

Ольга Соколова  
Институт языкознания РАН  
olga.sokolova@iling-ran.ru

Olga Sokolova  
Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences  
olga.sokolova@iling-ran.ru

*О ВЫМОЛВИ! МОЛВИ! ТО СЛОВО БЕЗМОЛВИЯ!:*  
ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРАГМАСЕМАНТИКА ГЛАГОЛОВ ГОВОРЕНИЯ  
В ТЕКСТАХ Е. МНАЦАКАНОВОЙ<sup>1</sup>

*OH SAY! DO SPEAK! THAT WORD OF A SILENCE!:*  
POETIC PRAGMASEMANTICS OF VERBS OF SPEAKING  
IN E. MNATSAKANOVA'S POEMS

В статье исследуется специфика поэтического языка Елизаветы Мнацакановой, который представляет собой синтез поэтического высказывания, музыкальной фразы и графического моделирования. Исследуя прагмасемантические особенности ее текстов, мы рассмотрим более детально глаголы говорения, частотность и неконвенциональность употребления которых связана с тем, что основной формой выражения активности субъекта в поэтике Мнацакановой является речевая деятельность. Семантические сдвиги в ее поэзии осуществляются за счет активизации языковых процессов на разных уровнях: фоносемантических корреляций, трансформации линейных связей между словами, паронимического сближения, окказионального согласования, сращения и фрагментации слов. В фокусе языкового эксперимента Мнацакановой оказывается повышение перформативности высказывания, реализуемое за счет перехода между разными медиа и модальностями, вербальными жестами и ритмическими элементами, паттернизацией поэтического высказывания, частотным употреблением дейктиков, а также эксплицитных и имплицитных перформативов.

*Ключевые слова:* прагмасемантика, полисемия, глаголы говорения, перформативы, поэтический язык, Е. Мнацаканова, мультимодальность.

The article presents a lexico-semantic and linguo-pragmatic analysis of Elizaveta Mnatsakanova's poetic language as a synthesis of poetic expression, musical phrase, and graphic modeling. Exploring the pragmasemantic properties of her poetic language, we will scrutinize the verbs of speaking which help to express the subject's activity as a speech activity. Semantic shifts in her poetry include the phonosemantic correlations, transforma-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

tion of linear links between words, paronymic attraction, and occasional concord of words. Mnatsakanova's language experiment focuses on an increase in the performativity illocutionary force (point) of utterance due to the transition between different media and modalities, verbal gestures and rhythmic elements, patterning of poetic utterance, frequent use of deictics, as well as usage of explicit and implicit performatives.

*Key words:* pragmasemantics, polysemy, verbs of speaking, performatives, poetic language, E. Mnatsakanova, multimodality.

Структурная и семантическая сложность поэтического языка Елизаветы Мнацакановой связана с его особым семиозисом, переводом текста в динамичное междискурсивное пространство, в котором происходит сплав поэтического выказывания, музыкальной фразы и их графического моделирования. Осмысляя структурно-семантическую многомерность поэмы *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях*, Дж. Янечек указывает на сложность поэтической интеракции, которая требует нелинейного прочтения: «Поэма существует в сложном визуально-звуковом пространстве, и чтение ее только глазом или только вслух обкрадывает восприятие. Если говорить о визуальном уровне, то глаз воспринимает одновременно несколько разнонаправленных векторов»; многоголосие может быть понято читателем при интерпретации вертикально расположенных синтаксических групп как музыкальных фраз или при диагональном чтении (Янечек 2003). С. Сандлер обращает внимание на мультимодальную природу поэзии Мнацакановой, которая «обращена как к глазу, так и к уху»: развивая нововведения А. Белого и В. Хлебникова, она создает поэзию, ориентированную на интеграцию чувственного опыта читателей визуальной поэзии (Sandler 2008: 610). О новом синтезе поэзии и музыки, который создает Мнацаканова, пишет Ю. Б. Орлицкий, подчеркивая ее особую роль как «первого композитора», чьи музыкальные произведения написаны «с помощью слов, которые используются ею не в своей традиционной, смысловой функции, а как минимальные отрезки звучащего текста» (Орлицкий 2018: 6). Сопоставление синестетических экспериментов раннего и современного авангарда проводит С. Е. Бирюков, определяя творчество Е. Мнацакановой как «словомузыку», отличную от «шероховатой» текстовой фактуры А. Крученых (Бирюков 2005)<sup>2</sup>.

Музыкальность поэтики Мнацакановой проявляется во всех языковых измерениях: структурно, в организации страницы как нотной партитуры, в отказе от горизонтальных и в формировании новых вертикальных связей; лексико-семантически, во включении латинских заимствований, в использовании омонимии и в актуализации полисемии; прагматически, в оккази-

<sup>2</sup> О сходстве техник интеграции музыкального и вербального кодов Е. Мнацакановой и другого неоавангардного поэта — Г. Айги, который также экспериментировал с «границами» слова и выходом к тишине и музыке, см. (Аристов 2004; Фещенко 2014; Соколова 2019).

ональном употреблении прагматических маркеров, иллокутивных и перформативных глаголов, и в создании эффекта непосредственного воздействия текста на адресата, подобного исполнению музыкального произведения или чтению нот с листа.

Каждое слово в текстах Мнацакановой подвергается эксперименту уже на фонетическом и морфосинтаксическом уровнях, когда конвенциональное синтагматическое давление преодолевается за счет паронимического сближения слов в нелинейном контексте, а нарушение стандартной синтаксической сочетаемости приводит к семантическим и прагматическим сдвигам. Постоянная смена микро-контекстов формирует текст как динамичную систему, построенную на смене медиаканалов, которые включают вербально-музыкальные вариации, репетитивную технику и спонтанное варьирование модулей. Полисемия текстов Мнацакановой — это и (фоно) семантический сдвиг, и паронимазия варьлируемых слов, и сочетание всех возможных значений слова, что сближает ее с минималистической техникой в музыке. О минимализме, общем для музыкального авангарда второй половины XX в. и для поэзии Мнацакановой, писал В. В. Аристов (Аристов 2004: 7). Музыкальность стиха Мнацакановой, основанная на традиции А. Веберна и атональной музыки, и лежащая в основе языкового эксперимента, отмечается в работе В. В. Фещенко: «Поэзия Мнацакановой включает композиционное начало, и за всеми как будто бы вольными словесными экспериментами стоят музыкальные техники, структурирующие звуковой поток в гораздо большей степени, чем в чистой сонорике» (Фещенко 2014).

Как отмечают теоретики музыкального минимализма, «отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков» (Поспелов 1992). Выделение ритмических возможностей фонемы, организующей внутреннее движение текста, «оживление» морфосинтаксических процессов, семантизация и асемантизация отдельных лексических и грамматических элементов, динамизация клитиков, образующих неологические конструкции с однозначными словами или разрывающихся на самостоятельные сегменты — все эти приемы позволяют провести параллель между поэзией Мнацакановой и музыкальным минимализмом. В основе общего для них композиционного принципа лежат «паттерны» — простейшие звуковые и ритмические ячейки, которые многократно повторяются и незначительно варьируются, создавая эффект процессуальности, описанный С. Райхом как «постепенный», «ощущаемый процесс»: музыкальные произведения — это «процессы в буквальном смысле»; «отличительной чертой музыкальных процессов является то, что они одновременно устанавливают связь от ноты к ноте (от звука к звуку) и определяют общую форму произведения» (Reich 1968/2002: 34). Кроме того, композиторы-

минималисты выделяют такие черты этой техники как «аддитивность», т. е. повторение паттерна, при котором происходит вычитание последней ноты (Ф. Гласс, “Two Pages”, 1969), а также «наложение», сочетание импровизации и воспроизведения серии коротких музыкальных фраз-модулей (Т. Райли).

Принципы, выдвинутые основателями музыкального минимализма, перекликаются с рядом идей лингвистической прагматики. Например, с концепцией «процедурного», прагматического значения единиц (*procedural meaning*) Д. Блэкмор (Blakemore 2002), которое обусловлено контекстом и противопоставляется лексическому значению. Также они сходны с рядом положений медиа-теории, включающих «транскодирование» систем и модусов (*transcoding*) (Manovich 2001: 47), мультимодальность и мультимедиаальность (Kress and van Leeuwen 2001), которые позволяют преодолеть границы отдельных форматов и модусов и сформировать новые прагматические карты и (авто)коммуникативные модели<sup>3</sup>.

В статье мы обратимся к анализу семантических сдвигов в поэзии Мнацакановой, которые осуществляются за счет трансформации линейных связей между словами, паронимического сближения, аномального согласования, окказионального сращения и фрагментации. Такие семантические сдвиги приводят к бесконечному смысловому приращению, выводя в фокус процессуальность значения. Уникальность текста как индивидуального послания адресату акцентируется в особой коммуникативной ситуации невозможности однозначной интерпретации музыкально-вербального сообщения. В фокусе языкового эксперимента Мнацакановой оказывается преодоление структурной целостности текста, семантические и прагматические сдвиги. Транскодирование медиа-систем задается переходом между разными модусами и модальностями, вербальными жестами и ритмическими элементами, паттернизацией поэтического высказывания, частотным употреблением дейктиков, а также эксплицитных и имплицитных перформативов.

Об особой «синкретичной полисемии», характерной для поэтических и экспериментально-художественных текстов, при которой происходит одновременная актуализация всех значений слова, пишет Т. Б. Радбиль (Радбиль 2017: 63). Анализируя вербально-сонорно-визуальный поэтический язык Мнацакановой, Дж. Янчек подчеркивал значение паронимии как синтетической техники, в которой языковые уровни расширяют возможности музыкального материала: «Если вариации на фонетическом и морфологическом уровнях довольно схожи с музыкой, с созданием и дальнейшей разработкой мотивов, то уровень семантический открывает перед поэтом неисчерпаемые возможности. Внезапные переходы с одного уровня

---

<sup>3</sup> О новых прагматических и когнитивных измерениях современной поэзии в технологическом пространстве новых медиа см. (Захаркив 2019; Самостиенко 2021).

на другой и возникающие при этом все новые и новые ассоциации постоянно создают удивительные и неожиданные эффекты» (Янечек 2003).

Обращаясь к прагматическим особенностям языка поэтессы, мы рассмотрим более детально глаголы речевой деятельности, или говорения, частотность и неконвенциональность употребления которых позволяют отметить их особую значимость в поэтике Мнацакановой, где основной формой выражения активности субъекта является речевая деятельность. Важно отметить, что эти глаголы могут относиться к группе перформативов в зависимости от их грамматической формы. Оговорим, что в современной лингвистике сложилось узкое и широкое понимание перформативности. Согласно теории речевых актов, которую Дж. Остин сформулировал в работе «Слово как действие» (в другом переводе «Как производить действия при помощи слов?» «How to do things with words», 1962), перформатив — это речевой акт, равноценный поступку (например, объявление войны, речь при регистрации брака, клятва, присяга и т. п.), который противопоставляется констативу как описанию некоторой пропозиции или ситуации. Грамматическая форма классического перформатива — это глагол в 1-м лице ед. ч. настоящего времени изъявительного наклонения действительного залога (*Я клянусь*). Однако исследователи отмечают, что возможны и обезличенные перформативные формулы (*Здесь не курят*) (Арутюнова 1990), когда «сам предикат пропозициональной установки — *объявляю, напоминаю, советую* — может быть эксплицитно не выражен» и «только коммуникативная структура, будучи наследницей полной структуры, недифференцированно выражает разнообразные отношения текущего сообщения к предтексту: (*Тише,*) бабушка \спит; (*Худо, брат, жить в Париже:*) есть \ничего (Пушкин)» (Янко 2001: 180). Важным условием перформативного высказывания, согласно Э. Бенвенисту (Бенвенист 1974: 306–308), является его «автореферентность», т. е. «способность соотноситься как со своим референтом с той реальностью, которую оно само создает, в силу того, что оно произносится в условиях, которые делают его действительным». В отличие от констатива, где референтом выступает некоторая ситуация (например, *Окно открыто*), референтом перформатива является сам речевой акт его употребления (например, *Заседание открыто*). Оно одновременно является и языковым фактом, и фактом действительности. Еще одно свойство перформативов — то, что их дополнение может передавать только диктум, но не факт (*Я объявляю его избранным, но не Я вижу, что Пьер приехал*).

Опираясь на основные положения теории речевых актов при анализе глаголов говорения, мы также учитываем традиции более широкого понимания перформативности, которые были заложены в работе самого Дж. Остина, разграничивавшего «эксплицитные», явные, и «имплицитные», скрытые, перформативы (Остин 1986: 42). Проблема соотношения перформативности с лексическим значением глагола поднималась в работе

И. М. Кобозевой, в которой выделены такие три фактора, как «1) семантическая сущность понятия перформативность (равносильность высказывания совершению обозначаемого глаголом действия); 2) нормы рационального поведения; 3) принцип экономии усилий» (Кобозева 2015: 60). Таким образом, перформативность обозначает свойство высказывания реализовывать речевое действие в определенном коммуникативном контексте. При этом вербальное действие отождествляется с невербальным, а слово или высказывание обретает «действенность», «активность», «эффективность». В таком значении перформативность используется в дискурсивном анализе, а также в философских и культурологических исследованиях.

Среди глаголов говорения<sup>4</sup> особый интерес для анализа поэтики Мнацакановой представляют многозначные глаголы, характеризующие как процесс речи, так и определенные неречевые действия. В ее текстах встречаются различные формы глаголов говорения, которые относятся к т. н. «классическим перформативам», типа <Я> *клянусь*, а также к другим формам, выражающим признак активности субъекта (императивы, глаголы 1-го лица будущего времени и др.). Среди «классических перформативов» встречаются: *ich rede, Maria, zu / tue, o Deiner Dir / lesse alles* (Мнацаканова 2018: 195); *Молю, о Ельмоли! О вымолви! Вспомни!* (Там же: 326); *ЯСМЕРТЬЮ я светом я светочем свет очей горькой смертью своей / похваюсь горьким смехом со смертью померяюсь я смеюсь похваюсь* (Там же: 281).

Отдельно выделим такие глаголы речевого действия как *говорить* и *петь*, в которых эксплицируется перформативная формула «Я говорю тебе, что...», но которые не выражают отношение говорящего к содержанию речевого акта или коммуникативной ситуации (просьбу, убеждение, сожаление и др.). На особое функционирование таких глаголов, в значении которых профилирован компонент 'говорение', указывает Е. В. Падучева: «Компонент 'Я говорю, что' с обычным значением глагола *говорить* возникает в контексте речевого акта в любом высказывании, и поэтому в произносимом предложении с обязательностью опускается. Следовательно, если компонент 'Я говорю, что' сохраняется в предложении, то это потому, что *говорить* имеет не обычное, а какое-то более богатое значение» (Падучева 1985: 138).

Такое семантическое приращение происходит в текстах Мнацакановой, когда глаголы *говору (rede)* и *пою* не просто указывают на процесс или ритмичность произнесения речи, но акцентируют значимость самого акта говорения, который наполняется коммуникативным значением и задает перформативность слова как жеста. Например, в контексте *ich rede* из третьей части книги *Das Buch Sabeth*, которая имеет название, одноименное с иконой Богородицы «Утоли моя печали»:

<sup>4</sup> Классификацию и анализ семантики глаголов говорения см., например, в (Шишкина 2004).

Mutter, heute und Werke Und Alles,  
 was ich  
 rede, Maria, zu  
 tue, o Deiner Dir  
 lasse alles, Ehre zu  
 Geschehe und Liebe  
 und aus Liebe aus und aus

(Мнацаканова 2018: 195).

Контексты <я/аз> *пою*, *воспою* маркируют торжественное исполнение нараспев религиозных текстов в книгах *Маленький Реквием. Памяти доктора Анны N.* и *Псалом на вечное поминовение*. Нестандартное сочетание *пою* с объектом *дочку* возрождает устаревшее значение глагола ‘воспевать в стихах, песнях кого-либо, что-либо’. Употребление этих речевых глаголов способствует их коммуникативному выделению в качестве навигаторов для адресата, поскольку они задают особый регистр рецитации текстов — не «прочитывания», а «пропевания»:

ночку----ууу  
 дочку  
 мою-----юууу  
**пою----оюууу**

(Мнацаканова 2018: 65);

НАДГРОбНО  
 РЫДАНИЕ  
 ТВОРЯЩА  
 ПЕСНЬ

АЗ ЖЕ ВОСПОЮ  
 МЛАДОСТЬ ТВОЮ  
 И ВОЗРАДУЮСЬ  
 О МЛАДОСТИ  
 ТВОЕЙ

(Там же: 93);

**аз же пою**  
 младости твоя  
 лик  
 вещей  
 вечный

(Там же: 95).

Как мы отмечали выше, в поэтике Мнацакановой структурный минимализм (минимальный набор лексических единиц и повторяющихся конструкций) сочетается с варьированием паттернов и транскодированием между разными семиотическими кодами и медиа (музыкальными и графическими, аудиальными и визуальными). Валентности между единицами поэтического высказывания формируются не линейно, синтагматически, «центробежно» (от микроуровня интерпретации — к макроуровню), а вертикально, парадигматически и центростремительно (от внешних связей

между более крупными фрагментами высказывания — к микросвязям: фоносемантическим, морфологическим, графическим).

Приращение значения происходит за счет модификации синтаксических связей внутри фразы. Одним из распространенных синтаксических приемов Мнацакановой, позволяющих повысить экспрессивность высказывания и выразить отношение субъекта, является парцелляция. Это нарушение синтаксической цельности предложения, которое разбивается на фрагменты, создавая особый эффект интонации эмоциональной речи. Если традиционно парцеллированные конструкции отделяются точкой или многоточием, то у Мнацакановой они разграничиваются восклицательными знаками, передавая еще большую эмоциональность, схожую со знаками акцентов в музыке, подобно стаккато и акцентированному стаккато. Повторяющиеся восклицательные знаки позволяют сопоставить развитие вербальной фразы с музыкальной, обозначая крещендо (постепенное увеличение силы звука).

Рассмотрим глаголы говорения, которые формально не относятся к «классическим» перформативам, поскольку стоят в форме императива (*обратись*), 1-го лица будущего времени (*возвещу*) и др. Учитывая, что изначально в концепции Дж. Остина было заложено более широкое понимание перформативности, которое в дальнейшем развилось в работах, осмысляющих перформативность как более широкую категорию, включающую также обезличенные перформативные формулы, императивы и др., основным критерием перформативного высказывания является его равносильность совершению обозначаемого глаголом действия (Кобозева 2015), а также «автореферентность» (Бенвенист 1974). Подчеркнем, что критерий автореферентности при обращении к перформативности поэтического высказывания обретает новое измерение понимания, поскольку оно обладает и функциональной (по Р. Якобсону), и прагматической автореферентностью.

Значимость глаголов говорения как актов, выражающих речевое действие в актуальной коммуникативной ситуации, маркируется и синтаксически, и прагматически. Изолированная позиция, а также контекстуальная вариативность связей позволяют активизировать полисемию глаголов говорения, которая по-разному развивается в зависимости от используемого автором приема. Основные типы полисемии глаголов говорения в текстах Мнацакановой — это актуализация многозначности у глаголов, которые могут одновременно обозначать речевые и неречевые действия (*обратись*, *прощайте*), и у глаголов, которые одновременно обозначают разные речевые действия.

В первой группе полисемия активизируется у глаголов речи, которые могут развивать неречевые значения, когда семантический компонент, обозначающий речь, дополняется компонентом к ней не относящимся. Многозначность возникает за счет контекстуального сближения глаголов по прин-

ципу паронимической аттракции: *обратись!* *обернись!*; *прощайте простите; на станет нес танет нас танет нас тянет тянет тянет не станет? нем станет? нам встанет? .... тянет?*:

LUX PERPETUA LUCEAT EIS DONA EIS REQUIEM DONA EIS DONA eis  
эй вернись! возвратись! превратись! **обратись!** обернись! возвратись!  
DONA EIS! эй вернись! dona eis! возвратись! возвратись! возвести!

(Мнацаканова 2018: 65).

В этом примере происходит паронимическое сближение слов *обратись!* и *обернись!*, при этом глагол говорения в императивной форме *обратись!* (*обращаться*) имеет как неречевое значение ‘делать поворот в какую-либо сторону, поворачиваться в каком-либо направлении’, так и речевое ‘направлять к кому-либо или к чему-либо свои слова, свою речь; адресоваться к кому-либо’ (Ефремова 2000). Еще одно возможное значение проистекает из фразеологизма *Обращать в свою веру*, что задает высказыванию сакральный регистр.

Полисемия также может активизироваться за счет омонимии, которая возникает при выборе такой формы двух глаголов, которая совпадает и по произношению, и по составу фонем (слова-омоформы). Например, *прощайте* — императив множественного числа глагола *прощать* и этикетная формула *прощайте!* во множественном числе от *прощаться*. Такое сближение приводит не только к синхронной активизации полисемии, но и к возрождению этимологических связей между словами *ПРОСТИТЕ* и *ПРОЩАЙТЕ*, поскольку современная формула прощания восходит к глаголу *прощать* в значении ‘снимать вину’ при расставании:

О, ДОЛГО ДОЛЕЕ ДОЛГО ПРОДЛИТЕ ПРОСТИТЕ **ПРОЩАЙТЕ**  
ОТПУСТИТЕ! ПРОСТИТЕ! **ПРОЩАЙТЕ!** <...>  
ОТПУСТИ ОТПУСТИТЕ ОПУСТИТЕ В МОРЕ ОТПУСТИ ОПУСТИТЕ  
**ПРОЩАЙТЕ**  
**ПРОЩАЙТЕ** ПРОСТИТЕ ПРОДЛИТЕ В НЕБЕ

(Мнацаканова 2004: 144, 146);

- провожайте простите несите нас лентами Леты  
над облаком
- продолжайте **прощайте** простите нас плачьте нас  
долго над облаком лета <...>
- плачьте гулко простите **прощайте** летите  
волною над Летой-рекою
- продолжайте нас долго волною водою бедою  
слезой ледяною
- **прощайте** простите летите ловите ловите  
нас в небе сплетите со светом  
— светом —

(Мнацаканова 2018: 53).

В эссе-диалоге с Хлебниковым Мнацаканова, цитируя строки поэта: *Это было, когда рыбаки запекали слова Одиссея*, раскрывает собственное понимание прощания как временной, а не пространственной категории: «О да, да! Это было именно в те времена! Мне близко, мне дорого только оно, только ЭТО ВРЕМЯ в душе и в строке поэта <...> Ах, все мы так или иначе здороваемся и прощаемся, все мы... но, впрочем, оставим это» (Мнацаканова 2004: 120); «поэт живет в своей реальности. Эта реальность лишена пространства. Но зато наделена временем» (Там же: 126). Для Мнацакановой прощание — это формула «расставания как диалога», которое длится во времени и соединяет участников коммуникации. Поэтические тексты и знаки культуры являются такими формулами, оживающими при прочтении, передающими поэтический коммуникативный ход (*turn-taking*) от поэта — к читателю.

Употребление глагола *возвещу* в форме 1-го лица будущего времени грамматически соответствует семантике предвестия событий, относящихся к будущему: (устар.) ‘предсказывать, предвещать’, хотя в современном русском языке распространено значение ‘торжественно объявлять, сообщать что-либо’. К неречевому значению относится ‘издавать звуки, сообщающие, напоминающие, дающие знать о чём-либо (о звонке, колоколе, гонге и т. п.)’ (Ефремова 2000). Случаи функционирования глагола как речевого и неречевого различаются в текстах Мнацакановой. К речевому значению можно отнести контекст *возвещу освещу освещусь VITA PERPETUA*, где слово *возвещу* соотносится с объектом *VITA PERPETUA* ‘жизнь вечная’ и выступает в значении сакрального, библейского предвестия:

повернусь похвалюсь ГОРЬКИМ СМЕХОМ горьким веком своим  
 похвалюсь повернусь померяюсь ГОРЬКИМ ВЕКОВ СВОИМ померяюсь  
 со смертью СО СВЕТОМ LUX AETERNA ET возвращусь воплощусь  
 воплощу возвещу освещу освещусь VITA PERPETUA восславлю воспряну  
 воспряну ВОССТАМУ

(Мнацаканова 2018: 281).

Сакральный, религиозный подтекст на межсемиотическом уровне скрепляет все творчество поэтессы. Анализируя поэму *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях* Дж. Янечек рассматривает ее связи с латинским и с моцартовским «Реквиемом», с поэмой Данте, отмечая, что разные части и структурно-семантические компоненты поэмы реферируют к разным разделам заупокойной мессы: «Мистическое число “семь” перекликается не только с названием месяца и Дантовыми кругами рая, чистилища и ада, но и с семью частями поэмы, равно как и с семью частями (Introit, Kyrie, Sequentia, Offertoria, Sanctus, Benedictus и Agnus Dei), из которых традиционно состоит католическая заупокойная месса» (Янечек 2003). Сама Мнацаканова в эссе «Хлебников: “Клянусь...”» осмысляла по-

этический текст как пророчество и как наджанровую эпитафию: «Этот отрывок <Пусть на могильной плите прочтут — В. Хлебников> это тоже — эпитафия, надгробная надпись себе самому, прижизненное “самоотпечение”» (Мнацаканова 2004: 130).

Возможность неречевой интерпретации высказывания возникает за счет того, что его дополнением в форме творительного инструменталиса, т. е. «орудием» речевого действия, выражающим весть, являются объекты, выполняющие семантическую роль инструмента: *возвещу! моим ядом белым; возвещу/СВЕТЛЫМ СВЕТОМ.*

я вернусь! взглядом белым взглядом белым взглядом вернусь  
возвращусь! светлым взглядом тем ядом светлым светом возвращусь  
возвещу! **моим ядом белым** я рядом слепым святым возвещу  
**СВЕТЛЫМ СВЕТОМ ВОЗВРАЩУСЬ** (Там же).

Употребление паронимической аттракции *настанет, станет тает/ тает... тает... тает..., нас тянет* приводит к развитию полисемии глагола *тянуть*, который обладает самыми разными словарными значениями, относящимися как к неречевой деятельности (1. ‘вызывать желание отправиться куда-либо, быть где-либо; влечь, манить к себе’; 2. ‘везти, перемещать за собою что-либо силой тяги’; 3. ‘тащить что-либо, ухватившись за это и напрягаясь’ и т.д.), так и к речевой: ‘4. петь или протяжно произносить что-либо’ (Ефремова 2000):

настанет март нас там нет март настанет станет тает  
тает... тает... тает...  
настанет март как будто мать нас ...нас...нас...на...за...  
станет... март... будто...мать...будто...нас  
танет...танет...тянет...  
нас тянет март как будто мать...как будто...нить...нас...  
(Мнацаканова 2018: 136).

Глагол *тянуть* обозначает характеристику темпа речи, которая называется изоморфной самой композиции текста Мнацакановой, передавая процесс растягивания. Это эффект своеобразного «блуринга», затуманивания границ перехода между единицами, который выражается как визуально, графически, структурно, так и вербально, за счет контекстуального сопоставления фонетически схожих слов. Процессуальность текста как тянущейся и плетущейся ткани слов-знаков передается за счет их взаимного «перетекания» друг в друга, когда отдельные элементы *нас, на, за* «отрываются» от слов и влекут за собой контекстуальные изменения в морфемном составе: *тянет, танет, тает.*

К другой группе полисемичных глаголов относятся такие глаголы говорения, в которых актуализируются разные значения, относящиеся к полю речевой деятельности. Например, *молить, помиловать, восславить* и др.

Глагол *молить* встречается как в форме классического перформатива (*молю*), так и в императивной форме (*моли*), потенциально обладая двумя значениями: ‘просить, упрасивать, умолять’ и в сакральном значении ‘молить, заклинать’, напр. *молить Бога*. Этот перформатив выражает иллюкативную функцию директива (побуждение, предписание), целью которого является побуждение адресата к совершению действия. Возможность сакральной интерпретации возникает за счет конструкции обращения с частицей *о*, маркирующей торжественность высказывания:

**JELMOLI! EЛЬМОЛИ!**

О вымолви! Молви! ТО Слово Безмолвия!

Молю, о Ельмоли! О вымолви! Вспомни! ТО Слово Прощания!

(Мнацаканова 2018: 326);

**Молю, о ЕЛЬМОЛИ, то вымолви СЛОВО:**

Прощания СЛОВО

Безгласное СЛОВО

(Там же: 327).

Возможность интерпретации глагола как императива (*моли*) выражается как в самом обращении *ЕЛЬМОЛИ*, где *моли* выступает в роли части слова, повторяющегося, одновременно сливающегося с другими словами и распадающегося на фрагменты, так и в контексте с другими императивами говорения:

JELMOLI! JELMOLI! О **молви**, ЕЛЬМОЛИ, О **молви**: НЕ ТО ЛИ?

JELMOLI! О **молви**! JELMILLA! **Скажи**: О, НЕ ТА ЛИ?

(Там же: 319).

Помимо наложения семантических и морфемных компонентов в поэзии Мнацакановой эффект «Целановского “бормотания”» и «речевого потока» создается за счет того, что «языки накладываются друг на друга, вскрывая межязыковые швы»: *лейтесь eis смейтесь eis слейтесь eis светитесь eis* (Фещенко 2014) или как в рассмотренном выше примере: *JELMOLI! EЛЬМОЛИ!*

Еще одним приемом, который использует Мнацаканова для актуализации процессуальности семантико-грамматических сдвигов, смещения доминанты с лексического значения слова на его прагматическое функционирование, является нарушение согласования. Глагол *миловать* в контексте *помилуй нам* может интерпретироваться в любом из двух значений: ‘простить кому-либо вину, проявить снисхождение’ и ‘отменить или смягчить наказание, к которому приговорили обвиняемого’). Управление глагола *помиловать* дательным падежом, а не винительным, соответствующим нормам конвенционального согласования, расширяет возможности интерпретации контекста за счет сопоставления формы *помилуй нам* с по-

*молчи нас*. Она также относится к аномальным формам глагольного управления, поскольку глагол *помолчи* является непереходным и не имеет прямого объекта:

**помолчи нас и помилуй  
нам помилуй нас молчи нас и помилуй нам <...>  
светлая моряна помолчи нас!  
святая моряна помилуй нас!**  
(Там же: 35).

Примеры креативной семантической валентности глагола *молчать* в современной поэзии подробно анализирует Л. В. Зубова, отмечая, что «поэты явно не мирятся с тем, что глагол *молчать* лишен объекта», и это подтверждается многочисленными примерами употребления этого глагола как переходного (Зубова 2021: 576). Различные семантические особенности глагола *молчать*, который открывает новые валентности (например, на тему сообщения), вступая в коммуникативную ситуацию, рассматривает Н. Д. Арутюнова (2000: 420). О значимости категории молчания для собственной поэтической системы Мнацаканова писала в эссе о Хлебникове, подчеркивая пограничность, переходность молчания и звука как онтологических первооснов языка: «Молчание. Как часто оно говорит громче слов. Неизвестно, однако, громче ли, но известно, что — лучше. / Молчание: великое искусство жизни и искусства. / Молчание прекрасно уже потому, что оно бесконечно» (Мнацаканова 2004: 136).

У Мнацакановой сопоставление *помолчи нас* и *помилуй нас* представляет собой и выстраивание антонимической пары глаголов говорения и молчания, и преодоление оппозиции двух видов речевого действия — проявления и не-проявления говорения. С этим связана и окказиональная транзитивность глагола *молчать*, который в поэтическом языке Мнацакановой обладает такими же коммуникативными возможностями и валентностями, как и глаголы говорения.

К формам такой аномальной сочетаемости полисемичных глаголов говорения относится и *плачьте нас*. Нетранзитивный глагол развивает новую валентность на объект, а вместе с ней и новое значение: *плакать* понимается как транзитивный глагол *оплакивать*:

— лентой века плетите летите ловите нас  
плачьте нас  
— плачьте гулко простите прощайте летите  
волною над Летой-рекою  
(Мнацаканова 2018: 326).

Говоря о показателях перформативности поэтического высказывания, необходимо отметить и такую черту поэтики Мнацакановой как окказиональное употребление дейктиков. Если в целом дейктические маркеры ин-

дексируют указание на актуальную коммуникативную ситуацию в реальности, то их неконвенциональное употребление в поэтическом тексте выражает тенденцию к новым формам выражения субъективности с помощью речевых жестов. Экспериментальной формой выражения дейктического указания в поэзии является «телесный дейксис», сигнализирующий «телесный опыт» поэтического субъекта, когда «эгоцентрические знаки-шифтеры и речевые жесты в таком поэтическом тексте создают перформативный эффект “высказывающегося тела” автора» (Фещенко 2015).

В текстах Мнацакановой эксперимент с дейксисом вписывается в общую стратегию контекстуальной динамизации отношений между отдельными элементами в составе слова и речевых отрезков, и возрождения исторических языковых процессов на локальном уровне. Это проявляется и в паронимической аттракции, и в аномальном согласовании и в транзитивизации, а также в образовании неологических лексических и лексико-грамматических единиц. Дейктики «окружают» глаголы, присоединяясь к ним и образуя окказиональные сочетания. Основной целью такой поэтической стратегии оказывается не столько создание неологизмов, сколько динамизация межсловесного пространства, передача процессуальности смыслообразования, прагматического функционирования и морфосинтаксических связей.

В работе по истории языка Т. М. Николаева вводит понятие «партикулы», или «блуждающей частицы», уделяя особое внимание способности частиц присоединяться к другим словам, комбинироваться друг с другом, создавая многоэлементные контактные последовательности в синхронии и диахронии языка. Партикулы могут порождать союзы, местоимения и новые частицы: «прилипание» партикул друг к другу создает лексикализованные (*да-же, и-бо, ли-бо*), грамматикализованные (*къ-то, чь-то*) и полуграмматикализованные (*-а-ко, -ли-ко*) комбинации (Николаева 2008: 299–300). О внимании поэтов к истории языка, вплоть до обращения к языковой «палеонтологии» пишет Л. В. Зубова, отмечая, что «современные тексты становятся серьезным источником изучения истории языка, а история языка помогает во многом понять эти тексты, которые и возникают из внутренних потребностей самого языка» (Зубова 2000: 41).

«Оживление» активности в морфемном составе слова выводит в фокус внимания дейктики (частицы, местоимения), которые начинают функционировать как клитики, или «партикулы», «приликая» к фонетически варьируемому ряду глаголов (*НАСтанет МАРт как будет МРАк наСТАМнет; но МРАк нагрянет будто МАРт нас тянет*) или прилагательных (*МЫМНЕМЫМНЕ*):

НАСтанет МАРт как будет МРАк наСТАМнет  
Нестанет НЕ станет настанет НАС <...>

НЕ СТАНЕТ НАС но БУДЕТ МАРТ настанет  
и снова встанут СВЕТЛО вечера  
но МРАк нагрянет будто **МАРТ нас тянет** <...>

НЕ СТАНЕТ НАС, НО СНОВА МАРТ НАГРЯНЕТ  
 не станет нас настанет **настамнет** нет нет неет  
**НАСТАМНЕТ НАС** стемнеет нас и снова МРАК  
 Нагрянет

(Мнацаканова 2018: 120);

ОБ  
 НА  
 ЖА  
 Е  
 МЫМНЕМЫМНЕ  
 ОБ  
 И  
 ТА  
 Е  
 МЫ  
 М

(Там же: 151).

Как видно из примеров, перераспределение морфемного состава слова происходит под влиянием фонетического созвучия слов и выделяется графически. Подобно языковым процессам в диахронии, в текстах Мнацакановой элементы слов отрываются от одних лексических единиц и интегрируются с другими, асемантические элементы получают лексическое значение, а лексические единицы грамматикализуются.

Семантические связи в текстах Мнацакановой формируются на основании паронимической аттракции — приема, который восходит к «внутреннему склонению слова» и возрождению внутренней формы слова у В. Хлебникова, но получает новое развитие. У Хлебникова в качестве базовых элементов выступали отдельные звуки (например, поиск смысловых инвариантов в словах, начинающихся с одной согласной буквы), а также корни слов, которые выделялись в результате экспериментов на морфо-derivационном уровне (*Лицо, могатырь! Могай, моган!*, «Зангези»). Основным приемом у Хлебникова было парадигматическое варьирование корней и совмещение в контексте новых слов, что должно было привести к созданию нового «звездного языка», близкого к универсальным языкам Г. Лейбница и Р. Декарта, с точки зрения поиска смысловых первоэлементов, но идущего дальше, устремленного не к логической операции вычисления значения более сложных понятий из простых, а к бесконечному сверх-смысловому приращению слова.

С одной стороны, паронимическое сближение и употребление омоформов у Мнацакановой восходит к экспериментам Хлебникова. Схожая равноправность различных интерпретаций одного и того же словоупотребления осмысливается Н. Н. Перцовой в *Словаре неологизмов Велимира Хлеб-*

никова: «Каждая из словоформ (в порядке, заданном в тексте) *могей, могай, могай, могей, могуи* может быть осмыслена как существительное (ср. *злодей, вихляй, холуй*) и как глагол в повелительном наклонении (ср. *смей, играй, рискуй*)» (Перцова 1995: 19). С другой стороны, в рассмотренных примерах, и прежде всего, в активизации полисемии у глаголов, обладающих значениями речевого и неречевого действия, наблюдается тенденция не к поиску смысловых первоэлементов и созданию нового универсального языка, а к актуализации высказывания здесь-и-сейчас за счет повышения его перформативности. Именно поэтому Мнацаканова выводит в фокус глаголы речевого действия, которые обладают интенсивной иллюкутивной силой и перформативным эффектом. Слово обозначает действие, но в отличие от обыденного языка с его определенным спектром действий (репрезентативы, директивы, комиссивы и др.), поэтическое слово обладает иной, повышенной перформативностью. Оно маркирует речевой акт, который не может войти в существующий список перформативов. Для Мнацакановой важно обнажить зыбкость границ между обыденной и художественной реальностями, когда само действие — *простить* и *процаться*, *тянуть* и *молить* — перформативно указывает на возможность транскодирования высказывания между разными модусами его производства и интерпретации.

Сравнивая параномазию у Хлебникова и Мнацакановой, Дж. Янечек пишет, что если этот прием «в мире Хлебникова ведет к словотворчеству, то в мире Мнацакановой под давлением мерзких и страшных событий параномазия становится способом выражения окружающего распада» (Янечек 2003). Учитывая, что Дж. Янечек исследовал конкретный текст Мнацакановой — *Осень в Лазарете Невинных Сестер. Реквием в семи частях* — такой вывод, убедительно вытекающих из анализа этого текста, заставляет задуматься о возможности распространения его на более широкий контекст всего ее творчества. Обращение к книгам Мнацакановой разных лет дает основания сделать вывод, что в фокусе ее языкового эксперимента была не только фиксация трагического «распада», но и пересобирание, приращение смыслов и развитие новых семантических и синтаксических валентностей единицы: от микроуровня фонем и морфем до макроуровня интермедиальных и интердискурсивных переходов. В этой постоянной смысловой динамике, основанной в том числе, на акцентировании прагматических функций глаголов говорения, заложено перформативное воздействие ее текстов на адресата и реальность.

Как отмечает В. П. Григорьев, в основе хлебниковского языка лежала семантизация согласных, значение которых определялось словами из ключевых семантических полей («пространство», «движение», «математические действия») (Григорьев 2006: 217). Сравнивая этот прием с поэтикой Мнацакановой, мы можем выделить новые уровни семантизации: это и семантизация молчания и пауз, отдельных пунктуационных и графических знаков, которые наполняются двойным смыслом, служа не только вербальными, но и музыкальными элементами; и параллельные процессы семан-

тизации и грамматикализации прагматических маркеров и лексических единиц; и создание эффекта «синкретичной полисемии», вовлекающей глаголы говорения в формирование новых смыслов всего текста. Важно также и то, что языковой эксперимент Мнацакановой, в отличие о Хлебникова, не ориентирован на создание новых слов как основы нового языка. Для поэтессы важнее вовлечение разных модусов и медиа, создание текста, охватывающего вербальный, музыкальный и графический модусы.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аристов Владимир. «О книге стихов Е. Мнацакановой “Arcadia”». Мнацаканова Елизавета. *ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2004: 7–9.
- Арутюнова Нина. «Перформатив». *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990: 372–373.
- Арутюнова Нина. «Феномен молчания». *Язык о языке*. Москва: Языки русской культуры, 2000: 417–436.
- Бирюков Сергей. «Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой». *Топос*. 2005. URL: <http://topos.ru/article/3315>
- Григорьев Виктор. *Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка. Избранные работы. 1958–2000-е годы*. Москва: Языки русской культуры, 2006.
- Ефремова Татьяна. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Москва: Русский язык, 2000. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>
- Захаркив Екатерина. «Дискурсивные слова в современной поэзии: креативное vs обыденное словоупотребление». *Зборник Матице српске за славистику* 96 (2019): 156–177.
- Зубова Людмила. *Грамматические вольности современной поэзии, 1950–2020*. Москва: Новое литературное обозрение, 2021.
- Зубова Людмила. *Современная русская поэзия в контексте истории языка*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.
- Кобозева Ирина. «“Стремление к удобству” как принцип объяснения синхронных явлений на уровне предложения (на примере перформативности)». *Филология и культура* 40 (2015): 59–64.
- Мнацаканова Елизавета. *Новая Аркадия*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2018.
- Мнацаканова Елизавета. *ARCADIA. Избранные работы 1972–2002*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Николаева Татьяна. *Непарадигматическая лингвистика (История блуждающих частиц)*. Москва: Языки русской культуры, 2008.
- Орлицкий Юрий. «Дверь в новое искусство». Мнацаканова Елизавета. *Новая Аркадия*. Москва: Издательство Р. Элинина, 2018: 5–11.
- Остин Джон Лэнгшо. «Слово как действие». *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, Вып. 17 (1986): 22–130.
- Падучева Елена. *Высказывание и его соотношенность с действительностью*. Москва: Языки русской культуры, 1985.
- Перцова Наталья. *Словарь неологизмов Велимира Хлебникова*. Вена–Москва, 1995.
- Поспелов Петр. «Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки». *Советская Музыка*. 1992. URL: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>
- Радбиль Тимур. *Язык и мир. Парадоксы взаимоотношения*. Москва: Языки русской культуры, 2017.
- Самостиенко Евгения. «Внутренние интерфейсы языка: письмо как когнитивная технология». *Новое литературное обозрение* 167 (2021): 260–261.
- Соколова Ольга. *От авангарда к неомодернизму: язык, субъективность, культурные переносы*. Москва: Культурная революция, 2019.
- Фещенко Владимир. «Между бедностью языка и бездной речи. Распад логоса как поэтический процесс». *Новое литературное обозрение* 125 (2014): 229–244.

- Фещенко Владимир. «Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э. Э. Каммингса». *Новое литературное обозрение* 135 (2015): 43–55.
- Шишкина Наталья. *Национальная специфика полисемии глаголов речевой деятельности в русском и английском языках*. Дис. ...канд. филол. наук. Воронеж, 2004.
- Янко Татьяна. *Коммуникативные стратегии русской речи*. Москва: Языки русской культуры, 2001.
- Янчек Джеральд. «“Реквием” Елизаветы Мнацакановой». *Новое литературное обозрение* 4 (2003). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnacakanovoj.html>
- Blakemore Diane. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Kress Gunther, Leeuwen Theo van. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Oxford University Press, 2001.
- Manovich Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Reich Steve. “Music as a Gradual Process (1968)”. *Writings about Music, 1965–2000*. Ed. by P. Hillier. Oxford and New York, 2002: 34–36.
- Sandler Stephanie. “Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova”. *Slavic Review* 67 (2008): 610–641.

## REFERENCES

- Aristov Vladimir. «O knige stihov E. Mnacakanovoj “Arcadia”». Mnacakanova Elizaveta. *ARCADIA: Stihy. Iz lekcij. Stat’i*. Moskva: Izdatel’stvo R. Elinina, 2004: 7–9.
- Arutyunova Nina. «Performativ». *Lingvisticheskij entsiklopedicheskij slovar’*. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1990: 372–373.
- Arutyunova Nina. «Fenomen molchaniya». *Yazyk o yazyke*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2000: 417–436.
- Biryukov Sergej. «Poeziya: moduli i vektory. Slovomuzyka Elizavety Mnacakanovoj». *Topos*. 2005. URL: <http://topos.ru/article/3315>
- Blakemore Diane. *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Efremova Tat’jana. *Novyj slovar’ russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel’nyj*. Moskva: Russkij yazyk, 2000. URL: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>
- Feshchenko Vladimir. «Mezhdubednost’yu yazyka i bezdnoj rechi. Raspad logosa kak poeticheskiy process». *Novoe literaturnoe obozrenie* 125 (2014): 229–244.
- Feshchenko Vladimir. «Telesnyj deyxsis v eksperimental’noj poezii: opyt E. E. Kammingasa». *Novoe literaturnoe obozrenie* 135 (2015): 43–55.
- Grigor’ev Viktor. Velimir Hlebnikov v chetyrehmernom prostranstve yazyka. *Izbrannye raboty. 1958–2000-e gody*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2006.
- Kobozeva Irina. «“Stremlenie k udobstvu” kak printsip ob’yasneniya sinhronnykh yavlenij na urovne predlozheniya (na primere performativnosti)». *Filologiya i kul’tura* 40 (2015): 59–64.
- Kress Gunther, Leeuwen Theo van. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Oxford University Press, 2001.
- Manovich Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Mnatsakanova Elizaveta. *Novaya Arkadiya*. Moskva: Izdatel’stvo R. Elinina, 2018.
- Mnatsakanova Elizaveta. *ARCADIA. Izbrannye raboty 1972–2002*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.
- Nikolaeva Tat’jana. *Neparadigmaticheskaya lingvistika (Istoriya bluzhdayushchih chastic)*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tury, 2008.
- Orlitskij Yuriy. «Dver’ v novoe iskusstvo». Mnacakanova Elizaveta. *Novaya Arkadiya*. Moskva, 2018: 5–11.
- Ostin Dzhon Lengsho. «Slovo kak deystvie». *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Moskva, Vyp. 17 (1986): 22–130.
- Paducheva Elena. *Vyskazyvanie i ego sootnesennost’ s deystvitel’nost’yu*. Moskva: Yazyki russkoj kul’tur, 1985.
- Pertsova Natal’ya. *Slovar’ neologizmov Velimira Khlebnikova*. Vena–Moskva, 1995.

- Pospelov Petr. «Minimalizm i repetitivnaya tehnika: sravnenie opyta amerikanskoj i sovetskoj muzyki». *Sovetskaya Muzyka*. 1992. URL: <http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm>
- Radbil' Timur. *Yazyk i mir: Paradoksy vzaimootrazheniya*. Moskva: Yazyki russoj kul'tury, 2017.
- Reich Steve. «Music as a Gradual Process (1968)». *Writings about Music, 1965–2000*. Ed. by P. Hillier. Oxford and New York. 2002: 34–36.
- Samostienko Evgeniya. «Vnutrennie interfejsy yazyka: pis'mo kak kognitivnaya tekhnologiya». *Novoe literaturnoe obozrenie* 167 (2021): 260–261.
- Sandler Stephanie. «Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova». *Slavic Review* 67 (2008): 610–641.
- Shishkina Natal'ya. *Nacional'naya specifika polisemii glagolov rechevoj deyatel'nosti v russskom i anglijskom yazykah*. Dis. ...kand. filol. nauk. Voronezh, 2004.
- Sokolova Ol'ga. *Ot avangarda k neoavangardu: yazyk, sub'ektivnost', kul'turnye perenosy*. Moskva: Kul'turnaya revolyuciya, 2019.
- Yanechek Dzheral'd. «“Rekviem” Elizavety Mnatsakanovoj». *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2003). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnatsakanovoj.html>
- Yanko Tat'yana. *Kommunikativnye strategii russoj rechi*. Moskva: Yazyki russoj kul'tury, 2001.
- Zakharkiv Ekaterina. «Diskursivnye slova v sovremennoj poezii: kreativnoe vs obydennoe slovo-upotreblenie». *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 96 (2019): 156–177.
- Zubova Lyudmila. *Grammaticheskie vol'nosti sovremennoj poezii, 1950–2020*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021.
- Zubova Lyudmila. *Sovremennaya russskaya poeziya v kontekste istorii yazyka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.

Олга Соколова

*О ИЗУСТИ! ИЗГОВОРИ! ТУ РЕЧ ЂУТАЊА!*  
ПОЕТСКА ПРАГМАСЕМАНИКА ГЛАГОЛА ИСКАЗИВАЊА  
У ТЕКСТОВИМА Ј. МНАЦАКАНОВЕ

Резиме

У чланку се испитује специфичност поетског језика Јелизавете Мнацаканове, који представља синтезу поетског израза, музичке фразе и графичког моделовања. Истражујући прагмасемантичке особине њених текстова, детаљније ћемо размотрити глаголе говорења, чија је учесталост и неконвенционалност употребе повезана са чињеницом да је главни облик изражавања активности субјекта у поетици Мнацаканове говорна активност. Семантичка померања у њеној поезији настају услед активирања језичких процеса на различитим нивоима: фоносемантичких корелација, трансформација линеарних односа међу речима, паронимске конвергенције, спорадични случајеви слагања, срastaња и фрагментације речи. У фокусу језичког експеримента Мнацаканове је повећање перформативности исказа, остварено кроз прелаз између различитих медија и модалитета, вербалних гестова и ритмичких елемената, шаблонизације поетског исказа, честе употребе деиктика, као и експлицитних и имплицитних перформатива.

*Кључне речи:* прагмасемантика, полисемија, глаголи говорења, перформативи, поетски језик, Ј. Мнацаканова, мултимодалност.