. 136].

Мы предлагаем рассматривать понятие топологической структуры (топологии) текста в максимальном его приближении к математической интерпретации.

Текст как целостный конструкт, отвечающий принципам синергетики, можно соотносить с понятием множества как «любой совокупности определенных и различных между собой объектов, рассматриваемых как единое целое. Природа таких объектов может быть совершенно любой. Это могут быть числа, функции, книги, молекулы, высказывания, сами множества» [2]. Это явление в математике изучается в рамках теории множеств, которая выступает фундаментом ряда «точных» дисциплин, в том числе общей (теоретико-множественной) топологии, к понятиям и конструктам которой мы апеллируем при рассмотрении целостности произведения. В таком понимании текст как множество с выделенной топологией – это пространство с его определенными точками. Его топологическая структура при таком прочтении организована элементами, которые представляют собой открытые множества [11, с. 18], каждый элемент которых входит в них вместе с некоторой окрестностью точки, в качестве которой может выступить любой текст (в самом широком значении этого понятия).

Она может быть задана «посредством описания некоторой ее части, достаточной для восстановления всей структуры. Базой топологии называется некоторый набор открытых множеств, такой, что всякое непустое открытое множество представимо в виде объединения множеств из этого набора» [11, с. 28], что в условиях интерпретации текста можно представить как смысловую базу, которая задана этим текстом, а ее компоненты рассматриваются как их основание окрестности (ассоциативно-семантические поля, лексико-семантические переключки и т. п.).

Топологическое пространство поэтического текста в настоящем исследовании рассматривается как особым образом организованная совокупность ее элементов, порождаемых определенной смысловой базой. Последняя в свою очередь может задавать одну и ту же топологию, что, с одной стороны, обуславливает возможность схватывания смысла при неоднородности базы наблюдений, с другой – обеспечивает вариативность интерпретаций при соотносимых вводных, в связи с чем уместным оказывается привлечение к трактовке психологического феномена «фигура – фон» [1].

Кроме того, анализируя поэтический текст как самоорганизующуюся систему, мы обращаем отдельное внимание на знаковую природу этой системности, которая позволяет маркировать связи и зависимости через понятия иконичности, индексальности и символичности, и для подтверждения этой природы используем материализованные в тексте языковые элементы и категории – все вместе это и позволяет говорить о синергетическом подходе.

Материалом для исследования выступает стихотворение Н. Гумилева «Жираф».

#### **Результаты исследования и их обсуждение.**

**Топология лирического.** Как указывает М. А. Дударева, представляя свое апофатическое прочтение рассматриваемого текста, «стихотворение Гумилева “Жираф” многие исследователи анализировали преимущественно в контексте африканской темы и в неразрывной связи с образами, топографией Африки в творчестве акмеиста. Конечно, это правомерно, поскольку образ *жирафа* эмблематичен (это животное является символом Африки и ключом к разгадке полного тайн континента)» [12, с. 100]. В этом наблюдении для нас важно замечание об эмблематичности образа описываемого животного (африканская тема не является предметом нашего обсуждения). Природа эмблемы – условно-символическая: символическая, поскольку в ее основании лежит метафора, условный договор о связи материализованной формы знака и референта, а условная, потому что потенция иконичности

(см. об этом [14]) в таком знаке очень слаба. В нашей интерпретации образ *жирафа* восходит к символической знаковой системе воображаемого мира, что соотносится с литературоведческой точкой зрения на то, что «в стихотворении представлены два топоса – дано пространство собственно героя и загадочный, волшебный, далекий мир Африки» [12, с. 100].

В связи с тем что мы имеем дело с поэтическим произведением, *жираф*, рассматриваемый как знак, должен быть соотнесен со соответствующей моделью лирического героя как субъекта высказывания. Чтобы выявить эту взаимосвязь, вычленим элементы, реализующие субъектность данного образа: это и собственно Я-персонаж («я вижу», «Я знаю», «И как я <...> расскажу» (= не расскажу)), и объектность его эмоционального Другого, выраженного через позицию Ты («Послушай» (своеобразный апеллятив)), которое привязано не собственно к аудиальному каналу восприятия, а связано с актуализацией, выделенностью, направленностью внимания: «ты слишком долго вдыхала тяжелый туман, Ты верить не хочешь <...> Ты плачешь». Субъектное и объектное в стихотворении объединяются в *образе* жирафа, который как бы проходит сквозь эти категории в тексте, и в качестве этой третьей составляющей в стихотворении выступает лирическое Оно.

**Смысловая база пространства-времени.** В этом представлении *жираф* закреплен как выделенный элемент множества, фигура на фоне, и, хотя при этом он лексически реализован как движущийся предмет, его физические действия не дают данных о том или ином перемещении в пространстве / времени, они только описывают его определенную функциональность. *Жираф* (бегущий как летящий, плывущий, прячущийся) в каком-то смысле вечен в своем пребывании в мире сказки таинственных стран и одновременно абсолютно материализован, он здесь абсолютно живой, реальный объект, и его локализация обозначена озером Чад [10]. Примечательно в этой связи использование лексемы *озеро* – значение этого слова содержит сему ограниченности (водоем, заполненный в пределах озерной чаши / ложа водой и не имеющий непосредственного соединения с морем / океаном), отъединенности, своеобразной завершенности и выделенности на фоне.

Лирическое Ты, напротив, на видимом лексическом уровне восприятия рассматривается как локализованное в одном положении («колени обняв» – максимально закрытая, компактная поза). Вместе с тем мы не можем определить ни точку пространства, ни точку времени, в котором находится это Ты. Лексема *сегодня* одновременно выступает показателем времени и акта внимания лирического Я (*сегодня, я вижу – я вижу сегодня*). Развитие экзистенции лирического Ты поддерживается его действиями: «взгляд» (как и жест, сопровождающий речь, всегда направлен), «слишком долго вдыхала», «плачешь». Их длительность подкреплена действием *вдыхать* (глаголом несовершенного вида) для подчеркивания этого признака – слишком (очень) долго. Надо отметить, что этот показатель не только указывает на степень проявления этого признака процесса, но и синтагматически обуславливает причинно-следственную связь между вдыханием тумана и верой в дождь. Последняя представлена через отрицательные дефиниции – «верить не хочешь во что-нибудь, кроме». Такое определение веры в дождь позволяет рассматривать неоднозначность этого процесса как причину грусти и действия *плачешь*.

В этой связи дополнительно нужно отметить то, что интуитивно мы, конечно, воспринимаем положение лирического Ты как позу сидящего, но это никак не обозначено словом. Этот образ не имеет материальной прикрепленности ни к месту, ни ко времени, он принадлежит дождю (туману) как фону своего бытия и в какой-то степени проступает на нем на протяжении всего стихотворения до акта «Ты плачешь».

**Смысловая база «фигура и фон».** В произведении происходит переворачивание миров бытия (см., например, о царстве света и царстве тумана и дождя в [12]): реальный мир, где лирическое Ты мыслится находящимся в точке конкретного пространства и времени, становится пространством без определенной локализации – место существования этого

образа в стихотворении обозначено лексемой *дождь*, а время практически бесконечно. С одной стороны, используется временной маркер *сегодня*, с другой – «*сегодня <...> особенно грустен <...> взгляд*», т. е. он постоянен, не существует сам по себе. Как мы указывали ранее, взгляд обязательно имеет направленность – потенциальную (*пустой, холодный взгляд*) или актуальную (*бросить взгляд на ...*), а слово *сегодня* характеризуется выраженностью степени качества.

Постепенно точка реального пространства и времени – «*сидящая*» (место) Ты *сегодня* – выделенная как фигура на фоне бытия дождя (несмотря на то что означивание описываемого состоится только в предпоследней строфе, звуковой план – шум дождя и его верная спутница грусть, размеренность стихового ритма – позволяет с первых строк стихотворения ощущать его присутствие), распространяется и раскрывается.

Жираф, перемещающийся по воображаемому (вымышленному, несмотря на соотнесенность с африканскими реалиями, см., напр.: [7]) миру озера Чад, становится неподвижной точкой – так огромные пространства Африки, озеро с веселыми сказками таинственных стран и тропическими лесами сворачивается в единую фигуру.

Ее трансформация маркирована призывом к вниманию («*Послушай*») и обусловлена спецификой способа представления модифицированных элементов. Разворачивание картины *жирафа на озере Чад* происходит в вымышленном мире лирического героя и реализуется диалогом Я + Ты, накладываясь на объективную реальность.

Однако изображаемое оказывается условно объективным. Лирическое Ты оказывается в плену иллюзии дождя, потому что именно туда устремлен грустный взгляд – это то, на что обращает внимание этот образ (связь через лексему *влага*, опосредованно через *озеро, грот, с тяжелым туманом*). Именно поэтому лирическое Я обращается к лирическому Ты апеллятивом «*Послушай*», а не *посмотри / смотри*, поскольку *слушать* в русском языке можно, например, *сердце*. Рационально-логические объяснения тяготеют к визуализации и, следовательно, чаще требуют использования лексемы *смотри* (хотя *заглянуть в сердце* тоже можно, такая одномоментность взгляда не коррелирует с вечностью обращенности своего слуха к сердцу (стук которого также хорошо ложится на темпоритм стиха, однако это другая топология)).

**Топология ассоциативно-семантических связей. Смысловая база символа *Жираф*.** Детализированность описания лирического Ты первого катрена позволяет принимать его как точку внимания героя, но глагол *послушай* переключает внимание на пространство воображаемого мира и жирафа как его символа (воплощение фаллического, маскулинного в дополнение к обозначению *воды* как женской стихии и озера) и максимально конкретизирует этот образ. Подобное переключение не просто увлекает за собой лирическое Ты, оно в каком-то смысле подменяет его. Ассоциативно-семантическое поле характеристик *жирафа* абсолютно применимо к анализируемому образу: изысканность, грациозная стройность, нега, образ *луны*, опосредованный сравнением узора на шкуре животного с лунными бликами на воде, *чудеса, закат, тайна ночи* (черная дева как ночь, которая вместе с молодым вождем относятся к окрестностям точки образа *жирафа* через конструктор Африка) и *страсть, тропический (волшебный) сад, снова стройность, запах, немыслимость* – и это настоящая Песнь Песен своей любимой.

Связность образа Ты со сказочным жирафом для лирического Я закреплена уже в первом катрене: *Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд* (лирическое Ты) *И руки особенно тонки* (ассонанс О подчеркивает не только тонкость, но и длительность, далекость и смешивает продолженность / незакрепленность референциального Ты с денотативным компонентом *длинная шея жирафа*), *колени обняв* – поза грусти, задумчивости, но это семантика лирического Ты, а его форма с аллитерацией сонорных (носовых и плавных) актуализирует гибкость и плавность движений животного.

Денотативность символа *жирафа* осознается в целом комплексе формально-языковых средств, который оказывается максимально материализован по разным каналам восприятия.

По звуковому – самым ритмом стихотворения: пятистопный амфибрахий вызывает образ иноходи (именно такой способ передвижения отличает жирафа).

По визуальному – по поэтическому тексту разливается видимый образ пятнистой шкуры животного: *волшебный узор* (рисунок, являющийся сочетанием линий, красок, теней); *Дробясь* (утрачивая целостность, расчлняясь, распадаясь) *и качаясь* (двигаясь из стороны в сторону / то поднимаясь, то опускаясь) *на влаге широких озер* (мерцание, игра света и тени); *подобен цветным* (ассоциативно-семантическая связь с разноцветьем) *парусам корабля* (представления о способности парусов трепетать (колебаться, дрожать, и одновременно испытывать физическую или внутреннюю дрожь, сильное волнение от каких-н. переживаний – для образа Ты) на ветру); *прячется* (семантика мерцания – проявлен / скрыт, есть / нет) *в мраморный* (с пятнами, разводами) *грот* (аллитерация с вибрантом (дрожь, трепет, мерцание) *пр мр гр* – снова звуковой канал восприятия).

По условно кинестетическому каналу – через передачу двигательной активности жирафа: *И бег его плавен, как радостный птичий полет* (плавностью передвижения и упоминанием полета, который тоже может быть подобно охарактеризован, передается высота, вытянутость, стройность, направленность вверх [шеи] животного). Стоит обратить внимание на звуковое сопровождение этого образа аллитерацией сонорных. В целом плавность как характеристика символа жирафа не только указывает на его высокий рост (покачивание головой на длинной шее, нерезкие движения для удержания равновесия) и направленность вверх как признаки проявления маскулинности, но и содержит потенцию плавности воды как проявления феминности.

Спрятав жирафа «в мраморный грот», лирический герой сворачивает его образ в точку внимания и в четвертом катрене сталкивает два мира – символическую реальность с *чудесами земли, веселыми сказками таинственных стран* и индексальную (действительность лирического Ты как реальность вечного дождя). В этом же катрене Ты и Я означиваются через знаки девы и вождя, внутри которых происходит их переворачивание, а затем и слияние. Звуковой образ *девы* аппроксимирован жирафу (черная дева), а звуковой образ *вождя* – воде (через аллитерацию сонорных в эпитете *молодой* и рифмовки с *дождя*, инициали *во*).

**Смысловая база образа воды (для топологии феминности)** обеспечивает целостность героя, репрезентируемого тремя ипостасями – 1) лирическое Я связано с концептом озера, потому что именно этот образ называет *озеро Чад* и таким образом дает ему существовать; 2) состояние лирического Ты характеризуется действием *вдыхать туман* и *верить в дождь*; 3) лирическое Я–Ты проявляется через образ *жирафа*, который отражается (это иконическая проекция) «на *влаге широких озер*».

Ассоциативно-символический образ *черной девы* отсылает нас к Черной Мадонне (согласно иносказательному прочтению Песни песней прообразом Богоматери можно считать возлюбленную царя Соломона, которая говорит о себе: «Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня...»<sup>1</sup> (Песн. 1:5)). Образ *молодого вождя* реализован сложным символом страсти, т. к. мы имеем дело не с самим объектом, а только с его молодой *страстью* (это максимально узкое понимание сильно выраженного чувства, любви с преобладанием влечения и широкое – страдания или способности к душевному и телесному переживанию как усилия преодоления, накала и напряжения души, подъема человека через свое преодоление [6, с. 159].

<sup>1</sup> [https://ru.wikipedia.org/wiki/Черная\\_мадонна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Черная_мадонна).

**Смысловая база образа дождя (для топологии маскулинности).** В этом же катрене – он наиболее информационно насыщен – денотатируется дождь, шум которого аллитерирован фрикативными и аффрикатами, в том числе свистяще-шипящими звуками с начала стихотворения. Отметим наличие элемента если не переворачивания, то трансформации – указанная аллитерация оказывается привязана сразу к двум ипостасям лирического образа: это и *изысканный жираф ... на озере Чад* – в данном случае работает композиционная функция звукописи; *дождь* – здесь на первый план выходит выразительно-изобразительная (Щ как шум дождя) функция, создающая впечатление равномерности, своеобразной бесстрастности (отсутствия напряжения души) того фона, которому принадлежит фигура лирического Ты.

В этом отношении резко выделяется собственно говорение лирического героя, усиленное аллитерацией *тр / пр*, имитирующей речь, с одной стороны, и указывающей на материализованность (см., напр., [17]) подобного акта (как и образа *жирафа*, который *бродит, грациозно строен, шкуру его украшает узор, в радостном полете, прячется в мраморный грот*) в отличие от остального, маркированного апеллятивом «*Послушай*» и имеющего отношение не к речевому акту, но диалогу душ, сердец, сознаний (в этом контексте свистяще-шумящий фон можно рассматривать как показатель неговорения, своеобразной наполненной смыслами и чувствами тишины).

Строка «*Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...*» содержит указание на все значимые характеристики фона бытия лирического героя в трех его ипостасях – неуместность говорения (аллитерация сочетаний с вибрантом – это лирическое Я), шум дождя (аллитерация свистящих – это лирическое Ты), плавность символического мира жирафа (ассонанс А, аллитерация сонорных (плавных и носовых) – это лирическое Оно).

Обращение лирического Я к лирическому Ты в последнем катрене, с одной стороны, возвращает нас к образу *дождя* метонимическим способом «*Ты плачешь*» (плач, слеза – дождинка, дождь), с другой – показывает динамику лирического Ты, локализуя этот образ и убирая его с позиции фона на позицию фигуры (превращая в деталь), благодаря чему грусть (в глазах) как бы проливается через точку топологического пространства (плакать – проливать слезы, слезинки – дождинки). Теперь лирическое Я может увести лирическое Ты в далекий мир, который становится, таким образом, единственно существующим для них – происходит единение мужского и женского. Мир дождя сжимается в точку, проливается слезами и очищает душу (катарсис) лирического Ты, отравленную тяжелым туманом.

Интересно словоупотребление *тропический сад* – в нем можно отметить смешение узуального приведенного словосочетания и понятия *райский сад*. Этот образ в целом снова возвращает нас к Песне Песней (Поднимись *ветер* с севера и принеси с юга, *повей на сад мой, – и польются ароматы его!* – Пусть придет возлюбленный мой *в сад свой* и вкушает сладкие плоды его [Песнь песней Соломона 4:16 Синодальный перевод]), в связи с чем становится понятно использование запаха немислимых трав и изображения того ветра, который, наполняя «*цветные паруса корабля*», заставил трепетать лирическое Ты и, вероятно, разогнал «*тяжелый туман*», который так «*долго вдыхала*» лирическое Ты. Возможно, что и тонкий, изысканный стройный жираф, мерцающий одновременно и женским, и мужским, соотносим с образом *серны* или *молодого (молодого! вождя) оленя* как возлюбленным из Песни Песней (Жительница садов! товарищи внимают голосу твоему, дай и мне *послушать* (апеллятив «*Послушай*») его. Беги, возлюбленный мой; будь подобен *серне* или *молодому оленю* на горах бальзамических!) [Песня Песней 8 глава. Синодальный перевод].

**Топология лексико-грамматического представления лирического героя.** Языковая несуразность первой строки стихотворения сразу бросается в глаза – повтор «*особенно*

*грустен*» и «особенно тонки» при общем для них обстоятельстве времени *сегодня* делает взгляд и руки деятельностными субъектами, охарактеризованными по действию с помощью кратких прилагательных с семантикой непостоянства признака, при этом значение наречия *особенно* возводит этот признак в его уникальность. Возможное усиление его качества для прилагательного *тонки* в словосочетании очень + прилагательное с семантикой высшей степени качества (ср.: взгляд очень грустен / руки очень тонки), оформленное в тексте с помощью наречия *особенно*, приобретает черты алогизма при соотношении этого предикативного центра с обстоятельством *сегодня*. Однако, если проанализировать повтор *особенно* + составное именное сказуемое как фигуру хиазма, то можно (и нужно) рассматривать фрагмент «И руки особенно тонки» как первую часть редуцированной сложноподчиненной конструкции со значением условия (несмотря на то что придаточная часть присоединяется с помощью союза *когда* (руки особенно тонки, [когда ты сидишь], обняв колени), фрагмент понимается и в значении «если ты сидишь, обняв колени, то твои руки кажутся особенно тонкими» – это прочтение согласуется с пониманием постоянства пребывания в дожде, своеобразной вневременностью). Это снимает алогичность и грамматическую несуразность, но не объясняет причин опущения части высказывания, из-за чего может создаться впечатление неверного использования деепричастного оборота по чеховскому типу (*проезжая мимо станции, у меня слетела шляпа*). Грамматически деепричастие *обняв* должно употребляться при личном глаголе, который мы восстановили – *сидишь*, но семантически оно связано со словом *руки*, и именно эта зависимость заставляет воспринимать оборот как относящийся к какому-то другому пропущенному глаголу, которое бы характеризовало функциональность рук при дополнительном действии *обняв*. Если мы попробуем восстановить такое описание, то столкнемся с трудностью по той причине, что объятие коленей для рук не может быть дополнительным действием, оно основное.

Смещая акцент с лирического Ты в его позе грусти вначале на взгляд, а затем на руки, используя хиазм (крестообразное изменение последовательности грамматических элементов «составное именное сказуемое + подлежащее» (*грустен взгляд*) vs «подлежащее + составное именное сказуемое» (*руки тонки*) в параллельных рядах слов) и повтор обстоятельства образа действия *особенно*, лирическое Я (которое все это видит – *я вижу*) представляет лирическое Ты через метонимический перенос (синеждоу). Обращение «*Послушай*» в таком контексте значимо только как выделение еще не упомянутого (взгляд – визуальный, руки – тактильный) канала восприятия для лирического Ты в их с лирическим Я диалоге именно для того, чтобы заявить этот самый диалог, который ведется сразу по всем шести измерениям (по Дж. Пристли) – длина (*далеко, далеко*), ширина (*озеро*), жираф (*высота*), сфера внимания и материального действия (*я вижу*), сфера памяти (*я знаю веселые сказки*), сфера воображения (*и как я тебе расскажу* – невыразимость).

**Еще к топологии звукописи.** Кольцевой повтор обращения лирического Я к лирическому Ты в конце стихотворения превращает дождь как причину грусти с его фоном в яркий тропический ливень (можно проследить движение голоса и шума в стихах «... *далёко, на озере Чад / Изысканный бродит жираф*»), начинающийся сочной каплей – *далёко* (ЛК), меняющий интенсивность – то резкий (ЗР ЧЗС), то глухой (КН, ДТ), то тарабанищий (БР), заканчивающийся почти воздушным, растворившимся Ф, начинающийся далеко в небе – О (громом), перекачивающийся от Ы до А (средний ряд – от нижнего до верхнего подъема), впитанный травами тропического сада (А – средний ряд нижний подъем). Ливень воображаемого мира становится катарсисом («*Ты плачешь?*») для лирического Ты, и теперь эти ипостаси (лирическое Я и лирическое Ты) не просто слышат в унисон некое лирическое Оно (*жираф*), они сливаются с ним и друг с другом в единое «*далёко, на озере Чад Изысканный бродит жираф*».

**Топология метонимического представления лирического героя.** Образ *жирафа* проявлен, вербализован, отсюда аллитерация Р в его описании. Плавность и неясность, некая стертость, напротив, характеризуют лирическое Ты аллитерацией сонорных ЛМН, которая оказывается невыделенной на фоне шума дождя. Оказывается, что материализован именно мир жирафа, а не грустного дождя, поэтому лирическое Я и уводит лирическое Ты из иллюзорной действительности дождя в материализованную, осязаемую (страстную) реальность животного. Оно появляется только в последней строчке, когда синекдохический образ *руки* более не означает лирическое Ты, которое плачет – «Ты плачешь?» (ведь руки плакать не могут).

Синекдоха представления лирического Ты подсказывает, что и остальные ипостаси героя также описаны через деталь: лирическое Я – через свойства его психического (перцепцию, апперцепцию и интроспекцию) («я вижу», «я знаю», «И как я <...> расскажу»), а третья – символическая ипостась лирического героя – через формальные характеристики образа *жирафа* (стройность, пятнистая шкура, плавность движений). В таком прочтении референтом последней ипостаси лирического героя выступает то пространство, деталью на котором выступает жираф.

Теперь, если собрать воедино все характеристики локализации, к которой прикреплен жираф, то, распространяясь концентрически от точки озера Чад, мы сможем объять весь реальный и воображаемый миры: *озеро Чад* (имя собственное, которое индексирует отнесенность к конкретному месту), *широкие озера* (множественное число, хотя речь шла вначале только об одном), моря (в ассоциативно-семантическом поле *паруса корабля*), небеса (в ассоциативно-семантическом поле *птичий полет*), *земля*, *мраморный грот* (в ассоциативно-семантическом поле подземное царство), а также сфера воображения (*таинственные страны*, *тропический* (как райский) *сад*).

Жираф – это синекдоха Космоса внешнего и внутреннего как места (*озеро Чад* как конкретная и одновременно вымышленная точка), времени (*сегодня* и *всегда* (для жирафа)), причины (*я вижу*) и условия (*послушай*) диалога лирических Я и Ты.

**Выводы.** Таким образом, лирический герой стихотворения представлен как сложный знак, в котором есть потенции иконического, индексального и символического представления. В стихотворении он реализован тремя своими ипостасями.

Лирическое Я – собственно герой, который эксплицируется средствами «я вижу», «я знаю», «И как я <...> расскажу» и апелляциями «Послушай», «Ты плачешь?» (иконичность Я подтверждается точностью его идентификации, где Я=Я).

Лирическое Ты – «твой взгляд, и руки», «колени», «ты слишком долго вдыхала тяжелый туман», «Ты верить не хочешь» (реализовано индексально, связь с туманом (невыразимость), дождем (грусть как эмоциональное дождя), Ты указывает на Я).

Лирическое Оно как связь между лирическим Я и Ты, эксплицированное образом *жирафа* (реализовано символически – через метафору высокого роста, особого шага и пятнистого окраса и пр., где Оно оказывается пространством взаимодействия Я + Ты).

Топология лирического для поэтического текста выступает определяющей, хотя недостаточной для комплексного системного анализа текста, но именно понимание природы и сущности образной системы в стихотворении Н. Гумилева «Жираф» выступает источником определения разных смысловых баз (пространства-времени, «фигуры и фона», образа *воды*, *дождя*, символа Жираф), задающих одну и ту же топологию (лирического, феминности, маскулинности; ассоциативно-семантических связей, метонимического и лексико-грамматического представления героя), что и обеспечивает синергетическое прочтение текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аллахвердов В. М.* Симфоническая мощь сознания // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология. – 2011. – № 2. – С. 9–20.
2. *Арбузов П. В., Гуде С. В., Герасименко В. Н., Медянцева Д. В.* Высшая математики для юристов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. – 442 с. – [Электронный ресурс] – URL : <https://posobie-mii.narod.ru/HTML.htm> (дата обращения: 07.09.2024).
3. *Аршинов В. И.* Синергетика как феномен постнеклассической науки. – М. : ИФ РАН, 1999. – 203 с.
4. *Аршинов И., Войцехович В. Э.* Синергетическое знание: между сетью и принципами // Синергетическая парадигма. – М., 2000. – С. 107–120.
5. *Асратян З. Д.* Синергетические аспекты художественного текста // Вестник Вятского государственного университета. – 2016. – № 11. – С. 65–69.
6. *Бабалаева М. В.* Страдание в контексте духовного роста личности // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – С. 158–165.
7. *Баскер М.* «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (к эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения. – 1996. – СПб. : Изд-во гуманитарного университета профсоюзов. – С. 125–137.
8. *Буданов В. Г.* Методология и принципы синергетики // Філософія освіти. – 2006. – № 1(3). – С. 143–172.
9. *Буданов В. Г.* Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. – Изд. 3-е, доп. – М. : Изд-во ЛКИ, 2009. – 240 с.
10. *Видуригитте И.* Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс] // Николай Гумилев. – URL: <https://gumilev.ru/about/50/> (дата обращения: 07.09.2024).
11. *Виро О. Я., Иванов О. А., Нецветаев Н. Ю., Харламов В. М.* Элементарная топология. – М. : МЦНМО, 2010. – 352 с.
12. *Дударева М. А.* Апофатика русского языка и культуры в творчестве Н. С. Гумилева (на примере стихотворения «Жираф») // Наследие веков. – 2020. – № 1(21). – С. 98–104.
13. *Жеребило Т. В.* Словарь лингвистических терминов и понятий. Изд. 6-е, испр. и доп. – Назрань : Пилигрим, 2016. – 610 с.
14. *Луговская Е. Г.* Плерональный архетип знака // Интегральная философия. – 2024. – № 14. – С. 117–143.
15. *Маркова Л. А.* Субъект как наблюдатель // Вопросы философии. – 2011. – № 4. – С. 85–94.
16. *Савчук В. В.* Топологическая рефлексия. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 416 с.
17. *Соколова Д. В.* Лирический герой Н. С. Гумилева: воин, путешественник, маг или эстет? // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2011. – № 3. – С. 63–69.
18. *Степин В. С.* Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различия // в кн.: Постнеклассика: философия, наука, культура. – СПб. : Издательский дом «Мирь», – 2009. – С. 249–295.
19. *Dombrován T.* Linguistic synergetics: origin, key concepts and application. Writings in Romance-Germanic Philology. – 2016. – P. 95–107. – DOI 10.18524/2307-4604.2016.2(37).93771.
20. *Hall B., Howard K.* A Synergistic Approach: Conducting Mixed Methods Research With Typological and Systemic Design Considerations. Journal of Mixed Methods Research. – 2008. – № 2(3). – P. 248–269. – DOI 10.1177/1558689808314622.
21. *Köhler R., Burghard B. Rieger.* Synergetic Linguistics. Contributions to Quantitative Linguistics. – Springer, Dordrecht. – DOI 10.1007/978-94-011-1769-24.

Статья поступила в редакцию 19.09.2024

REFERENCES

1. *Allahverdov V. M.* Simfonicheskaya moshch' soznaniya // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Psihologiya. – 2011. – № 2. – S. 9–20.
2. *Arbuzov P. V., Gude S. V., Gerasimenko V. N., Medyanchev D. V.* Vysshaya matematiki dlya yuristov. – Rostov-na-Donu : Feniks, 2007. – 442 s. – [Elektronnyj resurs] – URL : <https://posobie-mii.narod.ru/HTML.htm> (data obrashcheniya: 07.09.2024 ).
3. *Arshinov V. I.* Sinergetika kak fenomen postneklassicheskoy nauki. – M. : IF RAN, 1999. – 203 s.
4. *Arshinov I., Vojcekhovich V. E.* Sinergeticheskoe znanie: mezhdru set'yu i principami // Sinergeticheskaya paradigma. – M., 2000. – S. 107–120.
5. *Asratyan Z. D.* Sinergeticheskie aspekty hudozhestvennogo teksta // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2016. – № 11. – S. 65–69.
6. *Babalaeva M. V.* Stradanie v kontekste duhovnogo rosta lichnosti // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2007. – № 2. – S. 158–165.
7. *Basker M.* «Dalekoe ozero Chad» Nikolaya Gumileva (k evolyucii akmeisticheskoy poetiki) // Gumilevskie chteniya. – 1996. – SPb. : Izd-vo gumanitarnogo universiteta profsoyuzov. – S. 125–137.

8. Budanov V. G. Metodologiya i principy sinergetiki // *Filosofiya osviti*. – 2006. – № 1(3). – S. 143–172.
9. Budanov V. G. Metodologiya sinergetiki v postneklassicheskoj nauke i v obrazovanii. – Izd. 3-e, dop. – M. : Izd-vo LKI, 2009. – 240 s.
10. Vidugirite I. Stihotvorenje «Zhiraf» i afrikanskaya tema N. Gumileva [Elektronnyj resurs] // Nikolaj Gumilev. – URL: <https://gumilev.ru/about/50/> (data obrashcheniya: 07.09.2024).
11. Viro O. Ya., Ivanov O. A., Necvetaev N. Yu., Harlamov V. M. Elementarnaya topologiya. – M. : MCNMO, 2010. – 352 s.
12. Dudareva M. A. Apofatika russkogo yazyka i kul'tury v tvorchestve N. S. Gumileva (na primere stihotvorenija «Zhiraf») // *Nasledie vekov*. – 2020. – № 1(21). – S. 98–104.
13. Zhrebilo T. V. Slovar' lingvisticheskikh terminov i ponyatij. Izd. 6-e, ispr. i dop. – Nazran' : Pilgrim, 2016. – 610 s.
14. Lugovskaya E. G. Pleronal'nyj arhetip znaka // *Integral'naya filosofiya*. – 2024. – № 14. – S. 117–143.
15. Markova L. A. Sub"ekt kak nablyudatel' // *Voprosy filosofii*. – 2011. – № 4. – S. 85–94.
16. Savchuk V. V. Topologicheskaya refleksija. – M. : «Kanon+» ROOI «Reabilitacija», 2012. – 416 s.
17. Sokolova D. V. Liricheskij geroy N. S. Gumileva: voin, puteshestvennik, mag ili estet? // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya*. – 2011. – № 3. – S. 63–69.
18. Stepin V. S. Klassika, neklassika, postneklassika: kriterii razlicheniya // v kn.: *Postneklassika: filosofiya, nauka, kul'tura*. – SPb. : Izdatel'skij dom «Mir», – 2009. – S. 249–295.
19. Dombrovan T. Linguistic synergetics: origin, key concepts and application. *Writings in Romance-Germanic Philology*. – 2016. – P. 95–107. – DOI 10.18524/2307-4604.2016.2(37).93771.
20. Hall B., Howard K. A Synergistic Approach: Conducting Mixed Methods Research With Typological and Systemic Design Considerations. *Journal of Mixed Methods Research*. – 2008. – № 2(3). – P. 248–269. – DOI 10.1177/1558689808314622.
21. Köhler R., Burghard B. Rieger. *Synergetic Linguistics. Contributions to Quantitative Linguistics*. – Springer, Dordrecht. – DOI 10.1007/978-94-011-1769-24.

The article was contributed on September 19, 2024

#### **Сведения об авторе**

*Луговская Елена Григорьевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации Приднестровского государственного университета им. Т. Г. Шевченко, г. Тирасполь, Молдова, <https://orcid.org/0000-0001-7348-2248>, [lugowska@spsu.ru](mailto:lugowska@spsu.ru)

#### **Author Information**

*Lugovskaya, Elena Grigoryevna* – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and Cross-Cultural Communication, Shevchenko Transnistria State University, Tiraspol, Moldova, <https://orcid.org/0000-0001-7348-2248>, [lugowska@spsu.ru](mailto:lugowska@spsu.ru)