

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой английской филологии  
Волгоградского государственного  
социально-педагогического университета  
В.И. Карасик

доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой  
теоретической и исторической поэтики РГГУ  
В.И. Тюпа

М60      **Миловидов В.А.** Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. — М.: Буки Веди, 2016. — 172 с.

В монографии с позиций теории дискурса и на основании методологии дискурс-анализа рассматриваются важнейшие аспекты семиотики художественной литературы. Предназначается для специалистов-филологов, аспирантов, студентов, а также всех, кто интересуется проблемами современной филологии.

© В.А. Миловидов, текст, 2016  
© Юлия Бочарова., обложка, 2016

## Оглавление

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Вместо предисловия                                                                              | 5   |
| <b>1. Методология дискурс-анализа литературно-художественного произведения</b>                  | 9   |
| 1.1. Семиотические основания теории литературно-художественного дискурса                        | 9   |
| 1.2. Эпистемология дискурс-анализа литературно-художественного произведения                     | 23  |
| 1.3. Эпистемология и семантика: проблема коннотации                                             | 34  |
| 1.4. Феномен амбивалентности и презумпция текстуальности                                        | 42  |
| <b>2. Синтактика литературно-художественного дискурса</b>                                       | 50  |
| 2.1. Синтактико-семантические параметры литературно-художественного дискурса                    | 50  |
| 2.2. Романтический текст: бесплодные усилия дискурса                                            | 71  |
| 2.3. Парадокс лирического хронотопа                                                             | 80  |
| 2.4. Дискурс-анализ как синтактическая операция («Саломея» О.Уайльда: опыт дискурс-анализа)     | 88  |
| <b>3. Семантика литературно-художественного дискурса</b>                                        | 98  |
| 3.1. Художественное высказывание: проблема референции                                           | 98  |
| 3.2. Референция и референциальная иллюзия: «две жизни», в которые погружена художественная речь | 104 |

|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3. Опыт дискурс-анализа литературно-художественного произведения: «погружение речи в жизнь»                          | 109 |
| 3.4. Информационный шум как средство и объект семантизации в литературно-художественном произведении                   | 114 |
| 3.5. Художественный мир литературного произведения в контексте теории речевых жанров М.М. Бахтина                      | 121 |
| 3.6. Семантика эстетического объекта в исторической динамике                                                           | 134 |
| <b>4. Прагматика литературно-художественного дискурса</b>                                                              | 142 |
| 4.1. Интенция и интерпретация                                                                                          | 142 |
| 4.2. Мыслью — следовательно, интерпретирую                                                                             | 148 |
| 4.3. Асимметрия эстетических систем и литературных традиций как фактор прагматики литературно-художественного дискурса | 153 |
| Вместо заключения                                                                                                      | 161 |
| Литература                                                                                                             | 163 |

## **Вместо предисловия**

Предисловия, как правило, пишут по завершении исследования. Поэтому, если подходить не формально, а по существу, предварять текст научной монографии или диссертации должно не предисловие, а заключение. Но предпослать тексту книжки заключение значит нарушить жанровый канон, что в монографии недопустимо — это же не роман! Поэтому, написав выше «Вместо предисловия», автор, с одной стороны, поступил в соответствии с принятыми нормами, а, с другой, зарезервировал за собой право, формально оставаясь в жанре предисловия, предложить читателю некоторые выводы — с тем, чтобы тот уже здесь решил: читать ли ему дальше или же отложить книжку в сторону.

Семиотика как «органон» наук (Ч.У. Моррис) есть средство гигиенизации аналитических процедур, принятых в тех или иных культурологических дисциплинах. Она позволяет исследователю более четко видеть и сущность интересующего его предмета, и собственную по отношению к нему позицию. Опираясь представлением о структуре знака и структуре семиозиса как знаковой операции, семиотика дает возможность в каждый конкретный момент анализа и интерпретации культурного объекта ясно судить, о чем идет речь: о «теле» знака, то есть, о некой объективированной форме, материальном носителе информации, или о его содержании как феномене когнитивном, которое по определению располагается в голове интерпретатора.

Выдавать «голову» за «тело» — одна из традиционных ошибок и культурологии, и филологии. Сколько раз, отстаивая свое право на оригинальную интерпретацию литературного произведения, мы уверяли своих оппонентов: «Это же в тек-

сте», хотя «это» было только в голове! Сколько раз мы навязывали тексту чуждую ему содержательность! Сколько раз мы выводили эту содержательность из текста и только из текста, не подключая «голову», в том числе, и свою! И сколько раз, говоря и о содержании, и о форме знака культуры, мы путались в понятиях, выдавая смысл за значение, содержание за форму, содержательность за содержание и т.д.!

Семиотика дает возможность избежать этих ошибок. Семиотика литературно-художественного дискурса позволяет сделать это в отношении сложнейшего объекта культуры — художественной литературы. Предпринятые в настоящей книжке усилия не привели к построению полного и исчерпывающего проекта семиотики литературы — тем более, что в классике отечественной филологии есть замечательные работы, где семиотический инструментарий к литературе применен, конечно же, более талантливо и более эффективно. Но с момента публикации этих работ прошло немало времени, изменился научный контекст, в рамках которого осмысливаются произведения литературы, и нужно идти дальше.

Несмотря на то, что филология, изучавшая языковую деятельность, всегда была частью «науки о человеке», исследователи второй половины прошлого века все-таки больше интересовались не самим «человеком говорящим», а тем, что он говорит и пишет. Точнее — уже сказал и написал, то есть текстом.

Но текст — лишь одна из составляющих искусства как деятельности. Чтобы понять, что такое искусство и, в частности, литература, необходимо включить в поле исследования и человека (пишущего и читающего) — в формирующем его контексте жизни. Это и есть то, что в последнее время называют антропологизацией гуманитарного знания. И, поскольку общение людей посредством предметов искусства есть про-

цесс, процедура, этот динамичный и диалогический формат художественной коммуникации также должен быть введен в поле исследования. И первое, и второе относится к тому, что называется дискурс-анализ, то есть, анализ дискурса как динамического процесса — в противовес анализу текста как статического результата процессов, протекающих в культуре.

И здесь мы подходим к точке, за которой открывается неизвестное. До сих пор исследователи языка и культуры не смогли заглянуть в «черный ящик» (термин Э. Потье), где превербальное (когнитивное) становится вербальным (словесным) — и наоборот. Единственное, что мы более-менее внятно знаем об этом — это то, что «мысль изреченная есть ложь», что мысль, если она желает воплотиться в слове, неизбежно изменяет себе — как и слово, которое хочет быть осмысленным. Этот конфликт между намерением и воплощением, между формой и содержанием, между человеком и историей, вероятно, и составляет главный нерв и, одновременно, главный двигатель культуры: стремясь к правде и пониманию, человек неизбежно обеспечивает приращение «культурного материала». Страшно предположить, что будет, если правда и полное взаимопонимание будут достигнуты!

Мы исходим из следующего: лучше открыто проблематизировать факт неизвестного, чем закрывать на него глаза — в этом и состоит сверхзадача семиотического подхода.

Литература — языковая деятельность людей, часть культуры, а культура есть процесс обмена смыслами с помощью закодированных сообщений. Смыслы открыты интерпретирующему сознанию, коды — сознанию анализирующему. Традиционно эти два формата отношения к литературе были закреплены за литературоведением и лингвистикой. Но литература как эстетическая и, одновременно, языковая деятельность человека не может существовать, распавшись на две со-

ставляющие — код и смысл. Поэтому в отношении изучения литературы уместно использовать синтетический инструментарий, включающий в себя наработки и лингвистики, и литературоведения. По счастью, такой инструментарий существует — это входящая в активный арсенал современной филологии металингвистика [Тюпа 2013: 7-23 и далее], созданная и опробованная на живом литературном процессе М.М. Бахтиным. Металингвистика, в формате, представленном в этой книжке, изучает структуру значения, как системы реализуемых и реализованных в тексте кодов, в ее конфликтной соотнесенности со структурой смысла как продукта конститутивной деятельности сознания (Э. Гуссерль), распредмечивающего значения текста. О том, насколько удачно это сделано, судить читателю.

# **1. Методология дискурс-анализа литературно-художественного произведения**

## **1.1. Семиотические основания теории литературно-художественного дискурса**

В сложные моменты своего существования литературоведение и — шире — филология обращается за помощью к семиотике, к теории знака и теории семиозиса — для того, чтобы проверить и, в случае необходимости, перенастроить свой инструментарий. Так было в России в начале 70-х годов, в период формирования тартуско-московской структурно-семиотической школы, так происходит и в последние десятилетия, когда, пусть и в небольшом количестве, но появляются литературоведческие работы, семиотически фундированные (см., например: [Тюленева 2006]).

Семиотика — не отдельная наука. У нее нет того, что отличает прочие сферы гуманитарного знания — своего объекта. Семиотика, как обозначено классиком этой дисциплины, есть «органон» [Моррис 1983: 38], то есть некий набор вспомогательных инструментов, который, будучи приложен к какой-либо из гуманитарных наук, имеющих свой суверенный объект, позволяет уточнить, сделать более ясными, «гигиенизировать» принятые в ней аналитические процедуры, выверяя уровни анализа, «расклеивая» и дешифруя метафоры, которые неизбежны, в частности, в гуманитарном знании — ведь здесь, как и в поэзии, «мысль изреченная» подчас оборачивается «ложью», и спасти от этого гуманитарную науку способна подчас только метафора.

Работая с научной метафорой, семиотика не заменяет и не отменяет последнюю, она просто проблематизирует ее,

вводит как один из параметров в эпистемологию гуманитарного знания, именно таким образом уточняя инструментарий гуманитарных дисциплин и, в частности, филологии. Полезной видится активизация семиотики и в настоящий момент (хотя этот «момент», если учесть мировой контекст, длится уже четвертое десятилетие), когда вновь происходит смена исследовательских парадигм, связываемая с тем, что называется антропологизацией гуманитарного знания.

Так, в 60-70-е годы структурализм сконструировал свою, сциентистскую в основе, метафору: текст как самодостаточный субъект коммуникации, существующий в культуре независимо от человека, текст как «самость». Логическим развитием этой метафоры стали, в частности, экзотические идеи энергетической самоорганизации и саморазвития текста, реализованные в отечественной лингвистике (см., например: [Мышкина 1998]).

Чуть раньше, но в сходной логике сформировалась одна из метафор М.М. Бахтина, который, как и Ю.М. Лотман в случае с текстом, свойствами субъекта коммуникации наделял слово и высказывание (слово как высказывание и высказывание как слово): «Высказывания *не равнодушны* друг к другу и не довлеют каждое себе, они *знают друг о друге* и взаимно отражают друг друга». [Бахтин 1986: 462] «Слово *хочет* быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так *ad finitum*. Оно *вступает* в диалог, который не имеет смыслового конца» [Бахтин 1986: 499]. Устанавливаются «диалогические *отношения* между высказываниями, пронизывающие изнутри также и отдельные высказывания» [Бахтин 1986: 485] (курсив мой — В.М.). Эти отношения выносят за скобки реальных участников коммуникации — тех, кто говорит, и тех, кто слушает, то есть, именно тех, кто и участвует

в диалоге, обмениваясь смыслами с помощью текстов (высказываний).

Известно, что появление в филологии описанных выше метафор обусловлено, в том числе, и научным контекстом, который был сформирован доминировавшим в 50-70-е годы в отечественной науке о литературе социологическим изводом культурно-исторической школы — та была озабочена прежде всего проблемами изучения того, что называлось объективной действительностью (именно так сформулирована цель литературоведения в работах ведущего теоретика советского литературоведения А.С. Бушмина [Бушмин 1980]), «жизнью» («жизнью в ее революционном развитии»), «человеком» («советским человеком»), но не «словом», в эту жизнь погруженным, словом, которое этим человеком создавалось и произносилось. Возвратить в филологию слово, высказывание и текст, вернуть науке ее предмет — таковы, наряду с другими, мотивы, определившие формирование данных метафор, формирование форсированное, заставившее вместе с «объективной действительностью» вынести за рамки предмета изучения и реального субъекта коммуникации — человека говорящего, пишущего и читающего. «Нас интересует не психологическая сторона отношения к чужим высказываниям (и понимания), но отражение ее в структуре самого высказывания», — пишет М.М. Бахтин, именно таким образом редуцируя «человеческий фактор» в коммуникации в пользу факторов канала, кода и сообщения [Бахтин 1986: С.493].

«Я читаю текст» [Барт 1994: 20] — в этой на вид бесхитростной фразе Ролана Барта воплощена схема филологической парадигмы, которая пришла на смену структурализму. Здесь важен каждый элемент, и все они важны в совокупности: и «текст», и «Я», этот текст читающий (вот оно, возвращение человека в науку о слове, дешифрующее структуралистскую

метафору текста), и сам глагол «читаю», который, по сути, и является главным объектом постструктурализма, предмет исследования которого — «не эстетический объект, а работа и игра, не структура, а структуропорождающий процесс» [Барт 1993: 82].

Можно было бы сказать, что на смену тексту как объекту изучения в современной филологии приходит новый объект — дискурс. Но здесь нужна особая осторожность: дискурс стал в высшей степени популярным объектом исследования, причем не только в филологии, но и в философии, политологии, социологии, психологии и т.д. А если исходить из той мысли, что в гуманитарном знании характер объекта, аналитических процедур и понятийно-терминологического аппарата исследования предопределен эпистемологией, а не наоборот («Объект вовсе не предопределяет точки зрения; напротив, можно сказать, что точка зрения создает самый объект» [Соссюр 1933: 33]), то только библиография работ по проблемам дискурса займет не один десяток страниц (наиболее авторитетными из отечественных работ являются, безусловно, работы [Карасик 2002], [Красных 2003], [Макаров 2003], [Тюпа 2010, 2013], [Чернявская 2004, 2013], где излагаются и критически осмысливаются разнообразные концепции дискурса и принципы дискурс-анализа).

И все-таки здравый смысл подсказывает: в условиях, когда понимание объекта затруднено фактом существования некоего количества уже сформулированных, но противоречащих друг другу «пониманий», полезно обратиться к первоисточкам, то есть — к словарям.

«Дискурс» — слово «не русское», а потому именно «иностранные» словари способны прояснить его значение: «discourse — 1. a speech or lecture (to an audience) 2. talk, conversation» — [Hornby... 1992: 361]. Если исходить из утверждаемого М.М. Бахтиным факта диалогичности любого

высказывания, то две части этой словарной дефиниции легко примирить в следующем определении дискурса, который, с нашей точки зрения, есть *диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально-психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объёма, особенностями специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования*. Последний фактор важен не только в тех случаях, когда продуцент и реципиент текста говорят на разных языках — поскольку в дискурсивное взаимодействие вступают индивидуальные языковые системы, то и в условиях единого национального языка они будут отличаться вариативностью, которую также следует проблематизировать и внести в качестве одного из параметров в объект изучения. Более того, «говорящий» и «слушающий» могут быть объединены в рамках единой личности и, работая с высказыванием, пользоваться при этом пусть чуть-чуть, но разными языками.

Данное определение дискурса вполне подходит и для описания литературно-художественного дискурса. Как мыслительно-речевая практика своим объектом литературно-художественный дискурс имеет *эстетический объект* (см., например: [Дюфрен 2015: 161-176]), а инструментом — *специализированный язык словесного искусства, язык художественной литературы*.

Можно ограничиться и более привычной терминологией: объектом современной (постструктуралистской) филологии становится не текст, а... литература.

Данная формула есть, по сути, перевыраженная идея Л.Н. Толстого, высказанная им в трактате «Что такое искусство»

ство», где великий русский писатель утверждал: искусство есть «одно из средств общения людей между собой» [Толстой 1978: 37]. За простыми и на первый взгляд непритязательными словами — глубокие смыслы, которые и характеризуют объект литературоведения — так, как его понимает современная филология. Феномен искусства, если идти вслед за Толстым, может быть понят и описан только тогда, когда в качестве его составляющих будет учтен фактор «людей» (агенты культуры, носители языкового сознания, языковые личности, продуценты и реципиенты текстов, рецептивные и креативные контексты), фактор «средств» (средства не равны самому феномену общения как язык не равен мысли, значение — смыслу), фактор «общения» («общение» — отглагольное существительное, сама семантика которого предполагает динамизм процессов текстопостроения и тексторецепции как конкретных инструментов общения). Даже толстовское «между» нуждается в проблематизации и описании, так как предполагает зазор (пространственный, временной, культурный, национальный, возрастной, гендерный и т.д.) между интенциями, концептосферами, языковыми системами и прочими характеристиками коммуникантов, зазор, который неизбежно налагает свой отпечаток на условия и результат коммуникации.

Само существование этого зазора и то воздействие, которое он оказывает на коммуникацию, в рамках структуралистской парадигмы считается бедой, а не естественным и даже желательным ее условием. Так, на первый взгляд открыто декларируя суверенное право каждого участника коммуникации на свою уникальную интерпретацию текстов, развивающаяся в рамках структуралистской традиции филология все-таки (это открывается на «уровне письма», в импликациях) нормальным коммуникативным актом считает акт успешный, точнее — акт, в котором передаваемая адресантом информация стопроцентно

точно, без потерь доходит до адресата. Потеря же части информации — это коммуникативная неудача или же — при полной потере — коммуникативный провал (обратим внимание на негативную коннотацию данных терминов теории коммуникации — вот она, «сцена письма»!). Отсюда же — и тоска структурализма по некоему идеальному, «среднему» читателю, который единственно верно прочитает «тему в тексте», то есть даст единственно правильную интерпретацию последнего [Жолковский, Щеглов 1996: 291].

Мы же предполагаем иное: различие между интерпретациями не беда, а благо культуры; идентичность интерпретаций неизбежно ведет к энтропии; «зазор» же между интерпретациями создает то, что условно можно назвать разностью интерпретационных потенциалов — именно он и диалогизирует, и динамизирует семиозис, в том числе и литературный — как *интерсубъективную жизнь сознаний в формах художественного письма*. Кстати, в унисон с данными положениями мыслил еще В. Гумбольдт: достаточно вспомнить его общеизвестное: «Всякое понимание поэтому всегда есть вместе и непонимание» [Гумбольдт 1984: 84].

Ближе всего к реальному описанию того, что происходит в культуре как процессе обмена смыслами с помощью текстов, подошла лингвистика, которая от изучения языка как объекта переходит к изучению языка как феномена [Пищальникова 2003] и, в частности, психолингвистика, которая яснее, чем прочие филологические дисциплины, осознала: текст есть только результат, конечный итог неких процессов, равно как и их предпосылка, «матрица»; суть же культурного процесса — в порождении и потреблении текстов, в тех самых «работе и игре», о которых писал Барт. Поэтому именно в психолингвистике впервые появились и субъектно-диалогически-ориентированные, и процессуальные модели того основного ядра

культуры, о котором писал Л.Н. Толстой и которое мы описали выше. К примеру, это схема, данная еще в 1991 году А.А. Залевской. В соответствии с этой схемой коммуникация есть пятичленная конструкция «продуцент — его проекция текста — тело текста — реципиент — его проекция текста» [Залевская 1991: 158].

Здесь же, в лингвистике, началась разработка антропоцентрических моделей речепостроения и рече-рецепции — в связи с теориями языковой личности (см., например: [Караулов 1987]), языковой картины мира (см., например: [Яковлева 1994]) и т.п. А вместе с человеком в филологию возвращается то, что перестало быть предметом интереса структурализма, но что было объектом внимания литературоведения культурно-исторического — то, что находится за пределами текста.

Эта соотнесенность текста и того, что находится за его пределами, в филологии закрепились прежде всего через новое представление о том, что именуется «внетекстовыми структурами», «контекстом» и проч. Раньше контекст (внетекстовые ряды) воспринимались как внеположенные и тексту, и участнику коммуникации. «Реальная плоть художественного произведения, — писал Ю.М. Лотман, — состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности — действительности, литературным нормам, традициям, представлениям» [Лотман 1994: 213]. В данном определении «представления» даны в одном ряду с «действительностью», а потому они экстерриториальны по отношению к участнику литературного процесса. В других характерных для данного подхода работах контекст, внетекстовые ряды есть «мир», лежащий за пределами текста [Веселова 1998: 12].

Вместе с тем, начиная с 90-х годов, и прежде всего, в лингвистических работах, происходит, так сказать, интериоризация контекста, который начинает восприниматься как

структура, «встроенная» в сознание продуцента и реципиента дискурса (см., например: [Тогоева 2000: 22–28]). Мир, «действительность», таким образом, становится картиной мира, «проживаемой» и «переживаемой» участником коммуникации; при этом компонентами этой картины оказываются и тексты — непосредственный языковой контекст семантизируемого (читаемого, понимаемого, анализируемого) элемента коммуникации. Результатом этого «переноса» контекста извне в рамки языковой личности стал настоящий «всплеск» интереса к концептологии, наблюдаемый в первое десятилетие века в отечественной филологии (см., например: [Карасик 2004], [Слышкин 2004]).

Таким образом, к настоящему времени утвердилась мысль о том, что и контекст, и внетекстовые ряды есть атрибут сознания языковой личности, содержание его концептосферы, той системы пресуппозиций, которая активизируется в процессе семиозиса и предопределяет его течение.

Как и случае с тем определением литературы, которое дает современная теория, переформулировавшая и уточнившая его в связи с современными научными результатами (Л. Толстой, понятно, не мог в своем трактате учесть опыт Э. Гуссерля или Ж. Дерриды), у описанных выше современных идей и концепций есть предшественники, причем — именно в сфере семиотики. Но это не Ф. де Соссюр, который, изучая знак как объект, внеположенный интерпретатору, заложил основы структурной лингвистики и, соответственно, литературоведческого структурализма. Это — Ч.С. Пирс, который не только первым проблематизировал и семиотически выверенно описал фактор субъективности в семиозисе, но и дал понять: то, что ныне именуют коммуникативной неудачей или коммуникативным провалом, на деле стоит гораздо большего, чем абсолютный, стопроцентный успех в деле продуцирования, транс-

ляции и рецепции информации. По Пирсу, Интерпретант (то есть знак, реконструируемый реципиентом на основе Репрезентамена — экспонента знака, созданного продуцентом) может быть более «развитым» знаком (an equivalent sign, or perhaps a more developed sign), чем сам Репрезентамен [Пирс 2000: 48]. Конечно, он может быть и менее развитым, и в этом случае сторонникам структуралистски ориентированной лингводидактики будет над чем поработать, чтобы ликвидировать зазор между знаниями того, кто «пописывает», и того, кто «почитывает». Но все же Пирс (как в свое время В. Гумбольдт и А. Потенбня, Э. Гуссерль и Л. Витгенштейн) дает понять: сам факт существования этого зазора — вещь не только не катастрофическая, но и вполне нормальная.

Мы бы, развивая логику ученого, продолжили — и вполне продуктивная. Уже хотя бы потому, что, происходи все иначе, в истории литературы мы не столкнулись бы с замечательными примерами реинтерпретации, казалось бы, уже забытой классики, которая, с расширением «горизонтов эстетического опыта» (Т.С. Элиот) у продуцентов последующих поколений, вдруг открывалась перед ними такими гранями, которые, вероятно, и не были предусмотрены самими создателями — достаточно вспомнить прочтение Шекспира романтиками или Блейка — прерафаэлитами.

Но пирсовская концепция Интерпретанта ведет и к более радикальным предположениям относительно специфики литературы (художественного дискурса, а также объекта и методологии дискурс-анализа), предположениям, которые как раз и иллюстрируются примерами с Шекспиром и Блейком.

Эти предположения находятся вполне в русле современной научной методологии. Один из крупнейших представителей этой метадисциплины в XX веке, А. Эддингтон, размышляя о той ситуации, в которой оказалась физическая нау-

ка, столкнувшись с новой концепцией времени-пространства, писал: «Если бы мы обнаружили, что наше понимание этой проблемы неудовлетворительно и предпочтение следует отдать другой концепции, это не произвело бы великой революции в сфере мысли. Но обнаружить, что наша концепция — одна из многих, что они все равно удовлетворительны — значит выйти на новый уровень интерпретации проблемы» [Eddington 1933: 16].

Дискурс-анализ и предлагает этот новый уровень. Суть его — в легитимизации того, что структурализм считает вещами абсолютно недопустимыми (или просто не замечает — не случайно же Р. Якобсон, интерпретируя в своих работах семиотику Пирса, даже не коснулся дихотомии Репрезентамен-Интерпретант [Якобсон 1983: 102-117]) — субъективности и релятивизма интерпретации. Более того, дискурс-анализ в субъективности интерпретации и ее релятивизме видит смысл и главный «нерв» культуры, телеология которой — в постоянном приращении «культурного материала», приращении, которое и возможно только в условиях существования зазора между субъективностями продуцента и реципиента (а также между «гиперинтерпретирующими» и, если продолжить логику У. Эко, «гипо-интерпретирующими» субъективностями как реальными агентами культуры) или, если перевести эту проблему на язык пирсовской семиотики, между Репрезентаменом и Интерпретантом.

Поэтому объектом дискурс-анализа становятся не средства фиксации авторских смыслов в тексте (структуралистски ориентированная «аналитическая» поэтика) и не реконструированные реципиентом смыслы, в большей или меньшей степени связываемые им с текстовыми средствами (различные «интерпретирующие» методологии в филологии), но главным

образом и по преимуществу динамические отношения внутри описанной выше пятичленной конструкции.

Если не говорить о безусловных (а в некоторых случаях и практически непреодолимых пока) трудностях, стоящих на пути этой методологии, то что дает выход на этот уровень анализа?

Прежде всего, возможность говорить о реальных чертах культурного (в том числе, и литературного) процесса — не только интуитивно, но и семиотически выверенно объяснить, допустим, уже упомянутые выше факты интерпретации конкретных литературных явлений; можно будет также выверенно и точно говорить о, допустим, исторической обусловленности различных интерпретаций одного и того же текста; наконец — об относительности таких, на первый взгляд, абсолютных (если эти понятия абсолютны, то почему же пока литературоведение не создало их универсальных моделей?) понятий, как понятия художественного и эстетического. И, наконец, строить конкретные модели тех или иных эпизодов литературного процесса как процесса «общения людей между собой».

Такого рода исследования появляются, и опора на обозначенную методологию уже позволяет прийти к определенным результатам, которые вряд ли были возможны при «тексто-центристском» (а не антропоцентристском) подходе.

Так, «тексто-центристский» подход обычно пасует перед фактами литературы, которые заведомо не относятся к разряду «непреходящих» художественных и эстетических ценностей, но вне всякого сомнения являются важными фактами культуры — хотя бы в силу объема тиражей. Налагая на факты массовой литературы, беллетристики тот инструментарий, который хорошо работает на материале классики, данный подход не только «бьет из пушки по воробьям», но и размывает представление о контекстуальной опосредованности

всякой аксиологии. А вот эту опосредованность как раз и проблематизирует дискурс-анализ. Правда, и он не в состоянии точно «шкалировать» эстетические и художественные ценности, но кое-что о механизмах, определяющих существование литературы и, например, «паралитературы» (массовой литературы, идеологизированной литературы и т.д.), он сказать способен.

Так, опираясь на приведенное выше современное определение литературы как intersубъективной жизни сознаний в формах художественного письма, С. Г. Леонтьева в своей диссертации сделала успешную попытку «развести» собственную литературу и литературу идеологизированную (так называемую пионерскую литературу): «...если в литературе, — пишет исследовательница, — субъект письма и субъект рецепции в равной степени суверенны по отношению к тексту, то в пионерской литературе субъектно-объектная составляющая дискурса принципиально модифицируется — реципиент из полноправного субъекта литературного сотворчества превращается в объект идеологического воздействия» [Леонтьева 2006: 8]. При этом исследователь, говоря о «макропараметрах» литературного процесса, анализирует и его «микроструктуры», то есть сами тексты пионерской литературы, показывая, как последняя «паразитирует» на классических поэтических моделях, а сам «корпус текстов пионерской литературы демонстрирует вторичность по отношению к ряду литературных и нелитературных жанров» [Леонтьева 2006: 7]. Идя вслед за С. Г. Леонтьевой, О. М. Крижовецкая прибегает к сходным принципам анализа и вполне справедливо судит о так называемой коммерческой литературе: в ней «...идеология вытесняется коммерческим интересом, но суть субъектно-объектных отношений — даже с учетом этого нюанса — не меняется: коммерческий писатель, как и идеологически ангажированный составитель политизированных текстов видит в читателе

не полноценного субъекта культурного диалога, а объект воздействия. Цели этого воздействия хорошо известны, реализуются эти цели в круглых суммах на счетах коммерческих издательств, издающих «красно-черную» и «розовую» литературу — боевики, детективы, любовные романы» [Крижовецкая 2008: 8-9]. При этом коммерческая литература, как и литература идеологизированная, также адаптирует к своим целям поэтические «формулы» классической литературы, она «кодифицирует, формализует основные, наиболее продуктивные модели классической прозы, <...> демонстрирует вторичность по отношению к ряду литературных жанров, прежде всего повествовательных», а основные нарративные стратегии, реализуемые в современной беллетристике, в том числе и коммерческой, «связаны с инверсией, "мультипликацией" и формализацией нарративных структур и актантных схем классической литературы» [Крижовецкая 2008: 6-7].

Такого рода исследования опираются на огромный теоретический багаж, наработанный в рамках структуралистски ориентированной поэтики, но выводят анализ на новый уровень, вписывая поэтику текста в прагматику контекста, структурализмом практически не учитываемую.

Новое, как гласит народная мудрость, есть хорошо забытое старое. «Глупости он говорит, ваш народ», — парирует «народную» мудрость граф Калиостро в известном телефильме Григория Горина и Марка Захарова. Будь Калиостро семиологом, он дважды подумал бы, прежде чем говорить такое, а подумав, так сформулировал бы позицию методологии анализа литературно-художественного дискурса: последний не просто возвращает нас к временам добротного культурно-исторического и сравнительно-исторического литературоведения, когда внимание литературоведения занимала прежде всего «жизнь», в которую была погружена «речь». Возвращение к тем време-

нам осуществляется с учетом опыта структурализма, который показал, как устроена сама эта «речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990: 136].

## **1.2. Эпистемология дискурс-анализа литературно-художественного произведения**

Базовым элементом дискурса, в том числе и литературно-художественного, является взаимодействие креативной и рецептивной фаз, где действуют, соответственно, продуцент и реципиент сообщения.

Безусловно, жестко дифференцируя креативную и рецептивную фазы литературно-художественного дискурса («писатель пописывает, читатель почитывает»), мы в значительной степени упростили бы реальную практику литературного процесса. С семиотической точки зрения писатель, являющийся первым читателем собственного становящегося произведения, в полной мере реализует рецептивное начало дискурса. С другой стороны, читатель, создавая на основе текста систему смыслов и метасмыслов (произведение — [Миловидов 2000: 17-21]), выступает и как креатор некоей художественной и эстетической значимости — не случайно в постструктурализме утвердились понятия «текст-чтение» и «текст-письмо» [Барт 1994: 12-13]. И вместе с тем, идти на некоторое упрощение системы взаимоотношений «писатель-дискурс-текст-дискурс-читатель» мы вынуждены — для построения теоретической модели литературно-художественного дискурса.

При этом анализе, к сожалению, доступна только рецептивная фаза литературно-художественного дискурса.

Причины тому многообразны.

Творческий процесс — одна из «тайн» литературоведения и культурологии. О том, как свершается таинство создания литературно-художественного текста, написано так много, что только над составлением библиографии мог бы трудиться долгие годы большой научный коллектив. Полярные представления о характере творческого процесса выражены, например, в заметках С.Т. Колриджа [Coleridge 1981: 154], который говорит о вневличностных истоках творческого импульса (традиционное для романтической эстетики представление о боговдохновенном поэте, о Музе, являющей поэту и «диктующей» ему бессмертные строки) и, например, мыслями В.В. Маяковского, для которого искусство — прежде всего ремесло, основанное на знании определенных правил [Маяковский 1988]. И вместе с тем, несмотря на существующие опыты авторефлексии авторов над творческим процессом, использовать их в качестве материала исследования креативной фазы литературно-художественного дискурса небезопасно в силу по меньшей мере двух причин: во-первых, текст как результат творческого процесса скорее скрывает, чем раскрывает специфику всех стадий последнего, а во-вторых, автор — не самый надежный источник сведений о созданном им произведении искусства: в истории литературы известны случаи, когда творческий результат либо полностью противоречил замыслу автора (Дж. Мильтон и «Потерянный рай»), либо оказывался достаточно неожиданным для последнего (А.С. Пушкин и «Борис Годунов»).

Исключительно часто характер творческого процесса в литературоведческих работах реконструируется на основании анализа творческих связей того или того писателя с литераторами прошлых эпох, с предшествующей литературной традицией, что, в принципе, может выглядеть и убедительно, поскольку перед нами в этом случае действительно разворачи-

вается какая-то часть «генеративного процесса» (И.П. Смирнов), где представлены реальные связи литераторов, реальный литературный процесс. Но, увы, далеко не весь!

Вместе с тем, для достаточно полноценного анализа литературно-художественного дискурса достаточно и материала его рецептивной фазы, что обусловлено весьма простым обстоятельством. Во-первых, это доступная исследователю фаза, открытая методу интроспекции, введенному в филологическую герменевтику Э. Гуссерлем (см.: [Богин 1993: 19]). Во-вторых, поскольку автор является первым читателем своего текста, исследователь, приступая к работе, проходит в целом тем же путем, который прошел и создатель произведения, но — уже будучи вооруженным соответствующим аналитическим инструментарием.

Что же является непосредственным объектом дискурса-анализа в случае с литературно-художественным произведением?

Создание литературно-художественного произведения автором, как и его постижение читателем, — дискурсивные практики, в основе которых лежат различные способы действия с текстом. Но дискурс не равен тексту, а текст (или их последовательность, комбинация и т.д.) — дискурсу. Вынужденное «соседство» и существующее в науке соотношение дискурса и текста заставляет пристально всмотреться в их сущность — но не столько онтологическую, сколько эпистемологическую. Последняя, в частности, оказывается гораздо более важной, если иметь в виду научный, а не практический потенциал проблемы, а также если основываться на современной, «пост-эйнштейновской» методологии, которая предполагает, что свойства объекта скорее определяются налагаемой на него системой координат, чем предопределяют последнюю.

В существующей научной литературе отношения между текстом и дискурсом описываются как в целом вполне «гармо-

ничные». Эти феномены могут соотноситься друг с другом как «причина и следствие»: текст есть «материально зафиксированный след дискурса» [Богатырев 2001: 53]. На текст предлагают смотреть как на «основную единицу дискурса» [Красных 2003: 116]. Одно (текст) может быть частью другого (дискурс): «...дискурс в одном из его возможных пониманий обозначает текст в его неразрывной связи с ситуативным контекстом, определяющим все, что существенно для порождения данного высказывания / текста...» [Чернявская 2004: 20].

Это позволяет, в частности, в практике дискурс-анализа говорить о тексте как источнике сведений о развертывании дискурса и, напротив, привлекать материалы, относящиеся к специфике дискурса, к анализу текста. Уязвимость этой практики становится очевидной в рамках эпистемологического анализа. Именно он позволяет увидеть, что текст и дискурс не сходятся и не могут сойтись на одном исследовательском поле: дискурс и текст как феномены *разноположены*, так как проблематизированы (и, следовательно, созданы) в рамках научных эпистем, отношения между которыми (как, соответственно, и отношения между их объектами — продуктами соответствующего метаязыка) не могут быть названы иначе как взаимодополнительными (комплементарными).

Понятие текста в отечественной филологии было проблематизировано структурализмом в 70-е годы, и в качестве важнейших его параметров были выведены такие, как 1) структурность, то есть наличие определенных отношений во внутритекстовой иерархии, 2) отграниченность от всего, что не есть текст, а также 3) выраженность в знаках [Лотман 1970: 67-69]. Внутренняя противоречивость данного определения (выраженность в знаках предполагает десигнацию, обращенную за «пределы» текста, а проникающая таким образом в рамки текста внетекстовая реальность особым образом начи-

нает переоформлять внутритекстовую иерархию) стала очевидной позднее, и в начальный период становления отечественного структурализма исследование текста велось по данным трем составляющим, особенно интересно — в плане выявления межирархических отношений в рамках текстовой структуры. Исследователи устанавливали в тексте многовекторные отношения между семантически коррелирующими элементами текстовой иерархии, при этом дискурсивная (темпоральная) природа литературного произведения как объекта чтения (процесс) «размывалась», а сам текст в результате редукции темпорального аспекта своего бытия превращался преимущественно в *пространственную* структуру, все элементы которой были равно важны для исследователя, а потому *равно удалены* от него, будучи одновременно способными предстать перед ним в рамках единого аналитического и интерпретационного усилия. Способствовал этой «статизации» выведенный Ю.М. Лотманом второй принцип структурной организации текста, принцип «возвращения» [Лотман 1995: 49] (который, строго говоря, есть принцип организации не текста, а дискурса): повинаясь этому принципу, исследователь делал остановку в пути линейно развертываемой интерпретации, «возвращался» к тем элементам уже прочитанного текста, которые семантически резонировали с элементами, читаемыми «здесь и сейчас», в еще большей степени замедляя по определению линейный процесс рецепции, анализа и интерпретации.

Дискурс же как практика речепроизводства и речерецепции — процедура, разворачивающаяся во *времени*. Книжки читаем (если иное не предписано авторским замыслом, как, например, в «Книге» С. Малларме, романах М. Павича или сонетных циклах Л. Рубинштейна) от первой к последней странице. Принцип «возвращения» действует в процессе рецепции, но он подчиняется более мощному вектору, опреде-

ляющему логику рецептивной фазы дискурса — вектору линейного развертывания. Как в рамках этой фазы протекает смыслообразование на основе «наплывающего» на читателя текста — вопрос, обсуждающийся, в частности, в филологической герменевтике, оперирующей схемами мыследеятельности Г.П. Щедровицкого [Соловьева 2005], и требующий отдельного рассмотрения. Принципиален же следующий момент: ряд элементов «текущего» перед реципиентом произведения в ретроспективе оказывается менее значимым, чем прочие элементы (или даже совершенно не значимым) — мысль, совершенно неприемлемая для структурализма, для которого «выпадение» даже одного структурного элемента оказывалось фатальным для всей структуры в целом.

Косвенным, но необычайно глубоким подтверждением иной, отличной от текстовой, природы дискурса является замечание Р. Барта о роли забывания в процессе его развертывания: «...именно вследствие того, что я забываю, я и читаю» [Барт 1994: 22] — мысль нелепая с точки зрения структурализма, так как структуралист *в принципе* ничего не забывает, все элементы текста одновременно «удерживая» в поле своего внимания. Дискурс-анализ обязан учитывать фактор забывания как вполне релевантный онтологии объекта и, что самое интересное, давно учитываемый дискурсантами-практиками: романисты издревле делят свои произведения на главы, давая читателю возможность сделать перерыв в чтении и забыть уже «отработавшую свое», второстепенную информацию; да и читатель время от времени откладывает роман, нисколько не опасаясь, что этим повредит тому впечатлению, которое получает.

Дискурс (*время*) и текст (*пространство*) — комплементарные объекты, как комплементарны и принципы их познания — дискурс-анализ (семиотика дискурса) и теория текста (семиотика текста). Кстати, оппозиция двух типов семиотик была дос-

таточно давно проблематизирована исследователями; на эту оппозицию обращают внимание, в частности, А.Ж. Греймас и Ж. Курте, заявляющие: «...всякую семиотику можно трактовать либо как систему, либо как процесс» [Греймас и Курте 1983: 505].

Очевидно, что с комплементарностью филологических эпистем (и с комплементарностью как формой взаимоотношений создаваемых ими конструкций) не все так просто — в большинстве научных источников принцип взаимодополнительности (комплементарности) предстает как принцип интегративный, утверждающий «дружественность» комплементарных объектов друг другу. Потому то и следует разобраться в этом понятии — даже если результаты разбора будут неутешительны.

Известно, что понятие «комплементарности» возникло в начале прошлого века в рамках методологии, связанной с «новой» физикой, методологии, которая проблематизировала совершенно оригинальную ситуацию, возникшую в мировой мысли в связи с философскими последствиями теории относительности Эйнштейна. Эта методология оказалась настолько универсальной, что проникла во все сферы знания, в том числе — и в филологию (бахтинские идеи полифонического романа и «чужого» слова, концепция Сепира-Уорфа — только «поверхностные» уровни, симптоматизировавшие это проникновение).

Технически же проблема комплементарности восходит к проблематике квантовой механики и, в частности, к вопросам описания двойственной природы света, который, как это было определено, не только существует в двух совершенно автономных ипостасях — волновой и квантовой, но и, что самое поразительное, может быть описан с применением двух совершенно несоотносимых друг с другом методов и языков описания.

Это и послужило толчком к формированию новой научной эпистемы, которая базируется на признании одинаковой

истинности двух не соотносимых друг с другом точек зрения на единый объект и в выработке совершенно нового взгляда как на объект, так и на способы его концептуализации.

Подобные концепции и получили название комплементарных. «Это, — в тон цитируемому выше А. Эддингтону пишет Р. Оппенгеймер, не только крупнейший физик-ядерщик, но и один из наиболее авторитетных методологов «новой» физики, — как мы привыкли говорить в физике, есть комплементарные точки зрения — взаимодейполняя друг друга, ни одна из них не несет в себе всю полноту истины» [Oppenheimer 1966: 69]. И, несколькими строками выше, то принципиальное, что проливает свет на природу комплементарности — как ее понимали те, кто ответственен за выход в широкую науку, в том числе и не только в науку «точную», мысли о равнозначности двух (и более) одинаково адекватных предмету точках зрения, двух (и более) путей познания этого предмета: «Ни один из этих путей *не может быть объяснен* с помощью другого, *ни один не сводится* к другому» [Oppenheimer 1966: 69]. Иными словами, комплементарные точки зрения существуют отнюдь не в логике «содружества», «сотрудничества». Но они и не «конфликтуют» друг с другом. Они, как мы сказали, разноположены, не связаны отношениями бинарной оппозиции, существуют в разных эпистемологических плоскостях и вполне, если можно так выразиться, могли бы обходиться друг без друга в едином интеллектуальном (и текстовом) пространстве.

Но не могут — именно в силу единства этого пространства, которое, борясь за свое *интегрированное* и *интегрирующее* единство, навязывает комплементарным путям познания объекта и, соответственно, комплементарным объектам, совершенно не свойственные им отношения — тождества, причины и следствия, части и целого и т.д. (забегая вперед, скажем, что в этой интеграции неинтегрируемого и проявляется

«насилие» синтактики над семантикой комплементарных объектов). Если с этих позиций, в частности, посмотреть на обсуждаемую в современной научной литературе теорию концептуальной интеграции М. Фоконье и М. Тёрнера, то последняя, очевидно, не только «обеспечивает успешность процессов познания и общения» [Залевская 2004: 57], но, в частности, как механизм интегрирования того, что интегрировано быть не может по определению, *препятствует* качественному познанию и общению, по крайней мере, научному (если, конечно, не считать метафоричность атрибутом качественного научного дискурса).

Можно смоделировать взгляд каждой из научных эпистем на «чужой» объект — если пренебречь логикой развития самой научной дисциплины. Так, с точки зрения структуралистской в своей основе теории текста дискурс в его исключительно экспонентной составляющей — неполноценный текст (многое забыто). С точки же зрения постструктуралистского в своей основе дискурс-анализа текст как феномен вообще не существует. К вошедшей в филологический обиход метафоре «тело текста» трудно относиться серьезно — по сути это физический объект (покрытое типографской краской бумажное поле или последовательность акустических волн), недоступный инструментам филологического анализа, да и малоинтересный филологу. В рамках креативной фазы дискурса «здесь и сейчас» возникающие фрагменты «тела текста» ментально теряют свою актуальность как «отработавшие» свое, забытые или полузабытые и уступившие место иным фрагментам. В рамках рецептивной фазы дискурса «наплывающие» на реципиента фрагменты «тела текста» (лексии, если пользоваться терминологией не французской лингвистической семантики [Анисимова 2002: 140-141], а терминологией Р. Барта [Барт 1994: 24]), способные быть «схваченными»

в едином интерпретационном усилии, порождают смысловые и метасмысловые структуры (ноэмы и «гиперноэмы»), которые становятся частью пресуппозиций, на основе которых происходит дальнейшая рецепция — уже новых фрагментов «тела», которое таким образом никогда — как материальный носитель языкового кода — не предстанет *все и одновременно* перед реципиентом. А не предстанет — значит и не осуществится как структура.

Дискурс поэтому не может быть «объяснен» через текст и анализ текста — в силу отмеченных причин. Одновременно с этим текст — единственный доступный исследователю объект, через который можно попытаться дискурс «объяснить» — такова дилемма, перед которой стоит исследователь. Поэтому чаще всего исследования дискурса, ведущиеся на основе анализа текстов, либо ограничиваются декларированием того, что объектом анализа является дискурс (при этом исследователи «спокойно» работают с текстами), либо сводят феномен дискурса к конгломерату «институциональных» текстов (тексты СМИ, тексты рекламы, литературно-художественные тексты и т.д.).

Феномен комплементарности, который лежит в основе взаимоотношений текста и дискурса, может быть экстраполирован и на иные уровни и феномены языка как семиотической системы, которые традиционно связываются принципами бинарной оппозиции. Комплементарны различные уровни языкового знака, комплементарны значение и смысл. Соответственно, комплементарными отношениями связаны анализ как моделирование системы языковых значений и интерпретация как оперирование смысловыми структурами, перевод как результат (произведение) и перевод как процесс (дискурсивная практика).

Отсюда вопрос, который непосредственно связан уже не с теорией, а с практикой дискурс-анализа литературно-художественного произведения: что же является его непосред-

ственным объектом? Это, если принять во внимание отмеченную разноположенность текста и дискурса, не текст.

Очевидно, что таковым объектом является лексия — непосредственно, «здесь и сейчас» предстающий перед интерпретатором фрагмент «тела текста». Поскольку Р. Барт, оперирующий этим конструктом, достаточно произвольно определяет и его объем, и содержательный формат [Барт 1994: 24-25], рискуем предположить, что лексия, как фрагмент экспонента языкового знака, должна соответствовать семе как минимальному фрагменту языкового значения и, соответственно, нозме как минимальной единице смысла; мерилom же и рамками операционного поля, на котором разворачиваются процедуры осмысливания, станет то, что можно назвать минимальным интерпретационным усилием, как раз и направленным на «производство» одной нозмы.

При этом, конечно, поскольку потенциалом смыслообразования обладают не только лексические, но и иные уровни произведения (включая и паратекстуальные, такие как графика, деление на главы и параграфы, а в драматургическом тексте — даже паузы), лексиями с известной степенью условности можно было бы назвать и минимальные «матрицы» смыслообразования на данных его уровнях.

Непростая проблема — объем и интенсивность данного минимального интерпретационного усилия. Р. Барт настаивает на произвольности определения размеров лексии [Барт 1994: 24-25] и одновременно, как бы предвосхищая возможные обвинения в субъективизме, заявляет: «...в конечном счете моя субъективность — не более чем всеобщность стереотипов...» [Барт 1994: 20]. Но в отношении дискурс-анализа данная предосторожность излишня: в отличие от теории текста, которая и открыто, и имплицитно стремится к тому, чтобы раз и навсегда утвердить принципы верного прочтения текста и дать, нако-

нец, это единственно верное прочтение, дискурс-анализ литературно-художественного произведения озабочен не идеальными, а реальными процедурами текстопостроения и тексторецепции, которые осуществляются реальными, а не идеальными продуцентом и реципиентом. При этом фактор субъективности интерпретации не преодолевается, не снимается и не затушевывается, а проблематизируется и становится одним из параметров модели культуры как диалога сформированных культурой созданий, обменивающихся смыслами с помощью текстов.

### **1.3. Эпистемология и семантика: проблема коннотации**

Данная методологическая (эпистемологическая) схема может быть наложена на различные аспекты семантики, синтактики и прагматики литературно-художественного дискурса, в частности, применена при анализе основного материала художественного творчества — слова.

Литература — словесное искусство. Слово в литературно-художественном произведении (авторское слово, воспринимаемое читателем) чаще всего понимается филологией как слово в его *коннотативном* значении (см., например: [Фоменко 2006: 31]). Обоснованный выше эпистемологический подход позволяет иначе, чем это делалось раньше, решить базовую для вопросов дискурс-анализа литературно-художественного произведения проблему соотношения денотативного и коннотативного значения.

Понятие коннотации — одно из ключевых понятий лингвистической семантики и теории знака. Введено оно было Л. Ельмслевом, опиравшимся на идеи Ф. де Соссюра. Теорию коннотации Ельмслева, в свою очередь, воспринял один

из крупнейших филологов XX века Р. Барт, чьи работы во многом определили лицо филологии второй половины XX века. Вместе с тем, Р. Барт закладывает основу того понимания коннотации, которое может органично войти в понятийный инструментарий современной филологической науки, переходящей от изучения языка как системы к изучению языка как феномена, а также от изучения текста к изучению дискурса. Суть этого понимания — в отказе от самого понятия коннотации, так как в рамках новой научной парадигмы проблема коннотации просто снимается.

Основная идея, которую проектирует Р. Барт относительно коннотации и денотации (одно осмысливается через другое и одно не существует вне другого) — это идея их взаимобратимости. По Р. Барту, «...денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций...» [Барт 1994: 19]. Данный подход оказывается созвучным самым современным представлениям о денотативно-коннотативной семантике. Для современных исследователей «...коннотативная семиотика выступает как резервуар для денотативной...» [Ревзина 2001: 440], а «...коннотативная информация может быть переведена в денотативную и денотативная — в коннотативную» [Ревзина 2001: 443]. Неясным, правда, как указывается в цитируемой работе, остается вопрос о том, сколь всеобъемлющим является это положение.

Мы предполагаем, что этот вопрос можно прояснить, изменив теоретический (эпистемологический) ракурс, в котором рассматривается проблема дифференциации коннотативного и денотативного значений. Перенеся ее в прагмасемантическую плоскость, попробуем понять, как «работают» денотация и коннотация в реальной речевой практике, в реальном дискурсе. Тогда, через функцию, мы сможем выйти и на онтологию объекта.

Анализируя проблему коннотации, как она была освещена Л. Ельмслевом, Р. Барт в своей книге «S/Z» пишет: «...коннотативное значение — это вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак, или первичную — денотативную — знаковую систему: если обозначить выражение символом E, содержание — символом C, а отношение между ними, как раз и создающее знак, символом R, то формула коннотации примет следующий вид: (ERC)RC» [Барт 1994: 16].

Коннотативное значение есть надстройка над денотативным значением, которая сообщает знаку некие новые измерения. Комментируя работы Р. Барта, Г.К. Косиков приводит следующие суждения по поводу дифференциации денотативного и коннотативного значений: «...определить денотативное значение слова “автомобиль” значит установить, какими признаками должны обладать объекты А, Б, В и т.д., чтобы с ними мог устойчиво ассоциироваться звуковой комплекс “автомобиль”. Любая дополнительная по отношению к денотативной информация может считаться коннотативной» [Косиков 1994: 281].

Самый простой способ отделить коннотативное значение от денотативного — сопоставление слов «автомобиль» и «тачка». С денотативной точки зрения, как полагает исследователь, эти два слова-знака абсолютно тождественны, но выражение «тачка» привносит в знак еще одну составляющую (стилистическую) — жаргонность или фамильярность [Косиков 1994: 281]. Если проанализировать структуру «отягощенного» коннотацией знака с использованием ельмслевско-бартовской формулы, то взятые в скобку (ERC) означают автомобиль (понятие, реализованное посредством языка в определенной графической цепочке), а стоящие за скобкой R и C (уместнее обозначить их как R' и C') — способ референции

(жаргонность) и новое, жаргонное или фамильярное содержание («тачковость» автомобиля).

С точки зрения Г.К. Косикова, коннотативный знак «встроен» в знак денотативный и «паразитирует» на нем [Косиков 1994: 282]; он не только характеризует денотат, но и раскрывает отношение субъекта речи к ее предмету, которое проявляется в процессе развертывания высказывания, опосредованного контекстом.

По Барту, коннотация представляет собой «...связь, соотнесенность, анафору, метку, способную отсылать с иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным — контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста... С семиологической точки зрения, коннотативный смысл — это первоэлемент некоего кода (не поддающегося реконструкции), звучание голоса, вплетающегося в текст» [Барт 1994: 17-18]. Иными словами, коннотация — как ее трактует Барт — это не просто дополнительный, пассивный аспект значения, но функция последнего, отсылающая читателя к разным и разнообразным контекстам, откуда текст «импортирует» дополнительные смыслы, делающие его более сложным и многогранным.

Итак, главное: коннотативные значения всегда находятся в тексте, они не являются результатом читательского произвола, домысла, а поэтому анализ коннотаций есть средство интерпретации текста в его реальном виде: «...важно только, — пишет Барт, — не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту, самим текстам; или, если угодно, можно сказать так: коннотация — это способ ассоциирования, осуществляемый текстом-субъектом в границах своей собственной системы» [Барт 1994: 18].

Обратим внимание — у Барта текст наделяется свойствами субъекта коммуникации. Не люди, реципиент и продуцент текста, взятые в плане их интенциональности, но сам текст формирует собственный денотативный и коннотативный планы.

Идея Р. Барта — это именно проект, который разворачивается пока еще на фоне и в контексте традиционных, сосюрровско-ельмслевских представлений, суть которых сводится к следующему: коннотация есть дополнительное значение по отношению к денотативному, которое закреплено в коллективном сознании социума, а технически — в словаре (или тексте, который есть не что иное как «рассыпанный» и вновь собранный в определенной последовательности словарь). Возникает, правда, вопрос: играет ли какую-либо роль словарь, фиксирующий коллективный (то есть, принадлежащий всем, а следовательно — никому) языковой опыт в реальной речевой, дискурсивной практике, где коммуниканты пользуются словарями индивидуализированными? Последовательная персонализация семиотических процессов и, соответственно, раскрытие реального, субъектно-ориентированного, статуса коннотативных и денотативных значений, опосредованных интенциональностью участников дискурса, — путь к их реальной теоретической дифференциации.

В романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», в эпизодах, связанных с историей Сибиллы Вейн, неоднократно упоминается имя Шекспира: героиня играет шекспировские роли на сцене лондонского театра, посещаемого заглавным героем романа.

Если подходить к анализу этого имени (и этой личности) с позиций сосюрровско-ельмслевской семантики, то на денотативном уровне образа-знака слово «Шекспир» означает просто автора пьес, представляемых на сцене, а его пьесы — только текст, ставший основой сценической интерпретации. В данном

случае, если ограничиваться денотацией, на месте Шекспира мог бы быть любой другой автор, а на месте шекспировского текста — другой текст, который был бы подобен шекспировскому по своим сущностным и функциональным характеристикам (предназначен для произнесения актерами на сцене, разбит на акты и сцены, снабжен ремарками, дающими указания актерам и режиссеру и т.д.). Данный знак вполне укладывался бы в схему ERC, где E есть материально (графически) воплощенный текст пьесы, R — языковые и эстетические условия, которыми руководствуется драматург (любой), создавая свой текст, C — некое безликое содержание, созданное безликим автором, автором «вообще», выполняющим роль поставщика «сырья» для работы театра.

Коннотативный же компонент образа-знака «Шекспир» (эти самые дополнительные R'C', которые начинают «паразитировать» на его денотативной составляющей) через референциальный код, сообщают образному строю романа новые возможности смыслообразования. R', применительно к Шекспиру, как вообще и большинству культурных реалий, относящихся в романе Уайльда к славному прошлому Англии и Европы, может быть интерпретировано как «связь с великой культурной традицией, абсолютная, непререкаемая эстетическая ценность», а C' в таком случае — как «великий, непревзойденный мастер-гений, родоначальник театрального искусства, главный авторитет на театре» и т.д. Сибилла, таким образом, не просто играет роли Офелии или Джульетты, но исполняет жреческий ритуал служения Богу театра — ее игра обретает качества священного обряда, и именно это, и только это ценит в ее игре Дориан.

Как только она выходит из роли жрицы искусства, она теряет для него всякую ценность — искусство для Дориана не просто выше, значительнее «жизни». Оно и есть жизнь — для Дориана.

Интерпретируя трагедию Сибиллы Вейн в терминах лингвистической семантики, приходим к выводу: причина этой трагедии состоит в том, что девушка и Дориан по-разному оценивают ту денотативно-коннотативную структуру, которой является сама героиня. То, что для Сибиллы является исключительно коннотативным компонентом знака «Сибилла» (роль жрицы, которая «паразитирует» на реальной, живой и полнокровной девушке, желающей любви «Прекрасного принца»), для Дориана есть денотат. И, наоборот, денотируя жреческую составляющую Сибиллы как знака, Дориан в живой и полнокровной девушке видит то, что мы (если исходим из сведений, полученных в словаре, а не в реальной языковой практике) видим в «тачке» — коннотацию. Попытавшись освободить денотативную составляющую знака «Сибилла» от коннотативного компонента, Сибилла уничтожила сам знак — для Дориана он стал означающим без означаемого. А отсюда — один шаг и до физического уничтожения референта.

Конечно, называя «тачкой» свой автомобиль, автовладелец, с одной стороны» намеренно «снижает» статус этого транспортного средства, давая понять слушателю, что нисколько не ценит оное, ибо в любой момент может поменять свою «тачку» на другую. Но и наоборот, этим фамильярным словом он может показать особое расположение, особо нежную любовь к своему автомобилю — конкретная интерпретация зависит от контекста высказывания.

Но не только от него. Как в случае с Дорианом, автовладелец может просто не иметь в своем идиолексиконе иного «знакового тела» для вербализации своего отношения к автомобилю. Или, если быть более точным, востребованное «здесь и сейчас» слово, не совпадающее в своей семантической структуре со структурой словарной статьи (словаря как вместелища коллективного, а, следовательно — внеиндивиду-

ального опыта), может оттеснить нейтральные семы на периферию, выдвинув на авансцену дискурса то, что словарь полагает периферией, то есть — систему коннотативных значений, оборачивающихся «последней из денотаций».

Таким образом, важнейшим моментом в интерпретации коннотативного значения знака становится учет контекста — интериоризированной участником коммуникации внетекстовой реальности, важнейшую роль в котором играет идиолексикон. Несоотносимость идиолексиконов (Сибиллы и Дориана, владельца автомобиля и владельца тачки — даем слово без кавычек, в его денотативной функции) и порождает дискурсивную взаимообратимость денотативного и коннотативного планов языка и, в конечном счете, снимают вообще проблему дифференциации коннотативного и денотативного планов знака.

Поэтому проблема коннотации, очевидно, может быть решена только с учетом факта существования разных подходов к интерпретации этого феномена, которые присутствуют в разных семиологических концепциях.

С точки зрения сосюрсовско-ельмслевской традиции (структуралистской), которая анализирует язык как объект и допускает внесубъектные формы знаковости и коммуникации (знак через механизм референции соотносится с объективно существующим объектом/классом объектов, номинируемым, как правило, прямым значением), то, конечно, субъективная оценка денотата, которая и реализуется в коннотативном значении, будет внешним привнесением в структуру объективно существующего знака.

Если же исходить из того, что Объект репрезентируется в Репрезентативе (Дж. Пирс) только в отношении к определенному Основанию, диктуемому правилами порождения Интерпретанта [Пирс 2000: 48]), то субъективное отношение оказывается уже включенным в означаемое, а потому коннотация,

фактически, растворяется в денотации (точнее — существует только денотат, структурируемый на основе Основания, идеи Объекта). В рамках данного подхода, который трактует язык не как объект, а как феномен, где изучается не текст (словарь и грамматика), а реальная коммуникация как пятичленная конструкция «продуцент — его проекция текста — тело текста — реципиент — его проекция текста», проблема коннотации просто снимается.

И если все-таки, несмотря на то, что идеям современной функционально ориентированной лингвистики насчитывается не один десяток лет, «...мы непременно должны сохранить денотацию, это древнее, бдительное, лукавое и лицедействующее божество, вменившее себе в обязанность *изобразить* коллективную безгрешность языка» [Барт 1994: 19], то виновен в этом не язык, а наше о нем представление, то есть — эпистемология филологического знания.

#### **1.4. Феномен амбивалентности и презумпция текстуальности**

В рамках «дискурсивного» подхода переосмыслению поддаются не только базовые термины и понятия семантики, но и категории поэтики литературно-художественного произведения, конкретные «поэтизмы», развернутая номенклатура которых была создана в последние десятилетия.

Примером данного переосмысления может стать один из «поэтизмов», который, к сожалению, так и не получил окончательной дефиниции в «классической» поэтике — гротеск (как прием, как форма художественного мышления, как принцип осмысливания и художественного воплощения жизненного материала). И это при том, что гротеск широко представлен не

только в классике (от Аристофана и Рабле к Гофману и Салтыкову-Щедрину). Современная литература (проза Т. Толстой, Л. Петрушевской, Д. Липскерова, Ю. Мамлеева и др. авторов) широко пользуется гротесковыми принципами письма, гротеском как особой формой художественного «миромоделирования», восходящей еще к древнейшей литературе и получившей, с движением литературы во времени, многократное и многообразное воплощение.

Гротеск — одно из сложнейших явлений в литературе, неоднозначность которого привела к понятийной неопределенности и, как следствие, наличию в литературоведении нескольких дефиниций термина «гротеск» (подробно см.: [Дормидонова 2008]). Каждая из существующих на настоящий момент концепций гротеска построена на своем и «для своего» материала, что не добавляет отчетливости в определениях, провоцирует подмену термина «гротеск» другими, близкими по смыслу, литературоведческими понятиями и обуславливает вполне объективные трудности при анализе «гротескового» художественного произведения. В связи с этим справедливо замечание Д.В. Козловой о достаточно сильной «тенденциозности» и «ограниченности» многих исследований, «когда теорию гротеска стремятся построить на материале какой-либо эпохи или одного явления» [Козлова 1997: 46].

В литературоведении существует стойкое представление: гротеск не может быть вписан в единый ряд с прочими тропами, он есть не стилистический прием и не фигура речи, но — базовый принцип художественного осмысления (художественного моделирования) бытия. Так, Ю.В. Манн предлагает «...говорить не о "приеме гротеска", а о *гротескном принципе типизации отражения жизни*» [Манн 1966: 22-23] (курсив мой — В.М.). Д. П. Николаев рассматривает гротеск «в качестве принципа, организующего не те или иные отдель-

ные моменты повествования, а *художественную структуру в целом*» [Николаев 1977: 83] (курсив мой — В.М.).

При всей динамичности и многосторонности концепции гротеска — как она сложилась в отечественной науке — большинство взглядов на гротеск исходят из общей эпистемологической позиции: объектом анализа является текст, то есть, говоря языком семиотики, экспонент художественного произведения как сложного знака. Мы согласны: гротеск, действительно, реализован в тексте. Но рождается и «работает» он за пределами текста, в рамках креативной и рецептивной фаз литературно-художественного дискурса — их механизмы и нуждаются в описании, если нам необходимо построить целостную модель этого явления: к онтологии объекта мы вновь идем через описание его функции.

Проблема гротеска, на наш взгляд, в принципе не решается в рамках «текстоцентристской» литературоведческой парадигмы. Как и в случае с прочими «поэтизмами», применительно к гротеску необходимо говорить не о поэтике текста, но о поэтике дискурса — динамической процедуры текстопостроения и тексторецепции, в рамках которой учитываются и ментальные, когнитивные структуры, относящиеся к суверенитету и того, кто «пописывает», и того, кто «почитывает».

Здесь явно недостаточным представляется инструментарий классического литературоведения XX века, которое, как правило, дистанцируется от участников литературного процесса (в структурализме и автор как когнитивная структура «умер» задолго до классической статьи Р. Барга — равно как и читатель). Для решения проблемы гротеска (как это уже было сделано в рамках проблемы метафоры) необходимо привлечение смежных дисциплин — психолингвистики, когнитивной лингвистики и т.д., которые интенсивно разрабатывают проблемы ментальной составляющей культурного процесса.

В качестве основного, инвариантного признака гротеска, вслед за М.М. Бахтиным, ученые выделяют *амбивалентность*. На наш взгляд, это верно. Вместе с тем, необходимо применительно к гротеску прояснить понятие амбивалентности, которое у М.М. Бахтина используется в качестве рабочего термина, но не получает должной теоретической разработки, так как складывается на основе общих логоцентристских представлений ученого. Считая текст, высказывание высшей и единственной инстанцией культуры, ученый не учитывает ментальных, когнитивных предпосылок формирования гротескного образа и драматического в своей основе процесса претворения ментального в текстовое (креативная фаза литературно-художественного дискурса), а также — столь же драматических — смыслопорождающих последствий работы гротескного текста (рецептивная фаза литературно-художественного дискурса). Отсюда — представление о *метаморфозе* как основной черте амбивалентности. В феномене амбивалентности М.М. Бахтин подчеркивает динамический характер взаимодействия полюсов гротеска: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления... в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения... и начало и конец метаморфозы» [Бахтин 1986: 316-317].

Конечно, это красиво: «беременная смерть, рождающая смерть» [Бахтин 1986: 318], но не попадаем ли мы здесь вновь во власть бахтинских метафор, которые, при всем их блеске и значительной объяснительной силе, не открывают, а, скорее, скрывают внутренние механизмы формирования гротесковости. Эти метафоры не вполне соответствуют принципам научной точности, да и принципам семиотики, исходящей, в конечном итоге, из факта четкого структурирования семантических

полей, четкой дифференциации лексико-семантических парадигм. Понятно, что в художественном образе границы между семантическими полями разрушаются, но все-таки, говоря об этом разрушении как принципе создания художественного образа, уместно исходить, как из основания, из факта наличия этих самых границ — с тем, чтобы корректно отслеживать логику данного разрушения.

Амбивалентность не есть противоречивость — последняя предполагает возможность взаимодействия и взаимоперехода. Амбивалентные объекты (и части объекта) — это не переходящие друг в друга и никак не соотносящиеся друг с другом объекты. Это объекты разноположенные. По крайней мере, таковыми они являются в рамках креативной фазы литературной фазы дискурса. Жизнь не переходит в смерть, смерть и рождение не соотносятся, не взаимодействуют друг с другом и не являются звеньями единой последовательности событий в рамках биологического (если расшифровывать метафору М.М. Бахтина) процесса.

Другое дело, что в переломные моменты культуры (а именно переломные моменты культуры «чреватые» гротесковостью) компоненты становящегося гротескового образа вдруг оказываются соположенными в едином ментальном пространстве. Но разорванное, дисгармоничное сознание, с одной стороны, и гротесковый образ как продукт текстуализации этой разорванности — это явления разного порядка, хотя и связанные между собой. Первое относится к явлениям когнитивного порядка, второе — текстуального.

Идея концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера, на которую мы ссылались выше как на один из возможных инструментов описания того, как функционируют комплементарные феномены, может также прояснить динамику создания и, соответственно, структуру гротескового образа,

который производит ощущение целостности (а также иллюзию динамичности), не имея к этому никаких внутренних предпосылок, а только — внешние. Данная теория описывает формирование комбинированных (blends) ментальных пространств на основе пространств исходных (input 1, input 2...) и основана на представлении о том, что в истоках ментальной деятельности человека лежит мотивация к интегрированию объектов, в том числе и совершенно разнородных [Fauconnier, Turner 1998: 158]. Комбинированное ментальное пространство (в нашем случае пространство гротеска) есть результат этого интегрирования и, как таковое, оно неизбежно представит как взаимосвязанные и взаимодействующие объекты, которые в исходных пространствах могут существовать как разнородные и даже несовместимые (incompatible) [Fauconnier, Turner 1998: 159]. Многоступенчатый характер ментальных процессов, ведущих к порождению гротескового (и прочих) образа, позволяет говорить об онтологических различиях, которыми характеризуются различные ступени «гротесковости».

Принципиальной, в частности, для дифференциации гротеска и иных процессов создания художественного мира, связанных с комбинированием ментальных пространств (к примеру, метафоры) является мнение Фоконье — Тернера о том, что интегрированные в комбинированных пространствах объекты могут либо иметь (как мы полагаем, это имеет отношение к метафоре), либо не иметь (это случай гротеска) общих черт на уровне «генерирующих» (genetic) пространств [Fauconnier, Turner 1998: 161]. В метафоре благодаря сходству объектов осуществляется связь между ними, а также становится возможным переход от одного объекта к другому, т. е. их взаимодействие, сосуществование в динамическом режиме. Как комбинированное ментальное пространство метафора структурируется на базе компонентов (объектов, элементов),

связанных в «генерирующем» ментальном пространстве общим признаком.

В образовании гротеска — комбинированного ментального пространства — участвуют *взаимоисключающие* концепты (жизнь—смерть, гармония—дисгармония, дух—тело и т. д.), не имеющие общего, сходного признака, объекты, существующие в составе разных семантических парадигм. Это означает, что такие объекты не могут быть соотнесены на уровне «генерирующих» ментальных пространств; но эта интеграция возможна при образовании пространств комбинированных. Интегрирующим же началом, которое представляется изначально «встроенным» в «генерирующее» пространство, является принцип текстуальности: создавая гротесковый образ, литератор оперирует текстовыми конвенциями — таковы условия профессии.

Предпосылкой формирования гротеска в тексте является ментальное пространство, основанное на искусственном, насильственном интегрировании амбивалентных объектов. «Насилие» же над интегрируемыми, но разноположенными феноменами осуществляет то, что можно назвать презумпцией текстуальности. Суть ее сводится к формирующей рецептивную фазу дискурса конвенции, в соответствии с которой текст — это всегда связь: даже содержащий несоотносимые феномены текст в силу реализации этой презумпции будет перед читателем вступать как когерентная во всех своих частях целостность. Как писал Р.О. Кобсон, «...А, следующее за В, — это сравнение с В» [Якобсон 1975: 220], то есть *соотнесение с В* (ср. принцип со-противопоставления Ю.М. Лотмана [Лотман 1995: 48]). Не соотносимые на когнитивном уровне феномены, подчиняясь закону проекции оси парадигматики на ось синтагматики, становятся элементами формирующейся в рамках текста единой семантической парадигмы и, уже на фазе

рецепции, создают *иллюзию* взаимодействия и взаимоперехода, при отсутствии всяких — кроме внешних — оснований к этому. Именно в тексте и за его пределами — на уровне рецепции, — становится возможным *соположение, соотнесение и даже взаимоналожение разноположенных* универсалий в их предельном значении: жизнь есть смерть, дух есть тело, гармония есть дисгармония, красота есть уродство, величие есть ничтожество и т.д.

Таким образом, говоря о гротеске только как о текстовом элементе, мы не в состоянии раскрыть его поэтической специфики. Только описание «гротесковости» как некоего кода, способствующего порождению текста и определяющего рецепцию последнего, позволяет адекватно оценить и описать принцип амбивалентности, лежащий в его основании, и — уже на этой основе, строить модель гротеска как категории поэтики.

Концептуализация иллюзий — дело непродуктивное, но именно этим занята традиционная теория гротеска. Гораздо более продуктивным представляется изучение того, как эти иллюзии порождаются, адекватно представив логику и структуру формирования гротескового образа в рамках креативной и рецептивной фаз литературно-художественного дискурса.

Дискурсивное порождение иллюзий (точнее — фикциональности как важнейшего средства, с помощью которого текст становится текстом литературно-художественным) — предмет следующих разделов, где рассмотрение вопросов семиотики литературно-художественного дискурса ведется по трем уровням семиотики: синтаксическому, семантическому и прагматическому. Понятно, что разведение единого феномена по трем уровням производится исключительно в операционных целях — в реальном литературно-художественном семиозисе эти уровни представлены в постоянном взаимодействии.

## **2. Синтактика литературно-художественного дискурса**

### **2.1. Синтактико-семантические параметры литературно-художественного дискурса**

Наверное, нет более интересных тем для исследования, чем темы «пограничные», а потому одной из наиболее актуальных проблем современного литературоведения стала проблема соотношения художественных и «не-художественных» форм письма. В тех или иных разворотах она представлена как в текущей научной литературе, так и в диссертационных исследованиях, посвященных, в частности, таким «пограничным» формам литературного творчества, как мемуаристика, автобиография, дневник и т.д. ([Леенсон 2007], [Земледельцева 2008], [Прохоров 2013]). Этот факт заставляет вновь обращаться к фундаментальным вопросам литературоведения и, в частности, к вопросу о характере художественного письма, соотношения художественного и эстетического компонентов литературно-художественного произведения, иными словами — к аналитике художественного. При этом полезным бывает в рассмотрении данной проблематики опереться на интегративные подходы, учитывающие опыт разных филологических дисциплин. Только так можно построить адекватную картину литературно-художественного дискурса.

К настоящему времени и в литературоведении, и в лингвистике накоплен значительный материал, относящийся к феномену художественности (см., например: [Сидорова 2005], [Тюпа 1989], [Тюпа 2001], [Тюпа 2008]).

Большинство исследователей, занимающихся данной проблематикой, считают художественность имманентной чер-

той *семантики* художественного текста. Одновременно существуют авторитетные концепции, авторы которых полагают, что в тексте не существует внутренних, присущих самому тексту характеристик, которые позволили бы нам отнести текст к текстам художественным или, напротив, не-художественным [Searle 1979]. Такого рода концепции акцентируют *прагматический* аспект формирования художественной семантики.

В лингвистических работах (мы перечисляем лишь часть исследований, обращенных к проблеме художественности) в качестве имманентных характеристик, присущих художественному тексту как *типу текста*, упоминают его «силу» («сильный» текст — текст затрудненный, с большим количеством того, что именуют изобразительно-выразительные средства [Гвоздева 2000]), преобладание импликационности над экспликационностью [Богин 1986], способность к повышенному уровню суггестивного воздействия [Мурзин 1998], наслаиванием на обычные значения добавочных «созначений», авторских коннотаций и т.д.

Вместе с тем, художественная практика показывает, что в разряд художественных текстов (и текстов высшего качества) входят такие, где практически отсутствуют средства «затруднения» восприятия: например, тексты Э. Хемингуэя. Приведем пример такого «слабого» текста.

While the water was heating in the pot he took an empty bottle and went down over the edge of the high ground to the meadow. The meadow was wet with dew and Nick wanted to catch grasshoppers for bait before the sun dried the grass. He found plenty of good grasshoppers. They were at the base of the grass stems. Sometimes they clung to a grass stem. They were cold and wet with the dew, and could not jump until the sun warmed them. Nick picked them up, taking only the medium-sized brown ones, and put them into the bottle. He turned over a log and just under the shelter of the edge were several hundred grasshoppers. It was a grasshop-

per lodging house. Nick put about fifty of the medium browns into the bottle. While he was picking up the hoppers the others warmed in the sun and commenced to hop away. They flew when they hopped. At first they made one flight and stayed stiff when they landed, as though they were dead [Hemingway 1939: 321].

(«Пока вода нагревалась, Ник взял пустую бутылку и спустился к реке. Луг был мокрый от росы, и Ник хотел наловить кузнечиков для наживки раньше, чем солнце обсушит траву. Он нашел много отличных кузнечиков. Они сидели у корней травы. Некоторые сидели на стеблях. Все были холодные и мокрые от росы и не могли прыгать, пока не обсохнут на солнце. Ник стал собирать их; он брал только коричневых, среднего размера и сажал в бутылку. Он перевернул поваленное дерево, и там, под прикрытием, кузнечики сидели сотнями. Здесь был их дом. Ник набрал в бутылку не меньше пятидесяти штук коричневых, среднего размера. Пока он их собирал, остальные отогрелись на солнце и начали прыгать в разные стороны. Прыгая, они раскрывали крыльшки. Они делали прыжок и, упав на землю, больше уже не двигались, словно мертвые»; пер. О. Холмской).

Приведенный пассаж строится на основе трех линейно взаимодействующих семантических полей: предметный, глагольный и атрибутивный ряды, характеризующие жизнедеятельность человека (Ник), существование насекомого (кузнечик) и то, что является топографическим фоном для первого и второго полей — местность, природа. Единственное пересечение «антропоморфной» и «энторморфной» семантики (метафоризация как стратегия «непрямого говорения», формирующего «сильный» текст) приходится на слово «*lodging house*», что, впрочем, вполне объяснимо скудостью ресурсов языка: жилище кузнечика, в отличие от жилищ многих других насекомых (ос, пчел, пауков и т.д.), не имеет в английском, как и в русском, специализированного названия.

Прилагательные, описывающие каждый из предметов и существ, принадлежащих к указанным семантическим полям, — прилагательные предметные, их функция — дать конкретную, большей частью внешнюю характеристику объекта: бутылка — *empty*, луг — *wet*, кузнечик — *cold, wet, brown, good*. Единственный случай переносного использования прилагательного — *dead*, но метафоризация преднамеренно здесь снимается через механизм простого сравнения, механизм, который призван разрушить, снять метафоричность: «*as though they were dead*».

Потенциально и по сути свободен от переносных значений и глагольный ряд. Стилистически текст однороден: ни один из его элементов не выпадает за рамки обыденного стиля.

«Плотность» коммуникативной структуры и ее непрозрачность для «сильных» элементов увеличивается за счет использования в «ударных» позициях почти каждого предложения и каждой синтагмы повторяющихся и в силу этого наиболее частотных лексем: *...high ground to the meadow... ...the meadow was wet... ...the meadow was wet with dew and Nick wanted to catch grasshoppers for bait before the sun dried the grass. He found plenty of good grasshoppers. They were at the base of the grass stems. Sometimes they clung to a grass stem. They were cold and wet with the dew, and could not jump... и т. д.*

Этот беглый и достаточно поверхностный анализ демонстрирует наличие чрезвычайно плотной «моносемантической» структуры, на основе которой при чтении возникает образ, интерпретируемый однозначно и однопланово: перед нами — фактографическое, сухое описание, почти «фотография», где означаемое и означающее связаны одним единственным способом. Коммуникативная и нарративная структуры совпадают. Это — «слабый» текст. Почему тогда создававший столь слабые тексты писатель стал Нобелевским лауреатом?

С другой стороны, анализ не-художественных текстов (например, религиозных) убеждает в том, что это — «сильные» тексты, что импликационность здесь преобладает над экспликационностью — не говоря уже о повышенном суггестивном воздействии. А наслоение добавочных созначений на обычные — это свойство многих жанров, допустим, журналистики, которая, как правило, не ориентирована на создание эстетических ценностей.

Очевидно и здесь требуется переосмыслить саму позицию исследователя, обращающегося к понятию художественности — и именно на основаниях, предполагаемых методологией дискурс-анализа. Вопрос состоит не в том, «что такое» художественность, а в том, «как работает» художественность, и не в тексте (текст никогда в едином моменте развертывания дискурса не открывается рецептивному сознанию), а в динамической целостности дискурса — такова логика переформулирования вопроса. Сделаем некоторые предположения по поводу возможных ответов.

Предположение первое. Еще Ю.М. Лотман в «Анализе поэтического текста» говорил о том, что одни и те же тексты («Истории» Геродота, «Окна РОСТА» В. Маяковского) в исторической перспективе видоизменяли форму своего существования в восприятии читателей и воспринимались то как утилитарно-политические, то как исторические, то как художественные [Лотман 1995: 12]. И хотя в 70-е годы, разрабатывая в целом структуралистскую концепцию текста, Лотман и стремился отделить текст в его художественной специфике от всего, что есть не-текст (восприятие текста не есть текст), замечание, сделанное во введении к программной книге русского структурализма, говорит о многом.

Эта мысль, мысль о зависимости факторов и самого феномена художественности от внетекстовых параметров худо-

художественной коммуникативной ситуации, является основной в статье Дж. Серля «Логический статус художественного дискурса», где автор, говоря о том, что в самом тексте нет и не может быть никаких особых указаний на его художественный статус, выносит решение этого вопроса за пределы текста, в сферу конвенций, которые устанавливаются между писателем и читателем, договаривающихся о том, что такой-то (или иной) текст они станут считать художественным [Searle 1979].

С нашей точки зрения, Дж. Серль не совсем прав, говоря об отсутствии маркеров художественности в тексте. Эти маркеры, определяющие способ рецепции, встречаются именно в тексте, и встречаются повсюду: взяв в руки книгу с надписью «роман», мы как раз и начинаем удовлетворять той конвенции, о которой говорит Серль; но ведь эта надпись есть элемент текста (или паратекста, все элементы которого — и заглавие, и эпиграф, и посвящение, и указания на место и время написания, и многое другое, — являются элементами единой художественной конструкции [Веселова 1998]).

Таким образом, художественность есть одна из составляющих не только текста, но и системы пресуппозиций, на основе которых происходит реализация как креативной, так и рецептивной фаз литературно-художественного дискурса. С другой стороны, элементы, маркирующие наличие той или иной парадигмы художественности [Тюпа 1998: 5], имеются в самом тексте; они и «включают» (или не «включают») ту систему художественных кодов, на основании которой и происходит рецепция произведения как произведения художественного.

Если рассматривать феномен художественности с семиотических позиций, он представляется, прежде всего, результатом работы *синтактических* механизмов дискурса, которые формируют особые механизмы конструирования знако-

вой цепи. Поэтому, несмотря на то, что феномен художественности может быть полностью выявлен и осмыслен только с учетом трех уровней художественного семиозиса, остановимся на данном, синтаксическом уровне.

Хотя программная статья В. Шкловского о приёме в искусстве [Шкловский 1983] появилась без малого сто лет назад, а введенный исследователем термин «остранение» воспринимается ныне уже как терминологический архаизм, эвристический потенциал работы классика ОПОЯЗа, как кажется, до конца так и не был раскрыт. Сделать же это можно, применив к анализу механизма остранения инструментарий семиотики. Несомненную помощь как в уточнении положений статьи В. Шкловского, так и в более чётком определении феномена художественности может оказать и современная лингво-концептология.

Напомним: по В. Шкловскому основным «...приёмом искусства является приём „остранения“ вещей и приём затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён» [Шкловский 1983: 13]. Этот приём вывода «вещи из автоматизма восприятия» может, как полагает исследователь, реализовываться различными способами. В анализируемой нами статье В. Шкловский показывает, как этот приём работает у Л. Толстого.

«Приём остранения у Л. Толстого, — пишет исследователь, — состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, при чём он употребляет в описании вещи *не те названия её частей, которые приняты*, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах [Шкловский 1983: 14] (курсив мой. — В.М.).

Не используя ни понятийный инструментарий семиотики, ни её терминологию, В. Шкловский, по сути, раскрывает синтактические механизмы формирования художественного. Называя части вещи иначе, чем принято, писатель навязывает описанию вещи чуждую этому описанию синтактику, рекомбинирует порядок и последовательность развёртывания знаковой цепи и привносит в неё логику и последовательность, приемлемую в цепях иных.

Технически это наложение синтактических структур (синтактическая метафора) и, на этой основе, их ресемантизация, у В. Шкловского рассматривается, хотя семиотически и не комментируется, на толстовском материале. В повести «Холстомер», где в качестве острающего начала выступает реконструкция мировосприятия лошади, заглавный герой осознает синтактическую цепь «моя лошадь» (это предложение он постоянно слышит по отношению к себе: Холстомер, как и положено лошади, является собственностью человека) как вариант синтактических цепей «моя земля», «мой воздух», «моя вода», и это наложение обнажает для него и для читателя «Холстомера» факт абсурдности собственнических отношений, установившихся в человеческом обществе («Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода» [Толстой 1951: 382]).

Это наложение и производит «эффект обманутого ожидания» (Р. Якобсон), создавая то самое «затруднённое восприятие», о котором, как о главном инструменте формирования художественности, пишет В. Шкловский.

Если же исходить из того, что синтактические механизмы, определяющие логику развёртывания знаковой цепи, включают в себя, в том числе, и валентность, знаменитые «крючки» Л. Теньера [Теньер 1988: 250], которые обеспечива-

ют нормальную сочетаемость элементов высказывания, то, рекомбинируя их порядок и последовательность, создатель художественного текста разрывает между ними возможные («имплицитруемые» — Ч.У. Моррис [Моррис 1983: 42]) валентные связи. Отсюда можно сделать первое предположение: эффект художественности предопределён, прежде всего, ослаблением или уничтожением валентных связей между элементами знаковой цепи. В тенденции художественный текст — это текст, элементы которого «заряжены» по отношению к прочим элементам нулевой или даже отрицательной валентностью, текст, стремящийся к разрыву валентностных связей, по сути — стремящийся к саморазрушению, синтаксическому «суициду».

Но разрыв связей на уровне конкретных сочетаний элементов текста не уничтожает его как целостность, и прежде всего потому, что уничтожить целостность написанного, то есть формально завершённого, текста нельзя: он уже существует как знаковая конструкция, реализованная автором (презумпция текстуальности). На основе этой целостности и происходит рекомбинирование валентностной структуры на ином, более высоком уровне. Но это рекомбинирование будет относиться уже не к «острающей» (художественной), а к «синтезирующей» (эстетической) составляющей литературно-художественного произведения.

В качестве иллюстрации того, как протекают данные синтаксические трансформации — небольшой пример из ранней лирики Б. Пастернака. Стихотворный текст удобен для анализа синтаксических процессов потому, что в нём, в силу «тесноты стихового ряда», законы формирования художественной семантики более очевидны; текст Пастернака удобен тем, что великий русский поэт, особенно в молодости, очень активно использовал разнообразные острающие средства:

Что почек, что клейких заплывших огарков  
Налеплено к веткам! Зацеплен  
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,  
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых  
Гортаней, как буйвол арканом,  
И стонет в сетях, как стенает в сонатах  
Стальной гладиатор органа.

Поэзия! Греческой губкой в присосках  
Будь ты, и меж зелени клейкой  
Тебя б положил я на мокрую доску  
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжки и фижмы,  
Вбирай облака и овраги,  
А ночью, поэзия, я тебя выжму  
Во здравие жадной бумаги [Пастернак 1988: 31].

Стихотворение Пастернака — произведение с доминирующей мета-составляющей; оно вписывается в широчайшую традицию, которую в школьной эстетике принято именовать «стихотворения о поэте и поэзии»: «метафорист» Пастернак, в полном соответствии с безукоризненно работающей схемой психологического (природного) параллелизма, соотносит процесс «набухания» поэтического начала с «набуханием» и «возмужанием» начала весеннего.

При этом «весеннее» реализуется в стихотворении не только на его лексико-сематическом уровне (набухающие клейкие почки, тепло апреля, всё более громкие и настойчивые крики врановых, долетающие из леса), но и на уровне фонологическом. Фоносемантически тема весны вводится ритмизованным повтором консонантных комплексов с финальной [л], имитирующих звук капли: «...**к**лейких **з**аплывших... **на**леп-

лено... затеплен апрель... реплики... окрепли...», в комбинации с узким гласным [e]. И вот на фоне этого мягкого и клейкого «затепления» в конце первого стиха, в его сильной позиции, мы обнаруживаем отнюдь не мягкое и клейкое, а жесткое и сухое «огарков» — элемент, который и на лексико-семантическом, и на фонсемантическом уровне (*огарков*) демонстрирует разрыв с предшествующей ему частью синтагмы (составляют с «почками») единое целое — эффект остранения и возникает в конфликте синтактики и синтаксиса).

Именно здесь, на стыке «*клейких заплывших*» и «*огарков*» в синтактической цепи реализуется, с одной стороны, механизм отрицательной валентности, а с другой, начинает работать принцип презумпции текстуальности, который ресемантизирует «а-валентные» элементы текста и вновь наделяет их валентностью, — но уже на ином, эстетическом уровне произведения.

Интересно, что в лучшем из существующих англоязычных переводов этого стихотворения Б. Пастернака (автор — А. Клайн, переводчик Овидия, Гете и проч.) отмеченный нами синтактический «разлом» сглажен и эксплицирующим переводом, и синтаксически («огарки», которые у Пастернака не являются однозначно «огарками свечи», в переводе А.Клайна получают статус однородных членов по отношению к «почкам», да еще и отделяются от них запятой — запятая и снимает конфликт валентностей элементов синтактической цепи):

How many sticky buds, candle ends  
sprout from the branches! [Kline URL]

И, поскольку переводчик смягчил эффект отрицательной валентности, не столь полно, как в оригинальном тексте, был реализован и механизм «остранения», а следовательно,

не до конца был раскрыт художественный потенциал оригинального текста.

Презумпция текстуальности (основанное на негласном договоре читателя и писателя исходное предположение о целостности и законченности текста, в рамках которого обязательно реализуются структурные связи и отношения) обеспечивает формирование новых синтаксических связей, которые будут соотносить элементы иного уровня, подчиняющиеся иным векторам организации — не непосредственно-горизонтальным, но, условно говоря, ассоциативно-вертикальным.

В стихотворении Б. Пастернака «огарки», характеризующиеся отрицательной валентностью по отношению к «клейким заплывшим» почкам, устанавливают новые отношения (в том числе и посредством фоносемантической связи: *огарки* — *горлу*... *гортаней*... *гладиатор*... *органа*...) с «греческой губкой в присосках», то есть, с поэзией, что вполне логично: ассоциирование поэзии с пламенем свечи, с пламенем вообще — одна из банальностей, сопутствующих фигуре поэта и феномену поэзии. Правда, свеча Пастернака оплыла и погасла, но этот нюанс является материалом скорее для истории литературы, чем для семиотики и теоретической поэтики.

Здесь, на этом новом синтаксическом уровне формируется уже не художественное, а эстетическое начало текста — некая смысловая конфигурация, в рамках которой доминирует семантика взаимопроникновения всего и вся, идея природной сущности поэзии и поэтической сущности природы, образ универсума (и даже «абсолюта») — и еще многие и многие вещи, о которых можно прочесть в конкретных исследованиях поэтического творчества, причем, творчества не только Б.Л. Пастернака. Для нас же важна не семантика этой конфигурации, а её снятая логика, суть которой, вероятно, сводится к тому, что художественное начало, основанное на механизмах

отрицательной валентности, разрывает непосредственные синтаксические связи элементов знаковой цепи и устанавливает связи новые, формирующие эстетическую конфигурацию произведения, ее «архитектонику» [Бахтин 1986: 36-43]. Художественное таким образом становится оператором эстетического, а эстетическое — функцией художественного.

Второй важный момент в работе В. Шкловского относится уже не к механизмам порождения художественного, а к результатам их работы. «Целью искусства, — пишет исследователь, — является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание» [Шкловский 1983: 13]. «Видение» вещи, о котором говорит В. Шкловский, не обязательно связано с визуализацией объекта описания. Как ни хочется этимологически соотнести слова «художественность» и «художник» (именно последний буквально визуализирует образ) — все гораздо сложнее. Но то, что исследователь говорит о важности визуального, конкретно-чувственного компонента «вещи», порождённой в тексте приёмом остранения, очевидно. «Прежде всего обращает на себя внимание конкретно-чувственная, индивидуально-предметная форма отражения объективной действительности в О.х. (образе художественном — В.М.)» [Гиршман, Домашенко 2008: 149], — это представление о художественном образе давно уже разошлось по словарям и энциклопедиям.

Термин «образ» — не самый популярный в современном литературоведении с его преимущественным вниманием к «телам» знаков и текстов. Еще меньше он популярен в лингвистике. Но этот термин вполне соотносится с понятийно-терминологическим аппаратом и ряда современных отраслей филологии, обращенных к проблемам сознания языковой личности. Образ как когнитивный феномен, с одной стороны, реализованный («опредмеченный») в «теле текста» и, с другой

стороны, воссозданный («распредмеченный») в процессе рецепции последнего более всего соотносится с основным объектом лингвоконцептологии, концептом.

Если же исходить из утвердившегося в науке представления о трёхуровневой структуре концепта (образная, понятийная и ценностная), то в художественном концепте реализуется прежде всего первый уровень. И это вполне объяснимо, если исходить из теории «остранения» В. Шкловского и современной теории концепта. Так, В.И. Карасик, описывая динамическую трехуровневую структуру концепта, полагает: «Образная составляющая культурного концепта коррелирует с перцептивной и когнитивной сторонами концепта как психолингвистического феномена, а понятийная составляющая представляет собой выход на языковое воплощение рассматриваемого явления» [Карасик 2004: 136]. Отсюда с неизбежностью следует вывод: если «языковое воплощение» концепта подвергается разрушающему воздействию «остраняющих» речевых стратегий, направленных на его понятийную, логикодискурсивную составляющую, то компенсаторные стратегии, ведущие к сохранению в полном объеме художественной информации, реализуются именно на уровне особых ментальных репрезентаций — образов, картинок, схем и т. д. [Карасик 2004: 133]. Именно через эти репрезентации писатель выводит нас на образ «вещи» — вещи как «видения», а не «узнавания» (Шкловский 1983: 13).

При этом степень «остраненности» в художественном тексте не является имманентной характеристикой последнего. Аналитику следует учитывать и непосредственный контекст, на фоне которого реализуются остраляющие стратегии, и контекст более широкий, относящийся и к парадигмам художественности, и к дискурсным формациям [Тюпа 2010], и к более широким образованиям — целым историко-литератур-

ным эпохам, в которых может доминировать либо «эстетика тождества», либо «эстетика противопоставления». О последних писал, в частности, Ю.М. Лотман, который в своих «Лекциях по структуральной поэтике» вел речь о наличии в истории искусств двух исторически сменяющих друг друга типах эстетики — «эстетике тождества» и «эстетике противопоставления» [Лотман 1994: 226-227]. Первый тип эстетики господствует на Востоке, в древней литературе. В соответствии с этим эстетическим канонном автор, создающий новое произведение, стремится как можно более точно воспроизвести традиционную систему базовых кодов искусства, допуская вариативность в их употреблении (так проявляется его авторская оригинальность). В рамках «эстетики противопоставления», возникшей и утвердившейся в постромантическую эпоху, автор обязательно «взрывает» существующие каноны, по всем параметрам противопоставляя им свое произведение. Иногда это противопоставление может действительно быть тотальным, как, допустим, в «заумной» поэзии в России начала XX века, когда поэты Крученых, Хлебников и др. намеренно отказались от следования языковому коду, противопоставив обычному поэтическому языку свой, искусственный. Но чаще «завор» между нормой и результатом ее нарушения не является столь радикальным, что обеспечивает возможности художественной коммуникации и последовательного, «эволюционного» приращения культурного материала. Фактически, история литературы и есть история формирования данных заворов — более радикальных и резких в моменты смены эстетических систем и менее — в периоды относительной стабильности художественной системы [Лотман 1992].

Естественно, что общая практика «остранения» будет корректироваться с учетом данных факторов. При этом эффекты «остранения» станут возникать не только в «разломах» тек-

ста, но и на «стыках» текстов, а также стыках и разломах литературной традиции.

Так, приведенный выше фрагмент из Хемингуэя, будучи вписанным в контекст всего рассказа, в контекст сборника «Пятая колонна и сорок девять ранних рассказов», составленного при участии самого писателя, и вообще в широкую сеть литературных и внелитературных фактов, характеризующих раннее творчество Э. Хемингуэя, станет полем реализации «остраняющих» стратегий и окажется «заряжен» многими и многими смыслами. Взять хотя бы те, что рождаются при взаимодействии «нулевого письма» двух рассказов «На Биг-Ривер» со стилистикой и тематикой промежуточных «интерлюдий», названных «Глава XIV» и «Глава XV» — именно на стыках этих текстов и реализуется эффект художественности. При этом «сильным» будет не сам текст, а соположение текстов (в известном смысле здесь можно говорить о синтаксической метафоре, которая соединяет в поле метафоризации два текста).

Более того, «сила» текста, образно говоря, может быть следствием его «слабости», причем ответственность за это будут нести «остраняющие» стратегии, формирующиеся на «разломе» литературной традиции.

Так, как исключительно сложное («сильное») восприняли, по свидетельству Ю.М. Лотмана [Лотман 1995: 64], современники Пушкина его стихотворение «Вновь я посетил...», где поэт, казалось бы, принципиально упрощает поэтический синтаксис, отказываясь от рифмы, строгого ритмико-метрического рисунка, т.е. максимально приближая стихотворную речь к речи прозаической, которая, как хорошо известно всякому, когда-либо писавшему стихи и бившемуся с поисками рифмы к слову «пакля», значительно легче прозы (если бы это было не так, мы говорили бы исключительно стихами).

Почему? Непосредственный контекст составляли классические стихотворные формы, огромное количество рифмованных и ритмизированных стихотворений, в том числе и собственно пушкинских, ставших фоном, на котором нарушения просодической конвенции вызвали эффект остранения и, соответственно, затрудненного восприятия.

Остранение, основанное на реализации межтекстовых синтаксических механизмов, реализуется в форме отмеченных еще В. Шкловским «прямых, двойных и обратных дифференциаций» (строго говоря, эта идея принадлежит цитируемому В. Шкловским О. Христиансену, но уже сама сочувственность цитирования говорит о том, что наш исследователь вполне разделяет приведенную им точку зрения [Шкловский 1983: 34]). Суть их может быть сведена в самых общих чертах к следующим механизмам. В рамках прямой дифференциации остранение вызывается увеличением (обязательно по отношению к непосредственному и ближайшему исторически контексту) риторической «нагруженности» текста — такова логика, например, формирования специфической романтической художественности, когда на смену «метонимическому» способу художественного мышления приходит «метафорический» [Гуковский 1965: 89–108]). Обратная дифференциация основана на кажущемся упрощении художественной формы, которая тем не менее на фоне риторически «перегруженного» контекста воспринимается как еще более сложная и «перегруженная».

Понятно, что система дифференциаций, выведенная Христиансеном-Шкловским, тоже носит относительный, операционный характер: прямая и обратная дифференциации — и на разных уровнях художественной структуры, и в диахронном плане — могут отличаться взаимобратимостью. Важно только осознать: в реальной художественной практике «какография» в силу многоуровневой системности художественного

произведения имеет отношение, естественно, не только к проблемам языка. Механизмы «остранения» работают на поле не только языковых конвенций, но и конвенций эстетических, этических и прочих — как они реализованы в языке и в иных языках культуры, которые не обязательно имеют «вербальную» природу. Поэтому следует говорить о нарушении не только лингвистического контракта, но и иных «контрактов», складывающихся в культуре — этических, эстетических и т. д.

Фактически, литературно-художественный дискурс (на стадии текстопорождения) и есть диалог автора с предшествующей литературной традицией, диалог, в рамках которого автор ищет путей «отклонения» от наработанных ею конвенций, разрушения — в большей или меньшей степени радикального — синтактики литературного процесса. Это касается всех уровней художественного произведения: проблемно-тематического, жанрово-стилевого, сюжетно-композиционного, ритмико-метрического, языкового (стилистического в узком смысле этого слова).

При этом нарушение может своим объектом иметь и общие параметры искусства как образного осмысления действительности, и непосредственно-близкий контекст литературной традиции. В этом поле, ограниченном становящимся текстом, непосредственным контекстом и спецификой искусства как эстетической деятельности, и разрабатываются различные «остраняющие» стратегии.

Правда, это «отклонение от курса» наиболее очевидно в рамках того, что Ю.М. Лотман называет «эстетикой противопоставления». Что касается «эстетики тождества», то вряд ли здесь можно говорить о «какографии» или «остранении» в терминах Р. Барта или В.Б. Шкловского — в рамках данной «суперпарадигмы художественности» между традици-

ей и новаторством должны выстраиваться более тонкие и деликатные синтаксические отношения.

Изложенное позволяет анализировать существенные стороны литературно-художественного дискурса. Так, преобладающая в массовой культуре так называемая формульная литература [Кавелти 1996] не до конца открылась перед исследователями в своих структурно-функциональных характеристиках — пробел, который может восполнить анализ синтактики литературного процесса.

Современная формульная литература вторична. Исследований данной вторичности в литературоведении и искусствоведении достаточно много.

К примеру, В.А. Куренной в одной из своих достаточно давних статей излагает осмысленную на материале большого количества литературных и кино-произведений схему популярнейшего жанра современной массовой культуры — так называемого боевика [Куренной 1999].

Автор статьи анализирует наиболее характерные образчики жанра, представленные в голливудской кинопродукции — «Коммандо», «Захват» и «Захват 2» — и находит в них целый ряд общих морфологических признаков, которые характеризуют данные фильмы как инвариант жанра.

Эти «поэтизмы», прежде всего, касаются типа героя и основных сюжетных ходов.

Герой обязан соответствовать следующим параметрам. Будучи в прошлом представителем власти или «силовых структур», он не может на протяжении фильма исполнять свои служебные обязанности, ибо отстранен от службы за те или иные провинности. Герой является в принципе законопослушным гражданином (иногда даже более законопослушным, чем официальные представители власти, ибо чтит «дух закона», а не их форму или корпоративные интересы различных групп

власти), и, когда он совершает на протяжении фильма формально противоправные действия, то понимает, что совершает (пусть и вынужденно) нарушение законов, инструкций и т. д.

Структуру (морфологию) сюжета В. А. Куренной описывает следующим образом:

1. Со стороны враждебной силы происходит нарушение Закона, угрожающее всему Обществу.
2. Герой лично заинтересован в происходящем (угроза родным или близким).
3. Общество неспособно защитить себя и интересы Героя.
4. Герой развывает акцию спасения (Герой хорошо подготовлен для выполнения своей миссии).
5. Герой действует методично.
6. Герой начинает устранять враждебные силы.
7. Герой выходит за пределы Закона/Общества.
8. Герой находит помощника, который а) служит контрастным фоном для подчеркивания характеристик Героя (сильный/слабый, мужчина/женщина), б) функционирует как репрезентант общества, представители которого лишены особых способностей Героя.
9. У Героя есть двойник-антипод (у Двойника с Героем личные счеты). Кульминация акции спасения — битва с Двойником (Герой, как правило, устраняет Двойника непосредственным образом, проще говоря — убивает его «голыми руками»).
10. Закон вновь вступает в свои права; личный интерес Героя удовлетворен.
11. Противозаконные действия Героя оправданы устранением опасности Закону/Обществу.
12. Герой восстанавливает свое личностное и социальное status quo [Куренной 1999].

Даже беглого взгляда достаточно, чтобы увидеть, что данная схема адаптирует к потребностям современного кино-

производства описанные В. Проппом морфологические особенности волшебной сказки (см., например, работу о сознательном использовании пропповских схем мифологом Дж. Кэмпбеллом и, соответственно, авторами «Звездных войн»: [Swann 2003: 14-16]), которые могут отличаться вариативностью: герой А. Шварценеггера является бывшим полицейским, а герой Стивена Сигала — спецназовцем. Могут существовать и иные варианты этой схемы: удвоение сюжета Героя в «Скале», где одна из героических линий заканчивается личной катастрофой, так как Герой, пытаясь восстановить «дух закона», поставил на карту жизнь многомиллионного города. Могут реализовываться и другие схемы, с иным по типу героем и, соответственно, несколько иной морфологией сюжета (сериал о «крутом Уокере»). Неизменным остается одно: создавая кинематографический или романский текст, авторы боевика безусловно не «взламывают» литературную традицию, но в целом аккуратно следуют ей, допуская модуляции лишь в ее деталях, аксессуарах.

Поэтому боевик и прочая формульная литература анахронична: в эпоху господства «эстетики противопоставления» она опирается на принципы «эстетики тождества».

Для аналитика литературно-художественного дискурса эти соображения важны по той простой причине, что объектом дискурс-анализа являются не слова и синтаксические структуры, а тот принцип, на основе которого слова и синтаксические структуры «укладываются» в текст таким, а не иным образом. Выявление же этого принципа обязательно подводит нас к необходимости анализировать механизмы художественной синтактики. Именно они оказывают определяющее воздействие на семантику становящегося произведения.

## 2.2. Романтический текст: бесплодные усилия дискурса

Прагматика формирует мотивационный план дискурса, семантика — результат его реализации. Инструментом же превращения первого во второе является синтактика. Поэтому основные сложности в процессе создания литературно-художественного текста «выпадают» именно на долю последней. Значительная же часть этих сложностей связана с фактором инертности материала, находящегося в распоряжении художника слова. Особенно явной эта инертность становится в рамках художественных систем, которые в силу своей эстетической ориентации тяготеют к выходу за пределы обыденного опыта, успешно обслуживаемого языком. К такого рода системам относится, прежде всего, романтизм, где конфликт между дискурсом и словом, дискурсом и текстом как комплементарными объектами, наиболее очевиден.

Литературные тексты романтиков есть продукт неточной профессиональной ориентации. «Романтический текст» — оксюморонная конструкция. Романтизм — как литературное направление и историко-литературная эпоха — значителен и велик не благодаря, а вопреки текстуальности как принципу организации литературного (в большинстве случаев, как правило, словесного) произведения.

«Величайшим счастьем для литератора, — заметил как-то Поль Валери, — является возможность, когда идет дождь, написать: "идет дождь..."». Уточним: французский дождь не может «идти»; «il pleut» — оборот с формальным подлежащим, который в дословном переводе звучит «это дождит». Русская конструкция «дождь идет» — пусть и стертая, но метафора.

Что же, счастье литератора — в возможности обойтись без метафор?

Выразим мысль П. Валери своими словами: величайшим счастьем для литератора является ситуация (историко-литературная), в рамках которой язык «работает» на реализацию замысла, а не против такового, когда писатель может в полной мере быть литератором, т.е. художником, производящим литературно-художественные тексты, и не мечтает об иной профессии (например, музыканта) и когда ему не нужно, предвидя упреки читателя, заранее оправдываться: «Мысль изреченная есть ложь» (цит. по: [Жирмунский 1996: 30]).

Что же мешает «счастью» литератора?

Счастью литератора мешает язык — инструмент «речения». Форма, в которую отлита ложь — текст как языковая конструкция, «материально зафиксированный след дискурса».

«Silentium!» Ф.И. Тютчева мы цитируем по работе В.М. Жирмунского не потому, что не знаем иных источников: именно В.М. Жирмунский еще в 1914 году писал об особом отношении писателя-романтика к имеющимся в его распоряжении ресурсам языка. «И действительно, — замечает исследователь, — борьба со словом, с образом, попытка вложить в него содержание большее, чем обычное, являются характерными для романтиков» [Жирмунский 1996: 30]. Проблема очерчена достаточно ясно: слово (текст как связь слов, обусловленная принципами лексико-семантической корреляции) — не лучший материал для «вложения» романтического «содержания»; слово если не противопоказано романтизму, то по крайней мере неадекватно тому, что принято считать романтическим мироощущением, романтическим миропониманием.

Иными словами, литература — падчерница романтизма; литература (искусство словесное) противопоказана романтизму, если он хочет оставаться романтизмом.

Верно, что «первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение... состояла в том, чтобы видеть

все в средневековом, романтическом свете...» [Маркс, Энгельс: 43]. Прав автор «Капитала» и в своей характеристике второй реакции, которую почему-то крайне редко упоминают наши исследователи романтизма. Но и первая, и вторая реакция имеют лишь косвенное отношение к романтической литературе, шире — литературе как дискурсивной практике, как практике текстопостроения. Главной реакцией на Великую французскую революцию и связанное с ней просветительство было тотальное недоверие к логико-дискурсивным моделям мышления и языка, к лежащим в их основе субъектно-предикатно-объектным структурам.

Творческий метод есть основанные на мировоззрении художника принципы художественного осмысления действительности, реализованные в поэтике произведения и, в конечном итоге, в тексте как словесной конструкции. Неправ тот, кто считает, будто в романтизме творческий метод основан на романтическом мировоззрении (миропонимании); неправ также тот, кто полагает, что в романтизме мировоззрение (миропонимание) и творческие принципы, реализованные в поэтике, находятся в конфликтном противостоянии. Мировоззрение (миропонимание) романтика и те принципы, которым, как литератор, он обязан следовать, разноположены (комплементарны).

Миропонимание есть смысл. Как поняли, как осмыслили романтики «текст» Великой французской революции? «Свобода, равенство, братство» — семантическое поле с безусловно позитивной коннотацией — в этом тексте соотнесены (через нормальные субъектно-предикатно-объектные отношения, предписанные языковой конвенцией) с семантическим полем «кровь, террор, наполеоновские войны, реакция, нарождающиеся буржуазные отношения». Рискнем предположить: единственное, что смогли понять романтики в «тексте» Вели-

кой французской революции, так это трагикомическую двусмысленность (если не бессмысленность) предиката. Сопрягающий семантически разноположенные лексические единицы, глагол, лежащий в основе предикативной структуры этого текста, доказал свою полную асемантичесность. Отсюда — разочарование в глагольной парадигме как таковой (видовременные характеристики, категории залога, переходности-непереходности и т.д.) и одновременно в принципе незыблемости грани семантических полей — принципе, на котором строилась дискурсивная практика века Просвещения.

Великая французская революция — культурно-исторический «текст» с дефектной коммуникативной структурой, на основе которого невозможно восстановить связи и отношения между элементами деятельности и коммуникации. Подобного рода тексты не порождают, а уничтожают смысл как форму существования культуры, как конфигурацию «...связей и отношений между разными элементами деятельности и коммуникации, которая восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения» [Щедровицкий 1995: 562]. Смыслы (ноэмы, в терминологии Э. Гуссерля: [Гуссерль 1994]), возникающие при прочтении этого текста, неадекватны его семантике, тем значениям, которые в нем зафиксированы.

В конечном итоге именно этот конфликт подсказал литераторам-романтикам те поэтические принципы, на которых основана романтическая литература и которые являются составляющей частью того, что принято считать романтическим методом. Но необходимость реализации этих поэтических принципов пришла в противостояние с единственным доступным литературному материалу — языком.

Кто диктует правила этого противостояния в рамках литературы?

Послушаем самих поэтов (не только романтиков).

«Поэт — инструмент языка». Да, эта формула И. Бродского относится к современной литературной ситуации.

Но еще Г. Клейст писал о речи, о языке как формообразующем элементе мысли [Берковский 1973: 406] — значит, и романтики ощущали этот диктат «канала коммуникации».

И диктат этот был несносен и тягостен, потому что открывшаяся им, романтикам (по крайней мере йенцам), картина мира не могла быть описана с помощью языковых средств: литературный дискурс давал «сбой», натолкнувшись на инертный языковой материал. Романтический дискурс (прагматика) навязывал тексту структуру (синтактика), которым языковые конвенции удовлетворить не могли, что вело к профанации романтического мироощущения (семантика).

Романтическая картина мира сродни мистической, и именно В.М. Жирмунский в российском литературоведении первым поставил вопрос о родственности романтического и мистического миропонимания: «...романтизм, — писал исследователь, — является своеобразной... формой развитого мистического сознания» [Жирмунский 1996: 6]. Правда, в отношении того, что есть мистическое сознание, В.М. Жирмунский ограничился самым общим замечанием: мистическим миропониманием, мистическим чувством исследователь называет «...живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном» [Жирмунский 1996: 3]. Но ведь умение представить «бесконечное в конечном» свойственно не только романтическому искусству: «типические характеры в типических обстоятельствах», которые так мастерски изображали классические реалисты (на что было подругески, но строго указано М. Гаркнесс), — это тоже реализация конечного в бесконечном: важна не степень, не «количество» «конечности» и «бесконечности», а их функциональная

взаимообусловленность, структура знака, а не имманентные характеристики сигнификата и сигнификанта.

Более подробно и основательно, как это подобает и философу, высказался о мистическом миропонимании Б. Рассел. Как показал ученый, лежащее в основе древнего и современного мистицизма представление о недискретной вселенной, в которой «не работают» обыденные представления о линейном времени и пространстве, не может быть адекватно выражено доступными человеку средствами языка: язык навязывает нам представление о совершенно иначе организованном мире — мире обыденном [Russel 1925: 9].

Но маленькой Вильгельмине, «воплощенной поэзии» из шлегелевской «Люцинды», удастся преодолеть диктат языка — ценой разрушения текста как «связи»: «...цветы всех явлений сплетает поэзия в нежный венок; таким же образом и Вильгельмина называет и рифмует местности, времена, происшествия, отдельных людей, игрушки и кушанья, нагромождая одно на другое в романтическом смешении, — сколько слов, столько и образов; и все без каких-либо побочных определений и переходов, которые в конце концов нужны только рассудку и сковывают всякий смелый полет фантазии» [Шлегель 1979: 126].

Вильгельмина — метафорист. Метафора — «горизонтальный» вектор романтического образа. Метафора деструктивна по отношению к тексту — тексту как «связи»; сопрягая разноположенные семантические поля, она на микротекстовом уровне разрушает конвенционально установленные механизмы лексико-семантической корреляции, основанные на механизмах валентности. Считается, что метафора — «видовой» признак романтической литературы (см., например: [Гертерян 1983]). Тем хуже для литературы — как практики тексто-построения...

Конечно, и данный «диссоциированный» текст может в рамках дискурса стать основой смыслообразования. И становится — романтическая литература внесла колоссальный вклад в культуру (культуру как систему смыслов и метасмыслов). Но это смыслообразование происходит главным образом не благодаря, а вопреки тексту как языковой структуре. В романтической литературе главным и универсальным последствием подобной процедуры смыслообразования становится символ.

Технически символ — «паратекстуальная» функция метафоры, формирующаяся как смысл (как результат взаимодействия дефектного текста и внетекстовых структур реципиента) в месте «разлома» семантических полей, фактически — «разлома» текста. Многозначность символа — результат насилия дискурса над текстом. Чем «агрессивнее» романтический дискурс, тем более многозначен романтический символ.

Романтический дискурс использует и иные формы диссоциативной техники. Это — хорошо изученный романтический роман-фрагмент. Сходная с метафорической функция у зияний, разделяющих «вершины» [Жирмунский 1978: 30, 57, 87 и далее] композиции «Восточных поэм». Степень «текстуализации» пробелов в «вершинной композиции» у Байрона выше, чем, к примеру, в «Кубла-хане» Кольриджа, поэтому различна и степень их многозначности. Подобная же функция — у «открытых» финалов кольриджевой «Кристалели» и «Генриха фон Офтердингена».

Как поступает мистически ориентированный йенец с тем, что Б. Рассел называет иллюзорностью закрепленных в языке представлений о времени?

Ф. Шлегель в той же «Люцинде» пишет: «...и то, что теперь мы называем только надеждой, по существу, является воспоминанием» [Шлегель 1979: 122].

Отождествление прошлого и настоящего не просто переводит проблему времени в новый регистр, но вообще снимает последнюю. На смену классической для европейских языков бинарной системе дифференциальных признаков видо-временных форм глагола (настоящее–прошедшее, прошедшее–«до-прошедшее», настоящее–будущее и т. д.) приходит оппозиция «время–отсутствие времени». Ахронотопичная концепция Ф. Шлегеля, лежащая в основе «Люцинды» (прошлое тождественно будущему), находит вполне закономерное воплощение в принципе романтического романа-фрагмента, который на макротекстовом уровне продолжает и завершает дело разрушения текста, начатое разрегулированием системы семантической корреляции.

Каковы средства компенсации того, что можно назвать «детекстуализацией» романтического дискурса? Словесный текст, в идеале, стремится к тому, чтобы быть вытесненным иными текстами — лучше музыкальными. Отсюда — комбинирование словесных и квазимузыкальных структур у Вакенродера и Гофмана. Возможны иные комбинации — слово и живопись (Блейк). Допустимы и синестетические спекуляции: «У Тика, — пишет В.М. Жирмунский, — нельзя не видеть подлинных поэтических экспериментов над связью и равной значительностью зрительных, слуховых и обонятельных восприятий...» [Жирмунский 1996: 32]

В иных случаях требования кода и канала коммуникации, подавляя и профанируя романтическое миропонимание, оставляют на откуп последнему периферию текста — характеристику (или демонологию — как в случае с героями Байрона, Лермонтова или Гюго), «атмосферу» загадочного и таинственного (Скотт), избыточность риторики (тот же Байрон) и т. д. В своей же стилевой основе стремящийся остаться текстом текст эпохи романтизма — это не романтический текст, а текст

классицистический, реалистический, предромантический, сентименталистский.

То, что романтический текст есть оксюморонная конструкция, лучше всех понял Л. Тик.

Единственный профессионал-литератор среди йенских романтиков, Тик в принципе не мог завершить дело рано ушедшего из жизни собрата по перу: «Генрих фон Офтердинген» Новалиса Тиком так и не был закончен. Незавершенность «Генриха...» иной природы, чем «открытые финалы», скажем, в романистике классического реализма. Если бы Новалис не умер и довел бы до конца главный труд своей жизни, умер бы «Генрих фон Офтердинген». Кстати, умерла бы и «Кристалль» Кольриджа, допиши ее самый немецкий из английских поэтов-романтиков. Поэтому, когда Новалис пишет во «Фрагментах»: «Смерть есть романтизированный принцип нашей жизни» [Новалис 1980: 106], читать это следует как эстетический манифест, а не философский.

Впрочем, к Тику этот манифест не относится — он профессионал. Спасает его обходной маневр: «ложь», которая так страшила Тютчева, стала основным поэтическим принципом Тика, жанрообразующей основой его новеллистики.

«Ложь» в ее максимальной степени может дать самый формализованный, самый «морфологичный» из литературных жанров — сказка. Сказка по определению — ложь, но чем ощутимее «ложь», тем откровеннее «намек». Такова логика сказок-новелл Тика. То, что пытались, мучительно преодолевать оковы слова, сказать — прямо и открыто — Ф. Шлегель и Новалис, легко и свободно, пользуясь обходными, «суггестивными» средствами, сказал Тик.

«Я живо представляю вас со странной птицей и как вы кормите маленького Штромиана...» [Тик 1979: 60]. Когда Филипп Вальтер в «Белокуром Экберте» произносит эти слова,

а Берта, рассказывая другу своего мужа историю своего пребывания у волшебной старушки, дважды (! — писатель-профессионал думает, слова выбирает; он знает, сколько слов, когда и где написать) говорит, что не помнит имени собачки, — именно тогда разрушается в целом и общем умпостигаемая картина мира, вытесняясь картиной мистической: оказывается, можно одновременно пребывать в разных пространственных и хронологических измерениях, можно умереть и «реинкарнироваться» в иной физической оболочке — нет ни времени, ни пространства, ни границ, разделяющих физические и духовные объекты и т.д. Вытесняется именно картиной, а не «словом» о картине; слова здесь быть не может по определению — как и текста...

### 2.3. Парадокс лирического хронотопа

Нечто подобное тому, что мы обнаруживаем в конфликте романтического дискурса и романтического текста, можно найти и при анализе лирики: не случайно, вероятно, именно на периоды расцвета романтического начала в литературе приходятся периоды «активности» и этого рода словесного творчества.

Лирическое стихотворение, если следовать классическим представлениям о лирике, существовать не должно, и существует оно исключительно потому, что автор находит силы и средства уклониться от полной реализации лирического мироощущения. В чем своеобразие последнего?

Чаще всего, говоря о лирике, исследователи вспоминают формулу Т. И. Сильман, которая вслед за Гегелем утверждает, что «внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром её семантической структуры является момент постижения лирическим героем <...> того или иного

явления или события, составляющего определённую веху в поэтической биографии», иными словами — «момент лирической концентрации» [Сильман 1977: 6]. Как и Т.И. Сильман, Ю.И. Левин полагает, что «...в отличие от эпоса, лирика одномоментна» [Левин 1998: 468]. В идеале, если следовать этой логике, любое лирическое стихотворение должно было бы фиксировать некое «чудное мгновение», что тоже не вполне корректно: слова «момент», «мгновение» призваны определять пусть и краткую, но протяжённость, лирическое же стихотворение должно фиксировать не время, пусть и бесконечно малое, а — отсутствие времени.

В современном литературоведении суть лирического события определяют как «качественное изменение состояния лирического субъекта» [Силантьев 2001: 19], что ближе к пониманию онтологии лирического переживания: точка изменения состояния действительно лишена физической протяжённости: на смену одному качеству состояния *сразу* приходит другое.

Исследователи описали и второй аспект художественного мира лирического произведения. Это особая логика взаимодействия субъективности как родовой черты лирики с — в идеале — предельной объективностью («этот субъективнейший род литературы оказывается наиболее “всеобщим”») [Холшевников 1985: 7].

По сути, говоря о мире лирического произведения, мы говорим о ментальной конструкции совершенно особого рода — о полностью объективированной субъективности, о тотальной объективности, ставшей атрибутом единого субъекта. Какое сознание способно нести подобные характеристики и стать субъектом лирического высказывания? Только нечеловеческое — в буквальном, техническом смысле этого слова, или, условно говоря, — сознание Бога. Бог же — «предвечен», то

есть существует «до времени», «вне времени». И, соответственно, «вне пространства».

Как и в случае с романтическим текстом, понять особенности художественного мира лирического произведения поможет описание Б. Расселом [Russel 1925: 9] особенностей мистического мировидения, где отменяются обыденные представления о характеристиках пространства (дискретность, протраженность, наполненность объектами, различающимися размерами и плотностью и, главное, отделенными друг от друга ясно очерченными границами, и т.д.), а также о характеристиках времени (наличие прошлого, настоящего и будущего, непрерывность, необратимость и т. д.). «Там» и «здесь» заменяются вне-пространственным «везде»; «тогда» и «сейчас» — вне-временным «всегда».

Но ведь для художественной реализации данной, условно говоря, «концентрированной одномоментности» (или, строго говоря, вневременного и внепространственного по своему характеру переживания) она должна быть текстуально выражена — чтобы стать поводом для развертывания рецептивной фазы литературно-художественного дискурса. К тому же, профессионал-поэт хорошо помнит то, что о рукописи (тексте) говорит пушкинский Книготорговец (фигуры книготорговца, издателя, критика и т.д. — существенные факторы протекания литературно-художественного дискурса)...

Уже Т.И. Сильман, давая понять, что лирическое произведение становится полем реализации двух взаимоисключающих тенденций, предупреждает, что «момент лирической концентрации» «уже в силу своей природы, “по заданию”, не может быть длительным» [Сильман 1977: 6]. Но какова мера этой длительности? Если быть последовательным, то в пределе лирическое стихотворение, как реализация креативной фазы лирического дискурса, должно стремиться к тому, чтобы никогда

не состояться. Но, если это стремление будет удовлетворено, оно перестанет быть стихотворением как текстом, как фактом словесного искусства (хорошо, что словесное искусство в принципе не знает «пределов», иначе любое лирическое стихотворение превратилось бы в «Поэму конца» Василиска Гнедова).

В этом и состоит, на наш взгляд, основной парадокс лирики, который лучше всего решается на основе методик дискурс-анализа. Полем решения может стать проблема лирического хронотопа.

Категория хронотопа — базовая категория поэтики словесного творчества. Еще М. Бахтин, введший этот термин в сферу литературоведения, определил время-пространство в литературном произведении как ворота «в сферу смыслов» [Бахтин 1986: 290], т.е. настаивал на смыслопорождающей функции хронотопа. Другие авторитетные исследователи, обращавшиеся к этой проблеме, говорили о мировоззренческом потенциале пространственно-временных отношений в литературном произведении [Гей 1975: 213].

Хронотоп обуславливает сюжет и реализуется в сюжете, хронотоп есть «сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства...» [Силантьев 2001: 15], а потому при анализе хронотопических конструкций сюжет является главным материалом. Именно анализ хронотопа — применительно к лирике — способен разрешить описанный выше парадокс, а именно: показать, как лирическое стихотворение, используя разнообразные сюжетные механизмы, оказывается способным растянуть «чудное мгновение» переживания на минуты, а иногда — и на часы чтения. Дискурс-анализ позволяет провести этот анализ достаточно точно.

Лирический сюжет — одна из спорных проблем поэтики, но исследователи решают эту проблему, признавая наличие сюжета в лирике, и связан лирический сюжет не с внешней,

а с внутренней событийностью: это сюжет переживания лирической эмоции субъектом лирического высказывания, сюжет развития лирического образа и т.п. [Холшевников 1985: 8].

Определяющей в понимании сути сюжета лирического произведения стала мысль Б.В. Томашевского о преобладании ассоциативности над последовательностью в его разработке [Томашевский 1996: 104]. Развивая эту основополагающую идею, исследователи определили и композиционные формы, которые реализуют эту технику ассоциирования [Холшевников 1985: 13–26].

С другой стороны, художественные тексты, взятые как результат реализации лирического дискурса, как его «телá», противоречат тезису об ассоциировании как форме конструирования лирического сюжета. Возьмем характерный пример:

Libre, fumant, monte de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exqise aux bons poetes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur...  
[Rimbaud 1988: 178]

Принципом организации фрагмента из «Пьяного корабля» Артюра Рембо становится не ассоциирование, а, напротив, форсированная диссоциация, реализованная в семантике пространства поэмы: границы между семантическими полями разрушаются, «судовая» семантика сопрягается с антропоморфной (отождествление лирического героя и корабля); вариантами топографического плана можно назвать морской (сквозной для всего стихотворения), воздушный и «солярный» планы, которые таким же «антитекстуальным» образом вступают в контакт с антропоморфной и даже, сказали бы мы, «антропогенной» семантикой («des morves ...»), причем отягощенной «семой» болезни; при этом последняя накладывается и на семантику

«растительную» — в силу полисемантической «ударных» лексем («des lichens de soleil...») и т.д.

Если ассоциирование и имеет место, то только не в тексте лирического произведения, а за его пределами — в рамках рецептивной и (гипотетически) креативной фаз дискурса, и ответственность за ассоциирование диссоциированных фрагментов художественного мира берет на себя та же презумпция текстuality, являющаяся частью связующих читателя и писателя конвенций.

Рембо в «Пьяном корабле» работает преимущественно в сфере пространственной компоненты лирического хронотопа, разрушая ее. Мандельштам в своей ранней лирике демонстрирует разрушение темпорального аспекта хронотопа. Этому служит отмечаемый исследователями творчества поэта «безглагольный» стиль стихотворений Мандельштама, или же — как паллиатив — использование нон-финитных форм глагола (причастие, деепричастие, инфинитив) [Шапир 2000: 517]. При этом, что характерно, нон-финитные формы заполняют синтаксическую позицию форм финитных, принципиально нарушая синтаксическую связность предложения как важнейший признак текстuality:

...Немного красного вина,  
Немного солнечного мая —  
И, тоненький бисквит *лома*,  
Тончайших пальцев белизна

[Мандельштам 1990: 28].

Устранение финитных глагольных форм, которые в известных нам языках отвечают за реализацию временных параметров дискурса, возникающий в связи с этим синтаксический аграмматизм не просто видоизменяет хронологические параметры хронотопа («...устраняя перфект, презенс, футурум, а также конъюнктив, оптатив и императив, ранний Мандель-

штам за границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая на первый план оппозицию мгновения и вечности» [Шапир 2000: 517]). «Мгновение», «вечность» (производное от слова «век», служащего для отсчета того же времени) — эти термины вообще нерелевантны для описания той хронотопической конструкции, которую создает поэт. Речь следует вести не о «мгновении» и «вечности», а об отсутствии времени как такового. Но для описания этого феномена терминов нет ни у поэта, ни у исследователя, фатально привязанного к тому языку, который не в состоянии описать параметры хронотопа, формируемого на основе лирического текста.

Только нарушая правила (причем не правила школьной грамматики, а более фундаментальные — правила лексико-семантической корреляции, правила соответствия пропозициональной, логической и локутивной структур высказывания), лирический текст может не реализовать, а только попытаться реализовать свою хронотопическую программу: уничтожить представления о времени и пространстве, навязанные нашему сознанию естественным языком, и намекнуть на существование иных хронотопических конструкций, иных миров, где наш язык не властен над временем и пространством.

Построение типологии форм лирического хронотопа, рассматриваемого в данной плоскости, есть задача чрезвычайно трудная в силу целого ряда причин. Во-первых, текст уже не является единственным объектом рассмотрения — он есть лишь матрица смыслообразования, одно из условий последнего; смыслы же составляют содержание ментальных структур, по поводу работы которых даже самые «продвинутые» в сторону психологии филологические дисциплины — психолингвистика, филологическая герменевтика, когнитивистика — пока не сказали своего последнего слова. Во-вторых, описываемая здесь схема — это попытка представить снятую логику

формирования лирического хронотопа вне зависимости от конкретных его проявлений, опосредованных целым набором факторов, относящихся к национально-исторической специфике лирического текста, его индивидуально-авторским характеристикам, жанрово-стилевой природе и т. д. Но в тенденции, которая должна определять формирование лирического хронотопа, дело, вероятно, обстоит именно так.

«Пьяный корабль» демонстрирует потенции к разрушению текстуальности не только на лексико-семантическом уровне, хотя именно в последнем эти потенции наблюдаются наиболее отчетливо. О более общих параметрах диссоциативной техники Рембо пишет американский исследователь: «Видоизменяется не только синтаксис. Сама логическая основа западноевропейской мысли и языка начинает ломаться. Растворяется их базовая форма — субъект, глагол, объект и их определения и обстоятельства. Растворяется и просодия — появляется свободный стих и та новая проза-заклинание, которая так непохожа на опыты Бодлера. Главная тенденция этой новой просодии — в движении к созданию гипнотизирующих магических заклинаний, нарушающих привычное восприятие, к акустической магии. Важнейшие «материалы» — психологические, описательные, драматические, из которых обычно состоит поэзия, — видоизменяются до неузнаваемости и вступают в сочетания, которые убеждают в существовании иного устройства вселенной» [Rexroth 1967: 14].

Кстати, о сходных эффектах применительно уже к поэзии О. Мандельштама пишет Б.А. Успенский: «Эти семантические поля — исходные (первичные) и окказиональные (вторичные) — могут, вообще говоря, объединяться воедино, тогда значение слова расширяется, включая в себя значение того слова, вместо которого оно выступает (и которое, тем самым, подспудно, парадигматически присутствует в тексте). Так создается

(моделируется) новый мир, отличающийся по своим семантическим характеристикам от обыденного, профанного мира...» [Успенский 1974: 140–141].

Инструментом создания лирического художественного мира становится не ассоциация, а диссоциация; стратегией — не текстуализация лирического переживания, а детекстуализация, уничтожение текста, формой создания хронотопа — разрушение, в идеале (недостижимом в вербальном искусстве) — пространство и времени, т.е., создание ахронотопичного в своей основе произведения. Как удастся поэту воплотить это произведение в тексте — это главная загадка поэзии. Как читателю удастся на основе диссоциированного текста создать целостный художественный мир — это уже тайна хорошего читателя. Задача же хорошего аналитика — не смешивать первое и второе.

#### 2.4. Дискурс-анализ как синтактическая операция ("Саломея" О.Уайльда: опыт дискурс-анализа)

...Сколь же радостней прекрасное вне тела...

*И.Бродский.*

*Письма к римскому другу*

Дискурс-анализ литературно-художественного произведения есть выявление механизмов конструирования художественного мира, а также смысловых последствий реализации языковых механизмов, воплощающих замысел писателя. Поскольку дискурс есть динамическая практика текстопостроения и тексторецепции, то дискурс-анализ призван последовательно отслеживать работу данных механизмов — по мере того, как они (последовательно же) «наплывают» на реципиента в практике его реального общения с художественным произведением.

Принципиальное отличие дискурс-анализа как методологии от традиционного структуралистски ориентированного анализа литературного произведения состоит в следующем.

Объект структурализма («текст») обязан предстать перед аналитиком во всех своих элементах и отношениях. Вместе с тем *все* без исключения элементы «текста» не могут быть мобилизованы для анализа — в силу чисто физических причин, главным образом, объема литературоведческого опуса. Поэтому, декларируя равную значимость для анализа *всех* элементов, структуралист все равно отбирает для анализа те, что кажутся ему более важными, те, на которых, как он полагает, строится аналитический каркас текста. Косвенным свидетельством данного обстоятельства служит то, что наиболее эффективно выглядит структуралистский анализ текста стихотворного, небольшого по объему.

Дискурс-анализ не претендует на всеохватность и исчерпывающую полноту материала. Для дискурс-анализа, который отслеживает «наплывание» произведения на реципиента, важными оказываются только те его элементы, которые находятся в поле восприятия «здесь-и-сейчас», в конкретные отрезки действия реципиента с произведением, элементы, достаточно локальные (вслед за Р. Бартом мы называем эти отрезки лексиями; это фрагменты экспонента языкового знака, которые на уровне семантизирующего и когнитивного понимания соответствуют, условно говоря, семе, а на уровне понимания распрямляющего [Богин 1995: 8] — условно же говоря, нозме). Остальные элементы, отработавшие «свое» (то есть, уже породившие смыслы, метасмыслы, концепты, метаконцепты и т.д., которые становятся частью пресуппозиций, на основе которых происходит дальнейшая рецепция произведения), могут быть благополучно забыты.

Дискурс-анализ обращен не к «тексту» (этот объект нерелевантен дискурс-анализу, почему мы и лишаем слово текст терминологического статуса и заключаем его в кавычки), а к динамическому взаимодействию элементов триады, члены которой нами условно обозначены как лексия, сема и ноэма. При этом, поскольку объектом анализа становится понимание, смыслообразование и концептуализация, дискурс-анализ — как по-настоящему интегративная методология — обязан включать в свой инструментарий ресурсы и психолингвистики, и когнитивистики, и герменевтики, и лингвокультурологии, а не только литературоведения.

Итак, общий принцип дискурс-анализа, описываемого в данной терминологии, сводится к следующему: «наплывая» на реципиента, лексия как элемент языковой цепи (экспонент), семантизируется на основе соответствующей статьи его идиотезауруса (сема) с последующим осмысливанием (ноэма) и концептуализацией (концепт, метаконцепт как элементы концептосферы). Последние (смыслы, концепты) входят в состав пресуппозиций, мобилизуемых к освоению следующего фрагмента языковой цепи — и так далее, вплоть до последней лексии. Смыслообразование же, формирование концепта произведения (выход на уровень модели мира, архитектоники эстетического объекта и т.д.) не прерывается с окончанием языковой цепи; поэтому и анализ можно продолжить уже за физическими пределами произведения.

Линейный вектор дискурс-анализа, параллельный линейному же разворачиванию произведения, прерывается реализацией того, что Ю.М. Лотман называет вторым принципом структурной организации «текста» (по сути, это есть принцип организации дискурса) — принципом «возвращения» [Лотман 1996: 49]: повторение семантически значимого элемента в процессе разворачивания произведения заставляет нас вер-

нуться к исходной для этого элемента семантической позиции; элементы начинают «резонировать», но одновременно начинают соотноситься и контексты, в которые эти элементы включены — уже в логике первого выведенного Ю.М. Лотманом принципа структурной организации текста, принципа сопоставления [Лотман 1996: 48].

Терминологическое отступление. Заключенное в кавычки слово «текст» — уже не термин; заключенные же в кавычки слова «наплывает», «возвращение», «резонирует» — *еще* не термины, которые, тем не менее, несмотря на свой метафорический характер, передают динамический характер процессов, протекающих в дискурсе. Очевидно, теория дискурса и принципы дискурс-анализа обязаны произвести собственную терминологию, отражающую текучесть и взаимообратимость процессов, происходящих в культуре.

Описанный выше общий принцип можно конкретизировать в рамках различных понятийно-терминологических систем, существующих в разрабатываемой ныне культуре дискурс-анализа. Вполне успешным может быть применение системы пяти кодов, на основе которых ведет анализ литературно-художественного произведения Р. Барт в "S/Z", из которых более всего удобными для наших целей, в частности, представляются коды прозретики, герменевтики и семантики. При этом первые два отвечают за реализацию и оформление необратимых повествовательных последовательностей (события и способ их «конструирования» в дискурсе), третий, достаточно автономный, основан на использовании ключевых слов-понятий, которые, не будучи непосредственно связанными с событием и повествованием, наряду с символами (символический код) и культурными цитациями (референциальный код) «эффектно звенят, громяхают и рокочут, напоминая гулкое, отчетливое звучание медных и ударных инструментов в орке-

стре» [Барт 1994: 41]. Коды повествовательных последовательностей необратимы; семный код, достаточно автономный от повествования и чреды событий, становится инструментом реализации принципа «возвращения».

Каков интерпретационный потенциал дискурс-анализа литературно-художественного произведения в сопоставлении с традиционным, структуралистски ориентированным подходом? Материал уайльдовской пьесы (в английском, а, следовательно, авторизованном переводе), до сих пор несущей немало загадок, может стать полем для поиска ответа на этот вопрос.

Если следовать Евангелию, усекновения головы Иоанна Крестителя хочет не Саломея. Это — уайльдовское привнесение в евангелический сюжет (ср.: [Матфей 4: 3-8], [Марк 6: 14-29]). В евангельских текстах Саломея — лишь игрушка в руках Иродиады, ненавидящей Иоанна, и именно по требованию последней Саломея просит принести ей на блюде голову Крестителя: «Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя» [Матфей 4: 8]; Саломея «...спросила у матери своей: чего просить? Та отвечала: головы Иоанна Крестителя» [Марк 6: 24].

Уайльдовское изменение фактуры претекста тем более разительно (и провокационно), что в целом драматург очень аккуратно следует материалу Евангелий. Так, облик Иоанна воссоздан с буквальной точностью по тем указаниям, которые мы находим у апостолов — вплоть до деталей («одежда из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах» [Матфей 3: 1-13], [Марк 1: 6]): «He was clothed in camel's hair, and round his loins he had a leathern belt» [Wilde 1997: 721]. Немало и иных подчеркнуто точных аллюзий к евангелическим текстам. Это и упоминание Иисуса, беседующего в лодке с учениками [Матфей 8: 25-26; 13: 2-53], и рассказ о чудесах, Иисусом творимых: превращении воды в вино на свадьбе в Кане Гали-

лейской [Иоанн 2: 3-11], излечении прокаженных и слепых в Капернауме [Матфей 8: 2-4; 9: 27-31; Марк 1: 40-45], оживлении дочери Иаира [Марк 5: 41-43; Лука 8: 40-56] и т. д.

Почему Уайльд изменяет евангелическому тексту в его принципиальном пункте? Какова возможная прагматическая установка, подвигнувшая автора на этот шаг, и к каким семантическим последствиям привела реализация этой установки? Иными словами: почему Уайльд заставляет Саломею сначала убить пророка, а затем — выразить ему (доступными способами) свою любовь. Попытаемся дать ответ на этот вопрос, вначале опираясь на традиционные, структуралистски ориентированные принципы анализа и интерпретации, принятые в литературоведении, а затем — на принципы дискурс-анализа.

Расхожее представление об О. Уайльде — декадент, более или менее успешно преодолевающий свое декадентство, свой эстетизм [Blamires 1974: 352]. В рамках данного представления видоизменения евангельского претекста объясняются общедекадентской установкой на изображение болезненного, патологического, уродливого, на эстетизацию смерти, которая у Уайльда (декадентские прагматические установки в их предельной реализации) становится инструментом любви. Данная интерпретация без труда находит подтверждение в основных событиях пьесы: трижды Саломея обращается к пророку со словами любви, и трижды он отвергает ее, осыпая проклятиями [Wilde 1997: 733-735]. Вполне логичной тогда (если следовать не логике развертывания пьесы, а логике ее структуры, которая «освобождена» от темпорального вектора развертывания и от «мелочей», не связанных непосредственно с сюжетом) представляется и настойчивость, с которой мстительная Саломея требует головы пророка.

Вместе с тем, поскольку мы имеем дело с Уайльдом, который возвел парадокс в главный принцип художественного

мышления, то вполне можем предположить и более сложные интерпретационные ходы, предопределенные не только и не столько «макроструктурами» пьесы, лежащими в плане событийного ряда (прозретики и герменевтический коды). Дискурс-анализ и позволяет, отслеживая развертывание пьесы, детектировать иные семантические единицы, которые могут принципиально видоизменить (и видоизменяют) результаты интерпретации.

Ответ на интересующий нас вопрос как раз и находится на уровне семного кода «Саломеи».

Этот код, автономный от логики событийных кодов, основан на нескольких ключевых семах, которые, будучи погруженными в синхронные микроконтексты, связывают эти микроконтексты между собой (реализация принципа со-противопоставления) уже в дискурсивной диахронии, которая подчиняется второму принципу структурной организации текста, выведенному Ю.М. Лотманом (принципу «возвращения»).

Из всех ключевых сем «Саломеи» (луна, ветер, крылья ангела смерти, вино, кровь) одна из главных — сема луны. Она вынесена в «ударные» позиции текста, в его начало и конец. Проходя лейтмотивом через все произведение, но не связанная непосредственно с кодами повествовательных последовательностей, сема луны интегрирует разнообразные контексты, семантика которых начинает со-противопоставляться и взаимодействовать между собой, предопределяя в рецептивной фазе дискурса формирование сложных смыслов и метасмыслов, принципиально отличающихся от того, с чем мы привыкли связывать идеологию декаданса.

Опишем и индексирем микроконтексты, интегрируемые лейтмотивом луны, в целях последующего пошагового анализа процесса их взаимодействия в рамках ретроспективно-перспективной логики развития дискурса.

*Шаг 1*

Паж Иродиады: How strange the *moon* seems!.. She is like a *dead woman*...

Юный сириец: She is like a *little princess*... You fancy she was *dancing*... [Wilde 1997: 720]

*Шаг 2*

Саломея: The Moon is cold and *chaste*. I am sure she is a *virgin*, she has a virgin's beauty... She has *never abandoned herself to men* like the other goddesses. [Wilde 1997: 722]

*Шаг 3*

Саломея (об Иоанне): I am sure he is *chaste* as the moon is. He is like a *moonbeam*, like a shaft of silver. [Wilde 1997: 725]

*Шаг 4*

Иродиада (о христианах): These men are mad. They have *looked too long on the moon*. [Wilde 1997: 731]

*Шаг 5*

Ирод: Look at the moon. She has become red. She has become red as blood. [Wilde 1997: 736]

*Шаг 6*

Ремарка: A *moonbeam falls* on *SALOME*, covering her with light. [Wilde 1997: 742]

Из трех сем, включенных нами в шаг 1 дискурсивного развертывания текста, две реализуются впоследствии в шаге 6, причем семы *смерть* и *принцесса* оказываются объединенными в семеме. Отсутствует только сема *танца*, но она перенесена в событийный ряд (прозретис) и предшествует (как мотивация) шагу 6.

Ретроспективный же вектор смыслообразования, возвращающий рефлексию от шага 6 (*смерть* Саломеи) к шагу 1 (*смерть*; *маленькая принцесса*), важен не только тем, что сопоставляются соответствующие контексты. Он задает

обратное направление рефлексии, в результате чего по завершении событий смыслообразование продолжается уже на уровне семного кода — обратимого, как и было сказано выше, и выносящего процесс смыслообразования за пределы физических рамок текста и его сценического воплощения.

Смоделируем этот двунаправленный семиозис. Линейное развертывание текста последовательно наслаивает контексты шагов 1, 2, 3, 4 и 6 (шаг 5 оставляем без внимания — относясь к тому, кто проливает кровь и Иоанна, и Саломеи, он операционен и в большей степени относится к прозретическому коду, чем к семному), рисуя следующие смысловые последствия: холодная, чистая, девственная красота Луны, с субсемой маскулинофобии, атрибутируется вначале Иоанну, затем христианам и, наконец — самой принцессе. Любовь Саломеи к Иоанну, таким образом, обретает вполне отчетливые очертания христианнизированного (и лишенного гендерной модальности) переживания, причем в финале это любовь взаимна — луч лунного света как инобытие Иоанна после его смерти в шаге 6 отмечает этот факт взаимности.

Ретроспективный же ход смыслообразования возвращает семантику контекста, в котором в качестве актанта фигурирует Саломея, питающая христианскую любовь к Иоанну, к контекстам, где актантом является Луна и, в частности — к шагу 2, «заряженному» семой маскулинофобии.

Каким образом можно прийти к христианской интерпретации любовной темы? Только через редукцию ее телесного аспекта, буквально — через *усекновение тела*. Иными словами, вполне в уайльдовском, парадоксальном духе, мы можем предположить: *Иоанну не голову отделили от тела, а тело от головы*.

Строго же говоря, интерпретированная таким образом «Саломея» предстает перед нами как религиозная трагедия,

трагедия в духе христианских мистерий, ибо трактует материи, связанные с «любовью небесной», а не земной. Развоплощение объекта любви (буквальное, а не метафорическое лишение тела, телесности) и есть путь к подобного рода переживанию. Насколько это соответствует духу Евангелия (для справки см.: [1 Иоанна 4: 2-3]) — вопрос уже теологии, а не дискурс-анализа. Насколько же форсированное педалирование темы маскулинофобии соотносится с христианством — это вопрос уже к автору пьесы и ее переводчику. Кстати, главный персонаж Священного Писания уже дал ответ на этот вопрос, в свое время разрушив Содом.

### **3. Семантика литературно-художественного дискурса**

#### **3.1. Художественное высказывание: проблема референции**

Синтактика литературно-художественного дискурса, как мы пытались показать выше, играет определяющую роль в формировании семантики текста. Вместе с тем, у семантики есть и свое поле исследовательского интереса — это проблема соотношения означающего и означаемого, в нашем случае — означающего и означаемого как планов семиозиса, иначе — проблема референции.

Под референцией современная лингвистика понимает соотнесенность языковых выражений с действительностью [Кобозева 2000: 26]. Референция в художественном высказывании подпадает под это определение. Единственное, что остается прояснить — с какой действительностью соотносится художественное высказывание. Или, иначе: чем действительность художественного высказывания отличается от действительности в высказываниях иных типов.

Сделать это необходимо не только потому, что это — базовый вопрос семантики литературно-художественного дискурса и, соответственно, художественного произведения, но и по целому ряду причин, связанных, в частности, с анализом и интерпретацией литературно-художественного текста в учебном процессе (в частности, в языковых классах): здесь, к сожалению, до сих пор бытует, как основное, мнение, что одной из главных целей чтения является получение знаний о реалиях, лежащих в основании художественного мира произведения.

Из посвященных вопросу референциальности художественного произведения многочисленных работ, наверное, самой

широко цитируемой на сегодняшний день является упомянутая выше статья Дж. Серля «Логический статус художественного дискурса», опубликованная еще в 70-е годы.

Напомним: базовая мысль, лежащая в основании данной статьи, состоит в том, что в художественном тексте действуют две референции — «истинная» (real reference) и «притворная» (pretended reference [Searle 1979: 71]). «Притворная» референция относит читателя к вымышленным объектам и персонажам; в рамках «истинной» референции мы имеем дело с реальными людьми и объектами (реальный Лондон, реальный Гайд-Парк и т.д.).

Вместе с тем, рассуждая здраво, то есть феноменологически, мы неизбежно приходим к выводу: «истинная» референция относит языковое высказывание отнюдь не к реальным объектам, а только к «образам», индивидуальным ментальным проекциям реальных объектов, которые онтологически — как концепты — тождественны проекциям объектов вымышленных, «фиктивных». Поэтому «притворная» и «истинная» референции мало чем отличаются друг от друга, а дифференциация, проведенная Дж. Серлем, оказывается не вполне удовлетворительной для определения статуса референции в художественном высказывании.

В искусстве создание «фиктивной» реальности, осуществляемое на основе «притворной» референции, создание «возможных миров» есть основополагающий принцип художественного текстопостроения. «Литературный дискурс, — пишет Ю.С. Степанов, — семиотически может быть определен как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны). Это дискурс, интенционалы которого не обязательно имеют экстенционалы в актуальном мире, и который, следовательно,

описывает один из возможных миров» [Степанов 1983: 23]. Вместе с тем, данная «мягкая» соотнесенность экстенциональной и интенциональной семантики литературного дискурса есть не главное его качество.

В статье Дж. Серля нас еще в меньшей степени удовлетворяет само ограничение референциальности художественного текста только двумя перечисленными типами. Исследователь не учитывает того, что очевидно для простого «потребителя» художественного произведения: «сказка — ложь, да в ней намек».

Итак, есть смысл вести речь о некоей «намекающей» референции, хотя и с ней тоже не все так просто.

Говоря о референции как о соотнесенности языковых высказываний с действительностью, исследователи, как правило (это дано неявно, на уровне «письма», в рамках негласной договоренности, возникшей, очевидно, еще в те времена, когда прилично было говорить об опосредованности ментальных процессов объективной действительностью, но — не наоборот) подразумевают односторонний характер этой соотнесенности: языковой факт «отражает» реферируемый объект (читай: мышление отражает действительность). То, что референция может быть направлена от языкового объекта к факту действительности, что языковое выражение может конструировать объект, а сам объект в таком случае станет «отражением» языкового выражения — об этом пишут и говорят относительно недавно, только после открытий Сепира-Уорфа и Л. Витгенштейна и, в частности, в рамках теории речевых актов и теории возможных миров.

В отечественных работах последних лет утвердился термин «фикциональность», которым исследователи, вслед за Дж. Серлем, описывают специфику референции в художественном высказывании (дискурсе) [Черкасов 2007]. «Художест-

венный дискурс, — пишут авторы авторитетного словаря по поэтике художественной литературы, — фикциональный дискурс, при этом под фикциональностью литературы понимают не столько вымышленность референтов, о которых говорится в тексте, сколько свойство самого дискурса — его способность к художественной репрезентации и, соответственно, к “вымыслообразованию” (термин В. Изера)» [Поэтика 2008: 42]. Таким образом, к «фиктивности» как реализации «притворной» референции, добавляется «фикциональность» как реализация стратегии вымыслообразования.

В. Изер, развивая теорию речевых актов, переносит ее принципы на художественный дискурс [Изер 1997: 23-40] и разрабатывает, применительно к последнему, теорию «вымыслообразующих актов». Это — косвенные речевые акты. Художественное высказывание, только по видимости описывая некое положение в мире (такого рода прямые речевые акты именуется репрезентативами, они ориентированы от действительности к высказыванию и имеют целью отразить положение дел в реальном мире), реально ориентирует читателя не от действительности к высказыванию, но от высказывания к действительности, объявляя (декларируя) некоторое положение дел существующим (декларация как косвенный речевой акт), и тем самым *делая* его существующим. То, что это положение дел является фактом сознания, не делает его менее реальным.

Главная проблема косвенных речевых актов, а именно, «каким образом говорящий может при помощи некоторого высказывания выражать не только то, что оно непосредственно обозначает, но и нечто иное; и каким образом возможно понимание этого слушающим» [Серль 1986: 197] в отношении литературно-художественного дискурса выстраивается неоднозначно. С одной стороны, сам Серль полагает, что в литературном тексте нет прямых указаний на то, к какому типу дис-

курса — фикциональному или не-фикциональному — может быть отнесено то или иной высказывание [Searle 1979: 59]. С другой стороны, опыт показывает, что таковые элементы есть, и относятся они как к текстовым (специфические для литературно-художественного текста жанрово-стилевые характеристики, которые могут, тем не менее, быть и вполне факультативными), так и к паратекстуальным характеристикам литературно-художественного произведения: обнаружив под заглавием на титульном листе произведения слово «роман», читатель «включает» соответствующие коды рецепции и начинает читать его как роман, а не как, допустим, поваренную книгу. Иными словами, произведение само несет в себе маркеры прагматического сдвига, в силу которого художественное высказывание как прямой речевой акт начинает интерпретироваться как речевой акт косвенный.

Но и это — не самое главное.

Учитывая вовне направленный характер «намекающей» референциальности художественного текста, исследователи говорят о его миромоделирующем потенциале ([Лотман 1994: 46], [Эко 2004: 68]), приписывают ему «миромоделирующую» функцию. Повинуясь этой функции, писатель даже в незначительном по объему произведении, в каждом слове всегда претендует на то, чтобы выразить целостный взгляд на мир и место человека в мире, стремится, говоря словами У. Блейка (перевод С. Маршака),

...В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность,  
И небо — в чашечке цветка...

По сути, «Прорицания невинности» Блейка описывают тот «миромоделирующий» тип референции, который господствует в художественном тексте: языковой знак (языковое вы-

ражение) своим экспонентом соотносится не только с объектом квазиреального мира, репрезентируя его, но и со всем художественным миром произведения в целом, выходя семантически далеко за пределы той содержательности, которая предопределена конвенциями литературного языка. Поэтому каждый элемент художественного мира обладает, мы бы сказали, двойной референциальностью, соотносясь одновременно и со своим непосредственным фиктивным референтом (что характерно для не-художественного высказывания), и с целостной картиной мира как авторской фикциональной «декларацией», наделенной миромоделирующей функцией.

Еще одно обстоятельство, относящееся уже к проблематике дискурс-анализа. В рамках данной методологии важно не то, как *соотносятся* тело знака и обозначаемые им объекты; важно то, как дискурсанты *соотносят* план выражения и план содержания. А совершают они это на всех уровнях высказывания — и идейно-тематическом, и жанровом, и стилевом. Поэтому, применительно к методике дискурс-анализа, корректно говорить не о референции (как ее понимает классическая семантика), а о референциальных механизмах, об активной референциальной среде, которая представляет собой основанную на определенном миропонимании и структурированную вокруг нее операционную систему, куда входят этические, эстетические, поведенческие и прочие конвенции, а также языковые компетенции, включающие нормы и правила жанрово-стилевого поведения, адекватного той или иной коммуникативной ситуации.

### 3.2. Референция и референциальная иллюзия: «две жизни», в которые погружена художественная речь

В одном из лучших фильмов Г. Данелия, лирической комедии «Осенний марафон» (1979; сценарий А. Володина), есть странный эпизод. Сосед главного героя (или антигероя) Василий Игнатьевич Харитонов наутро после распития спиртных напитков и похода в лес по грибы сообщает, что Билла Хансена, профессора из Дании, забрали, точнее «замели» в вытрезвитель. Андрей Павлович Бузыкин должен идти за ним, вызволять, и Харитонов на бузыкинский вопрос «Где он?» сообщает координаты вытрезвителя: «В пятом, ну, здесь, за углом, у женской консультации».

Странность эпизода в том, что для топографии данного фрагмента художественного мира фильма (путь в вытрезвитель) были бы вполне достаточными координаты: «В пятом, здесь, за углом». Семантическая нагрузка на эту топографию минимальна, а потому и описание местоположения профессора Хансена могло ограничиться только этими тремя элементами. Может быть, даже двумя («в пятом, за углом»), но Харитонов, с его преимущественно пространственно-предметными представлениями (напомним, он слесарь домоуправления), использует также и наречие «здесь». Заметим: характеризующая деталь...

Володин же и Данелия добавляют еще один элемент, «у женской консультации», и этот элемент явно избыточен, он «выпячивает» из топографии сцены и, соответственно, художественного мира фильма, внося диссонанс во в целом мастерски упорядоченную художественную конструкцию.

Конечно, можно в духе А. Компаньона (см. ниже) поразмышлять о возможной семантической нагруженности этого элемента. Допустим следующий интерпретационный ход: рядоположенность вытрезвителя и женской консультации десе-

мантизирует, профанирует второй из топосов, наделенный важной универсальной семантикой (вынашивание ребенка, рождение, продолжение жизни и т.д.). Тогда в основу рядоположения вытрезвителя и женской консультации можно положить идею (и приписать ее драматургу) такого свойства: в советском Ленинграде и вообще в Советском Союзе от роддома до вытрезвителя один шаг. Но такая мрачно-социальная мысль не выжестся с общим тоном пусть лирической, но комедии. Тем более что в вытрезвитель попал не советский человек, а профессор из буржуазной Дании.

Можно было бы также предположить: Харитонов каким-то мистическим образом догадался о желании тайной возлюбленной Бузыкина родить ребенка, а потому и называет женскую консультацию в качестве опорной точки бузыкинского маршрута в вытрезвитель; но «Осенний марафон» — фильм глубоко советский и мистике чужд.

Чуждость этого элемента художественному миру фильма очевидна еще и потому, что женская консультация никак не вписывается в инфраструктуру слесаря Харитонова, в актуальные для него элементы городского пейзажа. Если бы он, описывая координаты местонахождения профессора Хансена, оперировал маркированными для себя локусами (винный магазин, мастерские, табачный киоск) — все было бы логично. Но — не женская консультация.

Введение данной подробности ни в коем случае нельзя объяснить также небрежностью драматурга или режиссера, которые излишне неэкономно распоряжаются текстовым пространством. Володин и Данелия — опытнейшие мастера, они щепетильны до мелочей, и каждая мелочь в их текстах значима, то есть референциальна.

Вопрос, правда, состоит в том — что это за референциальность...

А. Компаньон в «Демоне теории» приводит наблюдение Ролана Барта над особыми элементами реалистического романа, функция которых, как он полагает, состоит исключительно в том, что они, эти элементы, являются маркерами принадлежности произведения к реализму [Компаньон 2001: 135-138].

Напомним этот эпизод из Р. Барта (статья «Эффект реальности», 1968). Барт разбирает то место в описании салона госпожи Обен из «Простой души» Флобера, где в качестве детали фигурирует барометр. В русском тексте Е.Н. Любимовой читаем: «На стареньком фортепьяно, под барометром, высилась пирамида из коробок и картонок».

Все элементы описания, за исключением барометра, в этом фрагменте «Простой души» функциональны: и пианино, коннотирующее буржуазный достаток, и коробки, свидетельствующие о беспорядке в доме, но — только не барометр.

Барометр же, по Барту, не исполняющий никакой характеризующей роли, есть чистое изображение реальности; барометр просто говорит: «Я реальность». Барт называет этот феномен, в присущем ему размашистом стиле, «референциальной иллюзией», то есть, средством отнесения в целом иллюзорного (фикционального) мира к реальности, тем, что в современной лингвистике называется *anchoring*, «якорение» — как якорь, привязывающий корабль ко дну, барометр привязывает художественный мир к реальности.

И хотя, комментируя этот пассаж из Р. Барта, А. Компаньон и спорит с ним (факт наличия барометра в доме госпожи Обен, как и в любом нормандском доме, может говорить о всеобщей озабоченности погодой, что есть уже характерология; а в «Поисках утраченного времени» у Марселя Пруста барометр вообще становится важнейшим средством характеристики отца главного героя), наблюдение Барта в высшей степени интересно, так как позволяет поставить вопрос: какую

роль подобные элементы играют в организации художественного мира? Включены ли они собственно в его состав? Или же вступают с ним в какие-то особые отношения, как-то по-особому с ним взаимодействуют?

Наше предположение состоит в следующем: если все прочие элементы произведения, выполняющие характерологическую (коннотирующую) функцию, являются элементами художественного мира, то элементы, подобные барометру с фортепиано госпожи Обен, можно отнести по ведомству не искусства, а естества, не художественности, а повседневности.

В чем принципиальная разница первых и последних, и как описать эту разницу в терминах художественной семантики?

Здесь следует прежде всего говорить о характере референции (соотнесенности языковых выражений с действительностью), в рамках которой экспонент языкового знака («тело» текста) соотносится с художественным миром произведения.

Языковой знак (языковое выражение) своим экспонентом соотносится не только с конкретным объектом реального (или ментального) мира, но и со всем художественным миром произведения в целом, выходя своей содержательностью далеко за пределы той содержательности, которая предопределена конвенциями литературного языка. Поэтому каждый элемент художественного мира обладает, мы бы сказали, двойной референциальностью — в отличие от элементов мира нехудожественного, мира повседневного. Можно было бы сказать, что и пианино, и коробки в «Простой душе», прочитанной Р. Бартом, имеют статус художественной детали, наделенной двойной референциальностью и несущей в себе всю целокупность знаний о мире и человеке, в то время как барометр есть монореференциальная подробность, этого знания не несущая.

Итак, если воспользоваться подсказкой Р. Барта и инструментарием теории референции, можно сказать: избыточная деталь в описание местоположения вырезвителя в фильме Володина-Данелия введена с целью создания референциальной иллюзии, утверждения: при всей эксцентричности художественного мира (профессор из Дании — и в советском вырезвителье!), то, о чем повествуется в фильме, было! Топографема «женская консультация» ничего не изображает, кроме самой себя. Означающее в ней слито с означаемым. По отношению же к рассказываемой истории она находится в весьма оригинальном положении: она и включена в историю, и, одновременно, выпячивается из нее, являясь в ней избыточным элементом, разрушительным для художественного мира, но при этом обеспечивая нечто важное, без чего художественный мир фильма, вероятно, обойтись не может.

Мы исходим из следующего: искусство и повседневность есть антагонисты. Миромоделирующая референция, определяющая семантику художественного мира, есть средство связать хаос фактов, событий и персонажей в строгую, систематизированную, иерархически организованную последовательность.

Какую роль в этой модели играют маргинальные для нее элементы повседневности? Они вносят в упорядоченность художественного мира если не элемент хаоса, то — напоминание о нем. Референциальная иллюзия как отрицание художественности позволяет в рамках произведения искусства как онтологизированного Логоса реонтологизировать бытие и, таким образом, вернуть литературе (или кинематографу) их основополагающую ценность — связь с жизнью, которая богаче и интереснее любых схем, в том числе и художественных.

### 3.3. Опыт дискурс-анализа литературно-художественного произведения: «погружение речи в жизнь»

Анализ «речи, погруженной в жизнь» обязан хотя бы пунктиром отметить то, как последняя оказывает воздействие на первую в процессе развертывания дискурса. Данный раздел представляет собой попытку дискурс-анализа литературного произведения в его соотнесенности с «жизнью», то есть с контекстом, в рамках которого реализуются авторская интенциональность. Материалом является «одностроок» (В. Вишневского), произносимый автором с эстрады.

С одной стороны, материал минимального по объему текста позволяет поставить ряд проблем, связанных с методологией и методиками дискурсивного анализа, более полно и адекватно представить их объект, проиллюстрировать их логику. Мы попытаемся показать, что методики анализа литературно-художественного текста, развивающиеся в русле структуралистского подхода, лишь в незначительной степени отражают реальную практику словесного искусства как диалога между создателем текста и его реципиентом — в основном благодаря утвердившимся в рамках данного подхода представлениям о принципах структурной организации произведения, исключительно текстуальном характере его контекстов (co-texts), а также отсутствию достаточно последовательной дифференциации смысла и значения в комплексе «текст-произведение».

С другой стороны, минималистская поэзия, как любой другой «микрожанр», удобна при анализе дискурсивных механизмов текстопорождения и рецепции текста именно потому, что механизм «забывания» — в силу ограниченности самого объема текста — не успевает срабатывать. Она же, благодаря своей концентрированности и принципиальной контекстуаль-

ности, позволяет построить наиболее наглядную модель этих механизмов.

В стихотворениях-одностроках В. Вишневского (мастера «иронического авангарда») художественный эффект основан на внутренней парадоксальности референциального кода, который сопрягает в процессе дискурсивного развертывания текста разноположенные семантические поля. Параллельно в конфликт вступают текстовой и перформативный (как часть, и в случае с Вишневским — очень важная) планы дискурса. Конфликтное со-противопоставление семантических полей, а также текстовой и паратекстуальной плоскостей дискурса порождает смысловые модуляции, основанные на взаимопроникновении, взаимообратимости, взаиморедукции, взаимоничтожении и взаимореконструкции нозм, сталкивающихся в процессе интердискурсивной работы (порождение и рецепция текста), а принципиальная неразрешимость конфликта между разноположенными семантическими полями снимается как смехом — единственно возможной и естественной реакцией реципиента, так и реализацией перформативного аспекта дискурса (дикция, манера произнесения текста, внешний вид автора, авторские ремарки, сопровождающие и оформляющие перформанс и т.д., а также характеристики аудитории). Задача дискурсивного анализа — не только определить механизмы смыслопорождения и рецепции, но и проследить логику смысловых модуляций (различные колебания («мерцания», «вибрации» смысла), смысловой интерференции, амплификации (усиления) и ослабления смысловой напряженности и т.д., взаимодействия, взаимоперетекания и взаимообратимости нозм.

Попытаемся сначала смоделировать логику, принятую в структурном анализе текста, и сопоставить его возможные результаты с результатами того, что в настоящей работе мы называем дискурсивным анализом. Текст:

Ты мне роди, а я перезвоню...

*Семиотика текста.* Структурный (текстовый) уровень анализа:

Лексия 1 «Ты мне роди» актуализирует вполне определенное семантическое поле и связанные с ним референтные ситуации и смыслы: в традиционном понимании ребенок — «чудо великое», «вершина любви», ее цель и высшая ценность, а эстетический компонент лексии 1 соотносит ее к тому же с многочисленными образчиками интимно-патетической лирики.

Лексия 2 «...а я перезвоню...», включающая совершенно иной семантический и смысловой регистр, профанирует, снижает высокую патетику, составляющую эмоциональный тон лексии 1: по столь значительному поводу, как рождение ребенка (манifestация принципа «возвращения»), *просто* «перезвонить» нельзя.

Союз *а*, разделяющий лексии, изначально полисемантичен: он сочетает в себе семы противопоставления (будучи в этом значении синонимом противительного союза *но*) и соединения (синоним соединительного союза *и*). Семантическая оппозиция лексий 1 и 2 редуцирует многозначие союза, сводя его значение исключительно к противопоставлению. При этом противопоставляется не семантика конкретных лексий, а — шире — семантические и стилистические поля: высокая патетика и интимный лиризм, с одной стороны, и легкомысленно-шутливая ирония — с другой.

В целом взаимодействие семантических полей выводит на вполне определенный смысл (метасмысл): девальвация традиционных ценностей культуры в условиях современной «телефонизированной» (информационной) цивилизации и т. д. — такова, в общих чертах, семантическая структура эстетического объекта в произведении В. Вишневского, к которой мы при-

ходим в результате структурного анализа текста. Перлокутивный эффект: «рожать не стоит»!

*Семиотика дискурса.* Дискурсивный уровень анализа включает в себя текстовый уровень, но подчиняет его логике хронологического развертывания, где, наряду с текстовым уровнем, как равноправный ему механизм смыслопорождения, участвует и перформативный контекст (ситуация произнесения, интенциональность, связанная с данной ситуацией, даже внешний облик дискурсанта, равно как и его репутация).

Во-первых, сразу же возникает конфликт текста и перформативного контекста (пресуппозиция восприятия: образ «автора» — иронически-легкомысленного человека, недостойного доверия в решении значительных житейских проблем, к тому же изысканно одетого и т.д.) снижает высокую патетику, имманентную тексту лексии 1, и уже в момент произнесения этой лексии автором *провоцирует* возникновение внутренне парадоксального, динамичного смысла: «Ты мне роди, но и ты, и ребенок для меня равным счетом ничего не значите; это смешно — рожать ребенка и верить в то, что это что-то значит для меня как для отца оно; посмотри — разве такой умный, легкий, хорошо одетый и красивый, как я, человек может иметь что-то общее с детьми — твоими детьми?». «Снижение», девальвация ценностей традиционной культуры, связанных с темой произведения, происходит уже здесь, в процессе дискурсивного развертывания лексии 1.

Союз *а*, открывающий лексию 2, уже в силу этой конфликтности, реализует свою противительную функцию (синонимичен союзу *но*) и противопоставляет пока *предполагаемую* («пока» в нашем анализе исключительно важно: поскольку текст разворачивается во времени, то аналитик, как бы реконструируя это темпоральное развертывание текста, обращает внимание на то, как постепенно возникают и аккумулируются

смыслы) семантику лексии 2 смыслом, порожденным в процессе этого развертывания. Поэтому лексия 2 — уже в силу своей структурной позиции (поскольку за негативной в своей нозматике лексией 1 следует противительный союз, то мы предполагаем, что следующая за ней лексия будет прямо противоположна ей в смысловом отношении) — инверсируется (взаимообращение «ноэм»), порождает позитивные в основе своей смыслы: «Да, адресант — *недостойный* человек, **но** (неполная синонимия союзу **a**) он все-таки перезвонит. *Следовательно, не так уж он легкомыслен*, и не исключено, что легкомыслие его — только маска, надев которую, он пытается — и успешно — уберечь последнюю из оставшихся в этом мире ценностей от конечной девальвации; и на этом основании от него все-таки стоит родить». Ноэма «стоит родить» удваивается (амплификация — может быть, «родить двойню») в процессе реализации принципа «возвращения» — уверившись в том, что лирический герой «позвонит», лирический «реципиент» возвращается к лексии 1, при этом союз **a** освобождается от значения противительности (перестает быть синонимом союзу **но**) и становится союзом соединительным, тождественным семантически союзу **и** («мерцание» смыслов, формируемых на основе семантики союза, заставляет последний «вибрировать»). Смысл объективируется и усложняется, теряет однозначность, становится более противоречивым («вибрирующим»), но и — именно поэтому — эстетически и эмоционально насыщенным. Перлокутивный эффект: «рожать, и немедленно»!

«Принцип возвращения», теперь включающий в свое поле не только текстовой, но и перформативный уровень дискурса (легкомыслие адресанта — «маска» и, не исключено, трагическая), определяет «челночный» характер смыслообразования: нозматический (смысловой) результат дискурсивного

развертывания текста формируется в движении реципиента от лексии 1 к лексии 2 и обратно (горизонтальный уровень смыслообразования), равно как и в процессе текстуализации перформативного контекста (вертикальный уровень смыслообразования) — с последующим затуханием амплитуды, характеризующей силу, напряженность и динамические характеристики смыслов, формирующихся в сознании аудитории.

Дополнительные обертоны смыслов опосредуются характером последней — ее составом, гендерными и возрастными особенностями, ценностной ориентацией различных ее групп, а также основанной на данных параметрах внутренней «драматургией» перформанса. Так, сама публичность произнесения текста (как неотъемлемый аспект перформативного контекста) служит остранению его семантики и соответственно десубъективизации смысла — «история», в сжатом виде представленная в тексте, воспринимается как история, произошедшая не с реципиентом, но с кем-нибудь другим — со всеми опосредованными этим остраняющим механизмом смысловыми эффектами.

Возрастные, гендерные характеристики аудитории и обусловленные ими варианты пресуппозиций также определяют процессы смыслопорождения в каждой конкретной гендерно-возрастной группе, равно как и модуляцию данных процессов в рамках аудитории как «коллективного реципиента».

### **3.4. Информационный шум как средство и объект семантизации в литературно-художественном произведении**

В силу автореферентности литературно-художественного высказывания объектом изображения здесь (точнее — частью единого объекта) может быть и канал коммуникации, и кодовая система.

Поскольку любая форма коммуникации осуществляется только на основе тех или иных знаковых систем, а знак есть форма и результат кодирования, то многочисленные и многообразные коды окружают нас повсеместно. Большинство из кодов воспринимается нами как нечто вполне естественное, данное «от природы»; обнаруживают же себя коды тогда, когда они либо перестают нормально функционировать, либо их полной реализации препятствуют «шумы» в коммуникационных каналах.

Так, для живущих в России русский язык как одна из наиболее разработанных в русской языковой среде кодовых систем — столь естественный инструмент коммуникации, что только филологи-профессионалы осознают его символьную (конвенциональную) природу. Нарушение конвенции (аграмматизм, акцент и т.д.), то есть появление шума в канале коммуникации, актуализируют код и для обычных членов языкового сообщества.

Работая с иностранным языком, особенно на ранних этапах этой работы, мы сразу ощущаем символьную специфику языка, его кодовую сущность. Чтобы сделать работу кода невидимой, неосязаемой, педагог стремится свести к нулю шум, возникающие в каналах коммуникации, которые конструирует и которыми пользуется обучаемый. В этом, собственно, и состоит, с точки зрения теории информации, работа педагога: сделать кодовую систему, которую он внедряет в языковое сознание обучаемого, неосязаемой, невидимой, «бесшумной» — как для самого обучаемого, так и для окружающих.

Информационные «шумы», которые, начиная с конца 40-х годов прошлого века (модель Шеннона-Уивера) в современной теории учитываются как существенный параметр коммуникации, традиционно представляются негативным фактором последней — неслучаен сам термин, которым этот фактор

обозначен: «Энтропия (шум) в теории коммуникации связана с теми внешними факторами, которые искажают сообщение, нарушают его целостность и возможность восприятия приемником» [Зелинский URL], — пишет современный исследователь, излагая общепринятую точку зрения на роль шума в информационных системах.

Вместе с тем шумы, производимые «дефектными» кодами, с одной стороны, а также частичной или полной непроходимостью коммуникационных каналов, с другой, в некоторых семиотических системах являются средством преодоления энтропии, а подчас и единственным средством создания и передачи информации.

Популярный пример с «Глокой куздрой...», приводимый в учебной практике, есть пример того, как намеренная, в учебных целях произведенная операция выведения из арсенала естественного языка его лексико-семантической составляющей активизирует, делает явными и актуальными для обучающихся прочие составляющие естественного языка как синтетической кодовой системы (так инвалид, потерявший тот или иной орган, многократно усиливает компенсирующие эту утрату системы организма). Показательно, что «Глокая куздра...» Л.В. Щербы, которая у него и его последователей была иллюстрацией семантического потенциала морфо-грамматических форм, породила пусть и небольшую, но весьма симптоматичную художественную традицию («Сказки» Л. Петрушевской), которая, на этот раз, стала иллюстрацией того, как реализует себя информационный шум в определенных семиотических системах, прежде всего, в искусствах.

Известно, что код является непременным атрибутом канала информации, а последний — частью кодовой системы. К примеру, живописное сообщение немислимо без материального носителя (канала информации) — холста, краски и т. д.

Но и само содержание живописного сообщения оказывается небезразличным к характеру этого материального носителя: известно, какую важную содержательную роль играет в живописи характер мазка, фактура холста, даже инструмент, которым оперирует художник (кисть или мастихин). Эти материальные элементы живописного полотна и становятся элементами кодовой системы, с помощью которого кодируется живописное сообщение.

Но также известно, что код и канал информации в искусстве сами являются сообщением — именно к этому можно свести известную мысль Р.О. Якобсона о специфике языка в его поэтической функции [Якобсон 1975: 202-203].

Так, музыкальная система кодировки основана на системе нотной записи музыкального сообщения. Свой семантический «ореол», свой код, predeterminedный качеством звучания и традицией использования, есть у каждого инструмента, а также у каждого ансамбля инструментов. Создавая музыкальное произведение, автор пользуется, «играет» этими кодами; подчас, как это делали П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Шнитке, автор видоизменяет, принципиально переосмысливает «инструментальные» или жанрово-тематические коды (вводя, к примеру, фольклорные мотивы в структуру классической симфонии), создавая, таким образом, новые сложные кодовые системы. Очень часто (а в современной музыке как правило) новое сообщение базируется на кодовой системе, которая полемически заострена против кодов, на основе которых создавались произведения прошлого, причем сама логика этой полемики (метакод) и составляет суть того сообщения, той эстетической программы, с которыми автор выходит к слушателю.

Но если сам код (и канал информации, частью которого код является) есть, условно говоря, не только средство, но и предмет изображения, то таковым же может быть и шум

в канале информации, причем — шум, который полностью блокирует этот информационный канал, но — не уничтожая таким образом сообщение, а создавая его.

О том, что шум в сложных информационных системах, к каковым отнесем словесное искусство, может быть и средством создания информации, и самой информацией, в несколько иной терминологии писал Р. Барт, называвший литературу «умышленной какографией» [Барт 1994: 18-19]. В этом случае информация, создаваемая и передаваемая художником, возникает с результате семантизации шума, который, таким образом, становится предметом изображения, содержанием сообщения. Средством же семантизации, как то и принято считать в семантике, является контекст [Краткий словарь... 1995: 51].

Приведем пример из области литературы — так называемая "заумная" поэзия:

Лельга, оньга, эхамчи!  
 Ричи, чичи, чичичи!  
 Лени нули эли али!  
 Бочикако никако.  
 Никакоко кукакеке!  
 Кукарики кикику!  
 Папа пупи пипипиги!  
 Мород, мород, миучали  
 Капа, капа, кап!  
 Эмч, амч, умч!  
 Думчи, дальчи, дольчи!

(Велимир Хлебников)

Конечно, перед нами образчик поэтического творчества, литературный текст. Здесь есть все атрибуты стиха: ритмико-метрический рисунок, не очень последовательно используемая, но все же присутствующая рифма. И этот текст, безусловное, имеет определенное отношение к русскому языку; то есть

код, избираемый автором для своего сообщения, по ряду параметров соответствует тому каналу, который предназначен для вербальных сообщений (общение между писателем и читателем, осуществляемое посредством печатного или устного текста).

Но в этом коде есть и дефект — тот же самый, который Л.В. Щерба сознательно инкорпорировал в код «Глокой кузды...» — лексический асемантизм.

Причина намеренного искажения вербального кода у Хлебникова — в эстетических установках «заумников». Их теоретик, А. Крученых, в своей «Декларации заумного языка» писал: «...мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) языком, не имеющим определенного значения...» (цит. по: [Квятковский 1996: 112]). Отсюда — шум, который, на первый взгляд, полностью «блокирует» прохождение сообщения. Этот шум вызван дефектом кода, неадекватного каналу информации, который «настраивает» реципиент, готовящийся к приему вербального сообщения.

Вместе с тем лингвистический код — не единственный код, применяемый при кодировке художественного текста, а информационный канал, предназначенный для обычного речевого сообщения, недостаточен для сообщения художественного. Или, с другой стороны, содержанием сообщения и является «непроходимость» канала и «недостаточность» обычного языкового кода. Каким тогда, в общих чертах, будет сообщение, сделанное «заумным» поэтом? Если смоделировать его, оно (как всякая модель, наша модель будет страдать известной неполнотой) может быть сведено к следующему: я, поэт-футурист, обладаю настолько ярко выраженной индивидуальностью, что уже не могу удовлетвориться вашим языком, слишком приблизительным и общим для того, чтобы выразить

все богатство моих индивидуальных переживаний, а потому я отказываюсь от вашего языка и языка всей вашей поэзии, и создаю свой язык и свою поэзию.

Славьте меня!  
Я великим не чета,  
Я на всем, что сделано,  
ставлю nihil!  
Никогда ничего  
не хочу читать.  
Книги?  
Что книги!

А это уже молодой В. Маяковский, который прямо описывает и хлебниковский код, и тот канал информации, в рамках которого этот код создает вполне осмысленное сообщение: это канал литературного процесса и код «великого отказа» от классической литературной традиции, в рамках которой с успехом использовался именно традиционный языковой код.

Та система кодирования текста, с которой мы сталкиваемся в случае с «заумниками», есть пример взаимодействия первичных и вторичных кодов.

Лингвистический код (назовем его «первичным» кодом), основу которого составляет естественный язык, включен в художественный код («вторичный» код) и является его агентом.

При этом вторичные коды могут быть своего рода метакодами для кодов первичных и, в соответствии с конкретными параметрами коммуникативной ситуации, заменять или видоизменять последние — так, как это произошло в случае с «заумниками».

Например, авангардистский метакод «отказа» от предшествующей традиции, помимо первичного языкового кода, как в случае с литературной «заумью», может прибегнуть к первичным способам кодировки, принятым в живописи,

и тогда возникает «Черный квадрат» К. Малевича, который ставит «крест» на исчерпавшей себя фигуративной живописи — совсем так же, как это делают Хлебников и Крученых по отношению к традиционной художественной словесности.

Понятно, что подобный радикальный отказ от традиционных изобразительных средств наблюдается только в моменты радикального «слома» литературной или художественной традиции, но и в более спокойные периоды литературной истории «шум» естественным образом вплетается в сообщение — в том числе и для создания эффекта «остранения», речь о котором шла в разделе о синтактике литературно-художественного дискурса.

### **3.5. Художественный мир литературного произведения в контексте теории речевых жанров М.М. Бахтина**

Являясь моделирующей системой, литературное произведение не отражает, но порождает «действительность». Причем эта порожденная действительность не равна ни конкретным пропозициям, открытым традиционному лингвистическому анализу, ни их сумме. В филологии, обращенной к литературно-художественному тексту, эта действительность называется художественным миром или миром художественного произведения [Фоменко 1998].

М.Л. Гаспаров отождествляет «художественный мир» писателя (произведения) и частотный словарь: «Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) — вот что такое "художественный мир" в переводе на язык филологической науки» [Гаспаров 1984: 125]. Но отражает ли принцип частотности структуру художественного мира,

и являются ли самые частотные слова элементами, эту структуру определяющими?

Представляется, что принцип частотности не может не стать предметом критики. Как показывает художественная практика, очень часто важнейшими элементами текста являются его не самые частотные элементы — в полном соответствии с логикой А. Блока, который писал: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение» [Блок 1982: 109].

Сам М.Л. Гаспаров предлагает один из путей преодоления недостатков, свойственных «частотному» направлению в «тезаустроительстве», критикуя, в частности, М. Борецкого за то, что в тезаурусах последнего словарные статьи формируются по парадигматическому принципу («это тезаурус, построенный на сходстве» [Гаспаров 1984: 125]), и советуя строить тезаурус на синтагматической основе: «Такой тезаурус, который группировал бы чувства (напр., храбрость) и оружие (напр., копьё) по текстовым ситуациям (напр., сражение), был бы тезаурусом, построенным на смежности — смежности самой различной степени, как в рамках фразы, так и в рамках целого произведения или группы произведений. Тезаурус первого, традиционного типа — по сходству — можно назвать формальным тезаурусом; тезаурус нового типа — по смежности — тезаурусом функциональным» [Гаспаров 1984: 125]. Иными словами, «синтагматический» или функциональный тезаурус — это тезаурус, где учитываются контекстуальные связи всех элементов, на основе которых конструируется художественный мир автора (произведения).

На первый взгляд, это действительно хорошо: смыслообразование на основе художественного текста, безусловно, осуществляется в рамках многих и многочисленных связей,

которые соотносят читаемое «здесь и сейчас» слово (условно говоря — слово, хотя речь можно вести и о комбинации слов, о фразах и сверхфразовых единствах, а также о безусловно семантизируемых в процессе письма и чтения нелексических элементах текста) с иными «словами»; текст есть иерархически организованная структура, законом существования которой является трансуровневое взаимодействие всех элементов.

Также, на первый взгляд, хорошо сформулирован М.Л. Гаспаровым и принцип смежности элементов тезауруса: эта смежность осуществляется в рамках как целого произведения, так и в рамках группы произведений. Но вот здесь и возникает вопрос, разрешение которого представляется проблематичным в рамках описываемой концепции. Если каждый конкретный элемент текста одновременно соотносится со всеми прочими (без исключения — исключи хотя бы один, и в функциональном тезаурусе и, соответственно, художественном мире автора, появится лакуна, фатальная для их целостности и, соответственно, структуры), то только одно перечисление данных соотношений в рамках одного текста заняло бы не одну сотню страниц. А если референтная группа этого элемента включает в себя группу произведений или — что тоже бывает — национальную литературу? Или всю мировую культуру?

Вариантом приведенной точки зрения, который учитывает и в известной степени преодолевает слабые стороны последней, является концепция, согласно которой художественный мир произведения (и автора) структурируется на основе служебных слов (или, более точно — слов структурных). Используемый большей частью спонтанно, непреднамеренно [Фоменко 2001], так называемый «упаковочный» (относимый Ч.С. Пирсом к индексальным знакам) материал наиболее полно отражает непреднамеренные интенции автора а, следовательно, и сущностные стороны авторского художественного

мира. Проанализировав структуру служебных слов, мы, если следовать данной логике, выходим на важнейшие особенности последнего.

Следует, правда, сказать, что к так называемому «упаковочному» материалу следует отнести не только служебные слова. Структурообразующим потенциалом обладает вообще весь тот аспект языка, который мы именуем «words we speak with», и включает он не только лексический, но и морфологический, и синтаксический план языка: по свидетельству авторитетных специалистов в области семантики, грамматические значения «отражают не те или иные фрагменты мира (это делают лексические значения), а структуру таких фрагментов с позиции говорящего» [Кобозева 2000: 79].

Но, даже если составить полное лингвистическое описание грамматической структуры текста с учетом семантики всего «упаковочного» материала, частотный тезаурус, сформированный на основе описанной выше позиции, все равно не будет отражать логику авторского художественного мира и, соответственно, не будет способствовать пониманию механизмов создания тех или иных эстетических ценностей.

Очевидно, такой — экстенсивный — путь формирования функционального тезауруса произведения и идиотезауруса (как частотных словарей) все-таки не дает возможности сформулировать модель авторского мира. Иной, принципиально отличный от экстенсивного, интенсивный путь формирования тезауруса предлагался в свое время представителями динамической концепции языка как феномена, восходящей, в частности, в нашей науке, к идеям и работам Ю.Н. Караулова (см., например, работу [Виноградова 2008]).

Суть этого подхода — в опоре на ключевые слова, которые обнаруживаются в тексте не на базе статистических подсчетов, а на иной базе, связанной с реализацией механизма

интроспекции, принятого на вооружение, в частности, современной герменевтикой и психолингвистикой. Ключевое слово как «"смысловой сгусток" всего текстового отрезка» [Трещалина 1998: 38], вычленяется на основании способности читателя «находить в нем (тексте) опорные, или ключевые слова, являющиеся носителями общего смысла» [Трещалина 1998: 38], и являющиеся опорными пунктами, вехами понимания, точками «сгущения» смысла.

Эти ключевые слова, выявляемые интроспективно, «структурируют лексический массив кода, образуя фрейм темы в тексте, соотносимый с концептом в идиотезаурусе героя» [Трещалина 1998: 49]. Фактически, функциональный тезаурус, сформированный на данной основе — это словарь, основанный не на количественных, а на качественных методах выделения и описания механизмов смыслообразования, и он будет не «частотным», а, если можно так выразиться, «энергетическим» (если под энергией понимать меру информативности, смыслообразующий потенциал тех или иных элементов текста, включенных в коды), и именно по мере «энергетичности» будут располагаться в этом тезаурусе элементы текста, соотносимые с художественным миром писателя или произведения.

К данной схеме представляется корректным сделать два уточнения. Во-первых, в соответствии со сказанным выше, данный тезаурус обязан включать в себя не только лексический уровень текста, но и прочие его уровни, работающие на смыслопорождение. Сделать это совсем не просто, если принять во внимание сложности с интерпретацией таких элементов текста, которые обычно не учитываются лингвистикой, но которые в интересах корректности анализа должны быть приняты во внимание. Это относится не только к, допустим, грамматическим значениям — у лингвистики достаточно средств, чтобы дать анализ последних. Но как быть с паралин-

гвистическими элементами текста, которые, вне всякого сомнения, «работают» в тексте?

Второе уточнение. Динамическая модель речевой деятельности, которой придерживается современная лингвистика, предполагает, что элементы текста существуют в рамках художественного акта не в статике, а в динамике. Поэтому коды, формирующиеся на основании ключевых слов, не существуют (статика) в произведении, а разворачиваются (динамика) в процессе распределения текстуальных значений в рамках процедуры чтения. Поэтому анализ данных кодов, точнее — анализ их работы должен вестись синхронно разворачиванию самого текста. Примеры такого анализа разворачивания текстовых кодов — при всей их немногочисленности — существуют в научной литературе (работы Р. Барта).

Мир художественного произведения как актуальная для автора картина мира, зафиксированная в рамках креативной фазы литературно-художественного дискурса средствами текста, и «распредмеченная» в рамках фазы рецептивной, представляет собой когнитивный феномен. При этом, поскольку искусство есть «форма миромоделирования», любая картина мира, зафиксированная в литературном тексте, претендует на отражение целостного миропредставления автора, а не фрагмента этого миропредставления [Лотман 1994: 48]. В этом — первое принципиальное отличие текста художественного от нехудожественного. Последний не претендует на всеохватность, целостность миропредставления. Первый — не только претендует, но и реализует эту претензию.

Реализует средствами того, что в современной лингвистике называется лично ориентированным бытийным дискурсом [В.И. Карасик 2002: 240-243] — будучи средством интерперсонального взаимодействия, литературно-художественным.

ственный дискурс и стремится к формированию целостной картины бытия.

Художественный мир — существенная часть референтной стороны литературно-художественного дискурса, а именно — эстетического объекта. Говоря о структуре последнего, М.М. Бахтин использует понятие архитектоники; в разговоре о художественном тексте, фиксирующем эстетический объект, исследователь использует понятие композиции [Бахтин 1986: 36-37].

Зафиксированный в тексте эстетического объект — предопределенный эстетической программой автора модус художественного мира. Характер эстетического объекта, его архитектурная организация зависит от того, насколько создаваемый автором художественный мир соответствует представлению о прекрасном (базовая эстетическая категория), а также о том, достижимо или нет воплощение прекрасного как абсолютной «целесообразности» (Кант определяет красоту как «форму целесообразности предмета» [Кант 1966: 240]) в рамках того мира, который создает автор. Прекрасным будет мир (художественный), абсолютно целесообразный (но без необходимости прибегать к утилизации данной целесообразности) для агентов эстетической деятельности — автора и героя. В соответствии с классической теорией литературы, «.. эстетически прекрасное равнозначно человеческому в лучшем смысле этого слова» [Гуляев 1977: 68]. «Человеческое в лучшем смысле этого слова», пусть и в иной терминологической оболочке, и есть кантовское «целесообразное».

Любой существующий в истории художественной литературы вариант (модель) художественного мира обязательно соотносится с категорией прекрасного и концептом «красота»: романтическая литература, буквально воплощающая прекрасное (“A thing of beauty is a joy forever” — Китс), в этом отношении принципиально отличается от литературы классическо-

го реализма, отрицающей возможность реализации прекрасного в реальном бытии и переводящей разговор о прекрасном в план будущего, план желаемого, но пока недостижимого («Мир спасет красота» — Достоевский). Но если перевести этот разговор с поля общей эстетики на поле лингвистики, то что как не различные формы модальности имеются в виду как в этих случаях, так и прочих эпизодах литературной истории — «нулевая» модальность действительности и субъективная модальность желательности (оптатив)? По сути, введя понятие модальности и соответствующий терминологический аппарат (например, понятия диктума и модуса, предложенные Шарлем Балли [Балли 1955]) в наше понимание того, что есть эстетический объект, мы могли бы и дополнить его металингвистическую теорию. В рамках этой теории эстетическим объектом будет являться актуальный для автора концепт художественного мира, состоящий из двух компонентов — самой картины мира (диктум) и модальной рамки (модус), через которую картина мира соотносится с категорией прекрасного. Очевидно, именно это дополнение можно, в том числе, внести и в общую теорию концепта, в соответствии с которой к базовым характеристикам концепта относятся «...комплексность бытования в языке, сознании и культуре, ментальная природа, ограниченность сознанием носителя, ценностность, условность и нечеткость, когнитивно-обобщающая направленность, полиапеллируемость, изменчивость, трехуровневое лингвистическое воплощение, включающее уровни системного потенциала, субъектного потенциала и текстовой реализации [Слышкин 2004: 8].

Принципы, на основе которых сочетаются модус и диктум художественного концепта, и будут архитектурой эстетического объекта, а его материальной реализацией — имя концепта, которое в данном случае будет представлено текстовыми средствами.

Все варианты художественных миров и эстетических объектов, зафиксированных в литературно-художественных текстах, подчиняются этому архитектурно-художественному принципу. Эти варианты изучаются историей литературы, которая — в пределе — и представляет собой как инструмент, так и форму фиксации динамической картины всего многообразия художественных миров, реализованных в существующей на сегодняшний момент литературе.

В отличие от текста нехудожественного, художественный текст своими элементами реализует не конкретные, соотнесенные с «объективной» действительностью пропозиции (содержания), которые, группируясь, совместно со «смыслами» формируют художественный мир. Он реализует, прежде всего, метапропозицию эстетического объекта, которая и формирует содержательность литературного произведения. При этом конкретные пропозиции и основанные на них языковые конструкции оказываются факультативными; эти конструкции могут варьироваться, видоизменяться — лишь бы в семантическом плане соответствовать метапропозиции эстетического объекта.

Последнее замечание становится совершенно очевидным в свете крайне эффективного инструмента дифференциации художественного и нехудожественного текста — теории первичных и вторичных речевых жанров М. Бахтина.

Прояснить работу этого инструмента поможет следующий пример, где в качестве объекта анализа выступает перевод, позволяющий сопоставить два разноязычных варианта одного и того же текста и, на основе этого сопоставления, выявить существенные, а не вариативные особенности его семантики. Приведем пример (1).

(1) The shallow depression in the west of these islands is likely to move slowly in an easterly direction. There are no indications of any great change in the barometrical situation [Shaw URL].

Имманентные характеристики данного высказывания (лексические и синтаксические) позволяет отнести его к научно-техническому стилю.

Существующие же переводы этого текста отличаются нарушением этих характеристик. Приводим один из них. Пример (2).

(2) Незначительная облачность, наблюдавшаяся в западной части Британских островов, возможно, распространится на восточную область. Барометр не дает основания предполагать сколько-нибудь существенных перемен в состоянии атмосферы (пер. Е. Калашниковой) [Шоу URL].

Данный перевод неточен прежде всего с фактической стороны: *shallow depression* есть так называемый «неглубокий циклон», зона пониженного давления, которая может породить незначительную облачность, но может быть и причиной облачности массивной [Циклоны и антициклоны... URL]. Что касается второй части прогноза, то в оригинальном варианте она относится исключительно к показателям атмосферного давления, но не к состоянию атмосферы в целом, которое включает в себя и иные параметры: температуры, влажности, точки росы, степени загрязненности и т.д. Приведенный перевод, если бы он использовался в реальной метеорологической практике, не информировал, а дезинформировал бы потребителя и, таким образом, не выполнял бы своей задачи, так как неточно реализовывал бы заявленную в оригинале пропозицию.

Но приведенный перевод представляется совершенно удовлетворительным, если исходить из того, что он основан на совершенно иной, не связанной с состоянием атмосферы, пропозиции. Воплощенная в данном высказывании пропозиция есть часть художественного мира комедии Б. Шоу «Пигмалион» (как миромоделирующей метапропозиции, реализуемой в целом тексте).

Напомним: эта фраза принадлежит Элизе Дулиттл, которая в третьем действии комедии должна при небольшом скоплении свидетелей «сдать» промежуточный тест, который покажет, способна ли она говорить как герцогиня или нет. Успешно произнеся на безупречном английском языке заранее выученную фразу, Элиза уже в следующей реплике возвращается к своей обычной манере речевого поведения, и возникающий на этом контрасте комический эффект «работает» на художественную идею произведения Шоу, а также на создаваемую в этой комедии картину мира. Суть ее описана в многочисленных работах о «Пигмалионе»: человек гораздо сложнее и интереснее, чем его речевая манера, и нельзя, как это делает Хиггинс, к одной последней сводить его сущность (см. например: [Гражданская 1979: 102-104]. Против этого, собственно, и бунтует в пятом акте Элиза. Приведенная же «метеорологическая» фраза описывает не погоду в конкретном месте в конкретный день и час, но является одним из средств характеристики и Элизы, и ее отношений с Хиггинсом, и — шире — того мира, который Хиггинс создает для Элизы, и против которого она бунтует, исходя из представлений об абсолютной «целесообразности». Прагматика, диктуемая данной метапропозицией, делает имманентную семантику используемой Шоу фразы факультативной в рамках той задачи, которую поставил перед Элизой Хиггинс, а потому переводчик совершенно справедливо сочла возможным от нее отклониться, желая, вероятно, таинственный и не вполне ясный обычному читателю неглубокий циклон превратился в более понятную и близкую незначительную облачность, при сохранении (что гораздо более важно, чем имманентная семантика фразы) особенностей стиля реплики, вложенной Шоу и Хиггинсом в уста Элизы.

Теория первичных и вторичных жанров, разработанная М. Бахтиным, объясняя различия между художественными

и нехудожественными текстами, в том числе оправдывает тенденцию к вариативности в переводе художественного текста приведенного рода.

По мысли М. Бахтина, вторичные (сложные) речевые жанры в процессе своего формирования «...вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [Бахтин 1986: 430]. При этом первичные жанры претерпевают качественную трансформацию, они «...утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни» [Бахтин 1986: 430]. Любовное послание, заявление о приеме на работу, молитва, будучи первичными речевыми жанрами, соотносятся с тем или иным *фрагментом* действительности, с конкретной пропозицией и конкретной же, локальной интенцией, относящейся к данному фрагменту действительности и данной, локальной пропозиции. Будучи включенными в художественное произведение и претерпев описанную М. Бахтиным трансформацию, первичные жанры начинают служить иным целям, реализуют иную интенциональность и иную пропозицию. Для автора художественного произведения включенное в текст любовное послание (заявление о приеме на работу, молитва) интересны не столько соотносительностью с бытовой жизнью, сколько тем, что они характеризуют героя, персонажа, актанта, нарратора и т. д., выступающего с этим первичным жанром. Иными словами, автор не пишет любовное послание, заявление или молитву, а изображает человека, пишущего эти тексты — даже в том случае, когда, как в тради-

ционной лирике, автор и лирическое «я» могут почти отождествляться. И, изображая этого человека, автор через него изображает и состояние мира — ту его целостную модель, ради которой, собственно, и пишется литературно-художественное произведение.

Иными словами, попав в текст вторичного речевого жанра, жанр первичный реализует уже не ту пропозицию, которую, гипотетически, мог бы реализовать в «бытовой» плоскости, но участвует в реализации «метапропозиции», которой является актуальная для автора художественная картина мира, его модель. Данная «метапропозиция» и является искомым в рамках интерпретации художественного текста. Она подчиняет себе все уровни литературно-художественного произведения, включая текстовый, и допускает возможность ситуации, при которой, ради сохранения «метапропозиционной» аутентичности, в частности, переводчик имеет право погрешить против аутентичности текстовой.

Используя теорию речевых жанров в качестве инструмента описания художественного мира и его составляющих, семиотика литературно-художественного дискурса может поставить и решить вопрос о ее соотносимости и соотнесенности с теорией речевых актов. В частности, озадачиться вопросом о том, не является ли вторичный речевой жанр неким структурно-функциональным аналогом косвенного речевого акта, который, так же как и вторичный речевой жанр, «паразитирует» на акте прямом и, при тождестве локутивных структур, переносит процедуры создания художественности в области, где формируются локутивная сила и перлокутивные эффекты.

### 3.6. Семантика эстетического объекта в исторической динамике

Восприятие и понимание литературного произведения в рамках рецептивной фазы литературно-художественного дискурса осуществляются последовательно на разных уровнях — от семантизирующего и когнитивного к «распредмечивающему». Последней, с точки зрения авторитетных исследователей и авторитетной научной традиции [Богин 1995: 8], есть уровень выхода на художественную идею или, если пользоваться принятой нами терминологией, эстетический объект. Низшие уровни производят «техническую» обработку сообщения: чтобы обеспечить необходимым «материалом» высший, распредмечивающий уровень понимания, нужно сначала осуществить деятельность по экспликации информации на его низших уровнях, то есть, познакомить читателя с тем или иным набором реалий (исторических, географических, этнокультурных, поведенческих и т.д.), соотнести текст с культурной и литературной традицией, отметить узлы (фокусы) смыслообразования и так далее.

Данная схема понимания, устоявшаяся, в частности, в филологической герменевтике, вполне удачно работает на материале классической литературы, хорошо описывает литературно-художественный дискурс применительно к традиционалистским художественным системам.

Но в истории художественной литературы возникают ситуации, когда эстетический объект (распредмечивающий уровень понимания) формируется уже в рамках семантизирующего или когнитивного понимания. Эти ситуации относятся к нетрадиционалистским художественным системам, и прежде всего — постмодернизму.

Лучшим англоязычным романом прошлого века, по свидетельству американского издательства «Современная библиотека», во всех рейтингах называется «Улисс» Дж. Джойса, который, действительно, задал тон литературе XX века, а если шире, и культуре постмодернизма, суть которой, как давно и вполне согласно друг с другом пишут исследователи, состоит в перенесении внимания с содержательной стороны картины мира на ее формальную сторону. Это отвержение и разрушение традиционного мира как основания и материала конструирования эстетического объекта как раз, по мысли У. Эко, и предполагает у Джойса «решительный поворот от “означаемого” как “содержания” к “означающей структуре”» [Эко 2003: 179], в силу чего содержанием (реализованной художественной идеей) становится сама форма романа, точнее, материал этой формы и принцип ее организации.

Известно, какую задачу ставил перед собой Джойс в процессе создания «Улисса». «Задача, которую я ставлю перед собой технически, — написать книгу с восемнадцатью точками зрения и в стольких же стилях, которые, по-видимости, все известны моим друзьям-коммерсантам, но никогда не были ими открыты...» (цит. по [Эко 2003: 163]). Более чем вероятно, что друзьями-коммерсантами писатель называет тех, к кому обращена его книга, — читателей вообще. Прочитать книгу для них — это «открыть» то, что было «известно»; то есть, преодолев затрудненную форму, выйти на картину мира как модель онтологизированного Логоса.

По сути, эстетическим объектом в «Улиссе», если следовать за авторской логикой, должна стать система существовавших в Ирландии начала прошлого века «точек зрения» (социо-культурных позиций) и «стилей» (социолектов), а также их комбинаторика.

О том, что в модернизме рубежа веков и становящемся постмодернизме первой половины XX века именно дешифровка «означающего» и составляла суть художественной задачи, прямо выводившей читателя на постижение эстетического объекта, в несколько пародированной форме писал в романе «Смерть героя» знаменитый английский писатель Ричард Олдингтон (реалист и противник модернистского и постмодернистского искусства — отсюда и пародийный характер соответствующего эпизода). Здесь художник Апджон объясняет главному герою, Джорджу Уинтерборну, особенности новой эстетики, созданной господами Боббом, Шоббом и Таббом, в которых комментаторы видят реальных создателей того направления словесности, которому принадлежит Джойс (Т.С. Элиот, Э. Паунд и т.д.). «Супрематизм» Апджона — цитатное искусство, и чтобы понять идею, например, его первого «супрематического» шедевра, картины «Декомпозиция-Космос», необходимо вспомнить хранящуюся в музее Филанджиери в Неаполе египетскую ритуальную алебастровую вазу с крышкой в форме человеческой или звериной головы, в которой древние египтяне хранили органы, извлечённые из тел умерших при мумификации. Понять второй «шедевр», «Опус 49. Piano», можно только спроецировав на него оригинальные цвета и орнамент одеяла американских индейцев [Aldington 1958: 102]. При всем пародийно-ироническом характере комментария, который Олдингтон делает к модернистскому и постмодернистскому способам письма, сама специфика последнего показана четко — здесь содержанием станет не имманентная семантика цитируемых текстов (факультативная), а комбинаторная семантика текста цитирующего [Борисенко 2004: 81].

Семиотический инструментарий позволяет достаточно внятно описать эти современные формы литературно-художественного дискурса, восходящие к поэтике Джойса, Т.С. Элио-

та и других модернистов начала века и реализованные уже в постмодернизме его второй половины. Удобным материалом здесь может быть стратегия интертекстуальности, одна из важнейших в искусстве постмодерна.

В синтактике становящегося интертекста видоизменяется семиотическая природа цитируемых текстов: утрачивая свою символическую (по Ч.С. Пирсу) природу, они превращаются в индексальные знаки, маркируя те или иные способы речевого поведения, те или иные социолекты и стоящие за ними типы ментальности. В семантическом плане: Объектом, который через Основание порождает Репрезентамен [Пирс 2000: 48], являются не явления действительности, но явление диалога об этой действительности, или — диалог интерпретаторов, каждый из которых, имея перед собой только свой вариант Объекта, вступает в диалог с другими интерпретаторами, формируя единый Объект как контаминацию Интерпретант. Такова эстетика постмодернизма: деонтологизируя бытие и, одновременно, онтологизируя Логос, он «символизирует» не что иное, как полное отсутствие единого Объекта, единого Основания Репрезентамена — при множественности Интерпретант.

Этот последний Объект и является содержанием знака как символа. Но компонентами его в тексте становятся индексальные знаки, маркирующие позиции интерпретаторов.

Синтактические механизмы порождения интертекста и, соответственно, специфически постмодернистского эстетического объекта, могут быть проиллюстрированы процедурой разрушения символической природы и «индексальной редукцией» пушкинского текста в шестом сонете «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски...

«Уничтожение» цитируемого текста происходит в первом стихе уже на пунктуационном уровне: вместо пушкинской запятой, завершающей первую синтагму классического стихотворения, у Бродского — точка. Начинаясь с прописной, а не строчной, «Любовь...» — еще вполне пушкинская, — постепенно и окончательно порывает с семантикой цитируемого текста, несмотря на семантическую близость «возможно» Бродского и «быть может» Пушкина: «возможно» относится к «боли», но не к угасанию любви, как в пушкинском тексте (бесповоротность разрыва форсирована и круглыми скобками).

«Уничтоженный» пушкинский текст, переставший быть символом, целостной моделью мира, «отсылает» читателя не столько к знаменитому стихотворению или всему корпусу текстов Пушкина, к «пушкинскому тексту» («пушкинский текст» уничтожен и буквально, и пунктуационно), сколько к определенному типу речевого поведения, присущему веку высокой классики, к определенному типу ментальности, поведенческим и прочим кодам, предписывающим — поскольку стихотворение Бродского посвящено любви — определенные формы отношения мужчины к женщине и его выражения в поэтическом тексте (высокая патетика в прочтении любовной темы, трактовка любви как трепетного обожания, где чувственность подавляется учтивостью и «интеллигентностью» субъекта поэтического высказывания, свойственное любовному переживанию эгоистическое начало вытесняется альтруизмом и способностью к жертве во имя счастья любимой и т. д.).

Данный тип речевого поведения подвергается агрессии со стороны современного «разговорного» языка, языка улицы, подворотни, наконец: «...сверлит мои мозги. / Все разлетелось

к черту на куски... / в который вдарить?.../... все не полюдски..» В свою очередь, данная языковая стихия со стоящей за ней ментальностью и поведенческими стереотипами, в свою очередь, подвергается редуцирующему воздействию «пушкинского» дискурса: последний, победив «улицу», прорывается в 8 стихе, где пушкинскому «...Я вас любил безмолвно, безнадежно...» противопоставляется «кентаврическая» конструкция, сплавленная из текста-цитанты и текста-цитатора, и — более радикально — в стихе 9, где пушкинское «...как дай вам Бог...» разбивается об уличное «...другими — но не даст!».

Семиотические последствия взаиморедуцирующего взаимодействия дискурсов состоят в релятивизации культурных кодов, которые стоят за ними, уничтожении представлений о некоей стабильной кодовой иерархии, свойственной классической культуре. С другой стороны, переосмысливаются (деавтоматизируются) этические и эстетические ценности, выработанные «высокой» культурой — они перестают быть «литературщиной» и вновь становятся литературой, распространяются на субкультурные сферы, адаптируются к их уровню и, одновременно, поднимают их до своего уровня: любовь, пусть она и говорит на «другом» языке, остается любовью — даже в современной подворотне.

Таким образом, входящий в интертекст прецедентный текст утрачивает свою символическую природу и становится индексом. Еще более отчетливо, чем в случае с пушкинским «Я вас любил», это видно во втором стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»:

В конце большой войны не на живот,  
Когда что было, жарили без сала...

Исходным претекстом, символически воплощающим определенный тип миропонимания («народно-патриотический»), является уложенный в архаически-лапидарную форму фразеологизм «Не на живот, а на смерть» (функционально-стилевой аналог знаменитому лаконийскому «Со щитом или на щите»). В первом стихе данный претекст представлен только своей первой частью («не на живот...»). Во втором стихе сходной операции подвергается более замысловатая исходная конструкция, восходящая к «кухонно-бытовому» дискурсу: «Что жарили-то? — А что было, то и жарили...».

В рамках интертекста сам принцип сопряжения деформированных и подвергнутых индексальной редукции претекстов оказывается более важным, чем семантика последних, а комбинаторная семантика становящегося интертекста подчиняет себе и частично отменяет имманентную семантику прецедентных текстов.

Поэтому в англоязычном варианте второго сонета (перевод Питера Франса при участии автора) на смену русскому «народно-патриотическому» претексту легко и без лишних «шумов» приходит претекст «официально-патриотический» (речь Вудро Вильсона во время первой мировой войны, разошедшаяся по газетным публикациям и ставшая неким идеологическим клише), который также успешно подвергается индексальной редукции, так как художественные эффекты интертекста состоят не в выражении «идей, мыслей и чаяний автора», а в режиссировании, сталкивании и сопряжении индексально редуцированных «чужих» миров, чья имманентная семантика — явление менее важное, чем логика их сопряжения:

The war to end all wars produced ground zero.  
The frying pan missed fat that missed pork chops...

Таким образом, в литературе постмодернизма эстетическим объектом становится онтологизированный Логос, вытеснивший из сферы эстетического деонтологизированное Бытие.

Данные наблюдения определяют общую логику дискурс-анализа динамики форм художественного мира как эстетического объекта, и, конечно же, могут быть дополнены и конкретизированы. Сделать это трудно вне учета прагматического компонента литературно-художественного дискурса.

## 4. Прагматика литературно-художественного дискурса

### 4.1. Интенция и интерпретация

Прагматическое правило, по Ч.У. Моррису — это «навык интерпретатора использовать знаковое средство при определенных обстоятельствах и, наоборот, ожидать что-то, если используется этот знак» [Моррис 1983: 65]. Иными словами, прагматический компонент дискурса есть обусловленная внешними и внутренними обстоятельствами интенциональность креатора и рецептора в отношении процедур использования знакового средства, процедур текстопроизводства и тексторецепции.

Правда, ни один, даже самый оптимистически настроенный лингвист, не скажет, что реально протекает в сознании в момент, когда мысль (смысл, нозма, концепт, элемент «живого знания» и т.д.) становится словом — и наоборот. То, каким образом дискурсивность преобразуется в текстуальность, а текстуальность в дискурсивность, остается одной из наиболее острых и до сих пор нерешенных проблем семантики (см.: [Анисимова 2002: 136]).

И вместе с тем, наличный инструментарий семиотики позволяет хотя бы в общих чертах описать то, как дискурсант использует знаковое средство «при определенных обстоятельствах», и какие факторы обуславливают это использование.

Семиотика, как и лингвистика вообще, стремясь к научной точности и однозначности своих построений, тяготеет к построению формализованных (цифровых и буквенных) схем, способных графически-наглядно показать протекающие в языке и речи процессы. Применительно к структуре знака

устоялась следующая графическая конструкция (ее, в частности, использовал и Р. Барт):

$$CRE,$$

где С есть содержание, R — референция (то есть то, что связывает содержание и выражение), а E — выражение. Данная схема восходит к статической структуре знака (модель Ф. де Соссюра и его последователей).

Модель Ч.С. Пирса описывает не знак, а знаковую операцию, причем, помимо динамики, эта модель предполагает диалогизм, обусловленный различиями в типе и качестве референций, коими — каждый в своей фазе дискурса — располагают дискурсанты.

Поэтому мы не просто перепишем приведенную выше модель; мы «удвоим» ее и, индексировав соответствующие литеры, снабдим «стрелкой», отметив направленность семиозиса:

$$C_1R_1E \rightarrow ER_2C_2$$

Литера E не индексируется нами, поскольку обозначает «тело знака», общее для продуцента и реципиента текста, это — константа семиозиса («рукописи не горят»). Все остальное — переменные — и содержательность, которую реализует продуцент с помощью индивидуализированного механизма референции, и содержательность, которую реконструирует на основе своего механизма референции реципиент.

Прагматический компонент литературно-художественного дискурса и сводится к рассмотрению различных и разнообразных факторов, определяющих характер референции в креативной и рецептивной фазах литературно-художественного дискурса, а также различных и разнообразных форматов обусловленного референцией содержания.

Оценить данные различия — непростая задача, так как для ее реализации необходимо увидеть разницу между Репрезентативом и Интерпретантом. Но если Репрезентатив явлен нам в тексте, созданном продуцентом, то Интерпретант как вариант содержательности, формирующейся в рецептивной фазе дискурса, в большинстве случаев остается когнитивным феноменом, а потому, если и может быть проанализирован, то с немалым трудом, а также с применением специальных методик, впрочем, не гарантирующих стопроцентного успеха.

Единственной более-менее надежной формой (хотя и не единственной), позволяющей увидеть Интерпретант в реальной текстовой форме, является перевод. Именно сопоставление перевода и оригинала обнаруживает «зазор» между референциальными механизмами, работающими соответственно в рецептивной и креативной фазах дискурса.

Последствия существования данного зазора могут быть описаны в логике, предложенной У. Эко, который, вводя термин «гиперинтерпретация» (или сверх-интерпретация) ([Interpretation... 1922 ], предложил модель (хотя имел совершенно другую цель) терминологической фиксации различных отклонений от авторской содержательности. Можно, вслед за Эко, говорить о гипо-интерпретации, «количественно» снижающей, профанирующей авторскую содержательность и, в более общем (качественном) смысле — об экзо- и, соответственно, эндо-интерпретации.

Зазор между рецептивной и креативной содержательностью может быть незначительным, а может быть и фатальным для последней, когда рецептор «выпадает» за рамки предопределенного авторским замыслом «коридора интерпретации».

При всей анекдотичности примера, который приводит в одной из своих работ Ю.М. Лотман [Лотман 1994: 435] (на представлении «Отелло» белый — это важно! — солдат

стал стрелять в актера, играющего венецианского мавра, когда тот душил белую же актрису, игравшую Дездемону), он важен как крайняя точка несовпадения референциальных систем продуцента и реципиента. В конечном итоге, выстрел солдата есть его интерпретация шекспировского текста и театральной постановки.

Пушкин называл «Отелло» (он так понял шекспировское произведение) «трагедией доверия». Главное для Пушкина в шекспировской трагедии, как и для всех более-менее «понимающих» людей — это не цвет кожи Отелло или Дездемоны, а процесс девальвации человеческих отношений в мире, где правят алчность и вероломство. В этом мире, оказывается, нельзя никому верить, а Отелло — поверил.

Почему мы с Пушкиным так понимаем (интерпретируем) «Отелло»? Потому что знаем: происходящее на сцене касается не только белых и «цветных», оно касается любого из нас, вне зависимости от времени, национальности и цвета кожи. И учит нас этому формирующий нашу референциальную среду наш опыт чтения литературных произведений — в каждом герое оных мы видим себя, а значит — всех людей, Человека с самой большой буквы, человечество.

А солдат (читал он мало, и в основном — устав) этого не знал, а потому в происходящее на сцене поверил буквально. Иными словами, в той системе пресуппозиций, с которыми он подошел к пониманию «Отелло», отсутствовало представление об эстетических конвенциях, формирующих суть театра и суть искусства как такового (прежде всего — представление об условности последнего). Вероятно, выстрел солдата и следует назвать крайней формой гипо- и экзо-интерпретации.

Вряд ли можно полностью исчислить и описать менее радикальные формы отклонений от авторской содержательности, predetermined различиями в креативной и рецептив-

ной референциях, но показать само направление, в котором реализуются данные отклонения, необходимо.

В том числе, и в целях анализа литературного процесса. Дискурс-анализ показывает: художественное и эстетическое являются его не постоянными, а переменными параметрами.

Эстетическое начало художественного произведения связано с такой базовой категорией эстетики, как прекрасное [Борев 1960: 114-126].

Художественное произведение может включать в состав своей идеологии эксплицированное представление о прекрасном (романтическое искусство), или же, напротив, различными средствами показывать несоответствие реальной действительности этому идеалу, как правило, лишь имплицитному (искусство классического реализма), но — так или иначе — прекрасное неизбежно включено в состав художественного произведения как то, что в эстетике и теории литературы именуют эстетический идеал [Борев 1960: 112].

Вместе с тем, представление о прекрасном изменчиво не только исторически; в рамках единого культурного среза возможна стратификация различных форматов «прекрасного», художественными референтами которого будут многочисленные типы литературного творчества — от «высоколого» интеллектуального романа до бульварной литературы, от тончайшей лирики, продолжающей и развивающей лучшие традиции мировой поэзии, до современного субкультурного «шансона». Важно исходить из следующего: и первое, и второе, и третье, и четвертое являются реальными фактами культуры, формируют реальный литературный процесс, в котором участвуют реальные люди — продуценты и реципиенты описанных выше текстов. И если аналитик претендует на исследование реальных дискурс-процессов в культуре, он должен исходить именно из этого обстоятельства, а не из факта наличия

неких умозрительных схем эстетического, существующих, якобы, для всех и на все времена. Тем более он не имеет права исходить из снобистского в основе своей представления о том, что только он (и люди его круга) способен уловить и оценить все эстетическое богатство понимаемого и интерпретируемого произведения — прочие люди также способны к эстетическому переживанию — пусть и в другом качестве.

То же относится и к категории «художественного», поскольку возможны довольно разнообразные и многочисленные форматы «какографичности», обусловленной, с одной стороны, креативным, а с другой, рецептивным контекстом. Между этими форматами и будет протекать художественный семиозис.

Отсюда — принципиальное следствие, проблематизируемое только в рамках постструктуралистской парадигмы и методологии дискурсе-анализа (структуралистская методология не в состоянии проблематизировать это следствие — там господствует представление об абсолютном характере художественного и эстетического). Возможны ситуации, когда произведение, «заряженное» значительным эстетическим потенциалом (допустим, литература «высокой классики») не находит соответствующего, адекватного отклика у реципиента со «сниженным» представлением об «абсолютной целесообразности мироустройства». Возможны и ситуации, когда произведение с минимизированным эстетическим потенциалом («бульварная литература») находит весьма активный отклик у реципиента с развитыми представлениями о прекрасном. В рамках литературного семиозиса мы постоянно сталкиваемся с ситуациями и качественных, и «количественных» диспропорций между эстетическими и художественными компонентами авторских и читательских пресуппозиций, которые — именно при наличии некоего «зазора» — обеспечивают полноценный культур-

ный диалог в рамках литературно-художественного дискурса — диалог, целью и результатом которого является приращение, увеличение «культурного материала».

#### 4.2. Мыслью — следовательно, интерпретирую

Данные отклонения могут быть predeterminedены характером ментальности, формирующий культуру продуцента и рецептора, соответственно.

Приведем пример:

Thou blind Fool, love, what dost thou to mine eyes.  
That they behold, and not see what they see?  
They know what beauty is, see where it lies,  
Yet what the best is, take the worst to be...

Перевод только первого катрена 137-го сонета Шекспира, сделанный С.Я. Маршаком, нам нужен именно для того, чтобы показать, как в процессе столкновения на поле текста онтологически разных референций деформируется содержание сообщения. Чтобы успешно прочесть Шекспира по-английски, дадим «подстрочник» и прокомментируем, эксплицируем по возможности всю необходимую информацию.

Ты, слепой Глупец, любовь; что делаешь ты  
с моими глазами?  
Они смотрят, и не видят то, что (должны видеть).  
Они знают, что такое красота, где она находится,  
И тем не менее, самое плохое принимают  
за самое хорошее.

Оставив в стороне языковой комментарий, в частности, касающийся поэтизмов и архаизмов, как лексических, так и грамматических, дадим гораздо более существенный коммен-

тарий историко-литературный, культурологический и историко-философский, который относится к фундаментальным составляющим соотносимых референций. Здесь мы и сможем увидеть, насколько различными могут они быть в «английском» и «русском» вариантах, причем эти различия обусловлены характером *ментальности*, системно связанной со структурой языка.

Так, пораженный любовью и красотой, лирически герой Шекспира потерял способность видеть различие между «самым хорошим» — the best (превосходная степень прилагательного good) и «самым плохим» — the worst (превосходная степень прилагательного bad): любовь позволяет поэту видеть красоту, но любовь же и ослепляет поэта, искажая его нравственное зрение («что такое хорошо и что такое плохо») — такковы губительные последствия любовного недуга.

Актуальность этого конфликта (и обусловленная этой актуальностью форма выражения содержания) для англичанина Шекспира и вообще для английского «национального сознания» опосредована целым рядом факторов — и религиозной традицией (протестантизм с обостренностью его нравственной проблематики), и, главное, особым типом миропонимания, в основе которого — так называемый «западный» рационализм, проявляющийся, в частности, в особом пристрастии к четкому логизированию действительности, а также схоластической педантичности, с которой англо-саксы навязывают миру и человеку широко разветвленные и предельно детализированные категориальные схемы, как правило, основанные на бинарной оппозитивности.

Это стремление четко логизировать и жестко структурировать мир понятий (и, соответственно, нравственно-философскую картину бытия, который этими понятиями описывается) отражено и в английском языке (и, собственно гово-

ря, в прочих западных языках, структурированных более строго, чем языки Востока, в том числе — и русский). Очень точно об этом качестве английского языка писал И. Бродский, двуязычный поэт, который лучше других мог соотнести две языковые системы; обращаясь к своему англоязычному читателю, Бродский так говорит о русском языке (и, опосредованно, об английском): «Это не ваш аналитический язык "или/или" (either/or), это — язык "хотя" (although). Как размениваемый банкнот, каждое утверждение в этом языке вырастает в свою противоположность, и ничто так не любит этот синтаксис передавать, как сомнение и самоуничижение» [Brodsky 1987: 160].

Даже эти беглые комментарии позволяют понять наиболее важные, опорные моменты в приведенном фрагменте — важные для англичанина, чье миропонимание (контекст текстопостроения и интерпретации) складывается на основе определенного мировоззрения, национально опосредованных нравственных и этических представлений, а также языка, который, с одной стороны, формируется под воздействием миропонимания, а с другой, является формообразующим фактором мыслительности. Именно на основе этих пресуппозиций прочтает шекспировский сонет англичанин, соплеменник автора, прочтет как философское произведение, как изящно оформленный «концепт» этической проблематики.

Насколько актуальны эти вещи для русского «национального сознания» во всех его (в том числе — и языковой) компонентах? Приведем интерпретацию шекспировского сонета (поскольку любая интерпретация — это перевод, то и перевод — это тоже интерпретация), данную С.Маршаком:

Любовь слепа и нас лишает глаз.  
Не вижу я того, что вижу ясно.  
Я видел красоту, но каждый раз  
Понять не мог, что дурно, что прекрасно.

Оставляя в целом без изменения тему зачина (любовь лишает нас возможности видеть суть вещей), Маршак фактически уничтожает, смазывает этический конфликт, который и составляет тему сонета. Маршаковская оппозиция «дурно» и «прекрасно» лишена той категориальной однозначности и четкости, которые мы находим в со-противопоставлении «the best» и «the worst»: «дурно» может быть отнесено по ведомству как эстетических категорий («Экая она дурнушка!»), так и этических («дурной поступок»); да и «прекрасно» никак не сможет быть соотнесено с «дурно» в качестве полноценного члена оппозиции — «прекрасно» — это одновременно и «красиво», и «хорошо».

И дело здесь не в качестве перевода (мы занимаемся не критикой переводов Маршака, а анализом принципов интерпретации и работы контекстов) — для русского национального сознания четкая дифференциация этического и эстетического и их конфликт не так актуальны, как для сознания западного; потери, возникающие в процессе перевода, русским читателем не осознаются как фатальные, а маршаковские переводы сонетов Шекспира считаются по праву («русскому» праву) каноническими, хотя, по сути, это — не переводы, а переложения, адаптации. Смеем заявить: не только Маршак, но и любой рядовой русский читатель шекспировского сонета таким же образом адаптирует его, дав принципиально отличную от оригинальной версии интерпретацию — как произведения не философского, но, скажем, любовно-психологического.

Несмотря на существенные различия в строе языка, русский и английский, принадлежащие к одной, индоевропейской группе, в своих фундаментальных основаниях достаточно близки, и мы — невзирая на потери — все-таки способны понять друг друга. Но как быть в тех случаях, когда *языковые системы* (и, соответственно, системы миропонимания, отра-

женные в языковых структурах) принципиально отличаются друг от друга? Так, открытый и описанный американскими лингвистами Сепиром и Уорфом язык индейцев Хопи не содержит, в отличие от языков индоевропейских, системы видо-временных форм глагола — для индейца Хопи, который пребывает как бы в вечном «сейчас», нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего. Эти особенности миропонимания и отражены в языке, описанном Сепиром и Уорфом.

Как в таком случае индеец Хопи сможет понять Шекспира и Маршака, которые очень четко ощущают себя пребывающим в потоке времени? Как объяснить индейцу Хопи динамику настоящих–будущих–прошедших–допрошедших–длительных–совершенных времен, которыми оформляется, в том числе, и все, что описывается (происходит) в европейских литературных текстах? Как индейцу понять логику того же Маршака, лирический герой которых к философскому обобщению «Любовь слепа и нас лишает глаз» (всегда «слепа», а потому здесь используется настоящее неопределенное время — В.М.) приходит через личный опыт, зафиксированный глаголами прошедшего времени («Я *видел* красоту... не *мог* понять...»)? Опыт — так понимает это человек «нашей» цивилизации — приобретает со временем. Человек «нашей» цивилизации живет во времени, в истории. А если в языке нет способов описания хронологического вектора существования человека — как он поймет европейского поэта?

Эти соображения показывают: читательское прочтение чужого текста — это уже не авторское прочтение, так как смыслы, возникшие в сознании читателя, ресемантизированы на основе «статей» его уникального идиотезауруса, соотносящегося с национальным языком. Идиотезаурус же, будучи опосредован базовыми характеристиками ментальности, сам опосредует характер миропонимания, как показывает тради-

ция, идущая от В. фон Гумбольдта («...разные языки, — писал Гумбольдт, — это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения его...») [Гумбольдт 1984: 9]) к Сепиру-Уорфу и современной лингвистике.

#### **4.3. Асимметрия эстетических систем и литературных традиций как фактор прагматики литературно-художественного дискурса**

По крайней мере один из переводов, который обсуждается в данном разделе, не подлежит критике, так как вошел в канон художественных текстов непререкаемой эстетической значимости. Только таким и может быть материал теории. У критики перевода, которая есть составная часть переводоведения, но к теории перевода имеет отношение косвенное, тоже есть свой материал. Таковым являются дефектные переводы — их мы не рассматриваем.

Иными словами, если перед нами устоявшиеся в истории перевода эстетические ценности, ответственность за нарушение принципа эквивалентности несут не переводчики, а создатели оригинальных текстов и читатели, принадлежащие к различным художественным системам.

Ничего странного в этом утверждении нет, если исходить из классических определений сущности перевода. Самое известное и авторитетное из данных определений (все, что было написано позже — вариации на эту тему) принадлежит в России Л.С. Бархударову, который называет переводом «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» [Бархударов1975: 11]. Поскольку же значение, по Л.С. Бархударову,

включает в себя референциальный [Бархударов1975: 64], прагматический [Бархударов1975: 67] и внутрilingвистический [Бархударов1975: 68] компоненты, то только при соблюдении эквивалентности на всех трех уровнях знака возможно достижение полной адекватности перевода оригиналу.

Таких переводов, где были бы соблюдены все уровни эквивалентности, не существует, а потому теоретики вынуждены определять систему приоритетов, в рамках которой одному или двум уровням из трех придается статус более важного, прочим — менее важного. Практики же перевода прибегают к обычным в этом непростом деле стратегиям компенсации, «переброскам» и проч.

Сложнее всего эти стратегии реализовать на прагматическом уровне: вряд ли в истории перевода найдется переводчик, вольный выбирать аудиторию себе по вкусу. Скорее наоборот: это переводчик вынужден адаптировать текст оригинала к вкусу, к эстетическим конвенциям, сложившимся в современной ему читательской среде.

Писатель — не тот, кто пишет, а тот, кого читают. Так можно, несколько ее заострив, перевыразить известную мысль Ц. Годорова, который полагал, что эстетическая сущность произведения выявляется «...лишь в тот момент, когда произведение вступает в контакт с читателем» [Годоров 1975: 107]. Но, поскольку литературное произведение есть «пучок функций» (Ю.М. Лотман), и все они равны в своей значимости, то в момент контакта произведения с читателем выявляется и эстетическая «сущность» последнего, то есть — характер эстетических конвенций, которыми он руководствуется при чтении. И, следовательно, характер эстетических конвенций, которыми руководствуется переводчик — если он не хочет остаться без читателя, то есть без работы.

Поэтому, кстати, история перевода может быть и «пара-историей» эстетики, и «параисторией» литературы — в той части, которая касается характера господствующего в ту или иную литературную эпоху типа «чтения». Ведь это общее место в теории перевода: переводы стареют и «переписываются» — с тем, чтобы вписаться в формирующиеся в «принимающей» культуре эстетические конвенции. Следовательно, перевод, выполненный в конкретно-историческую эпоху, может быть и своего рода «зондом», с помощью которого литературовед имеет возможность зондировать господствующую на ту или иную пору художественную систему.

Конфликт эстетических систем «передающей» и «принимающей» сторон и является причиной отсутствия эквивалентности на прагматическом уровне значения переводимого текста.

В 1948 году С.Я. Маршак выпустил полный перевод сонетов В. Шекспира, который стал каноническим для русской школы художественного перевода, для русской литературы, русского читателя. Вместе с тем, переводы Маршака не раз становились объектом критики. Поэту вменяли в вину то, что он перевел сонеты Шекспира не только с языка на язык, но и «со стиля на стиль», что он многое не увидел или «...не захотел увидеть в оригинале» [Гаспаров 2001]. Вместе с тем, кроме частных, с которыми «не справился» переводчик (такое поле деятельности критика), в критике маршаковского Шекспира практически не было наблюдений относительно глубинных причин возникшего конфликта между «принимающей» и «передающей» культурами, между «принимающей» и «передающей» эстетическими системами.

Не было, соответственно, и критики этих систем, хотя именно последние и несут ответственность за совершаемые переводчиками — при самом безукоризненном исполнении

референциального и внутриязыкового уровней перевода — прагматические погрешности.

Одна из самых драматичных историй, связанных с переводами сонетов Шекспира, относится к переводу последних двух стихов второго катрена 130-го сонета. При анализе существующих в русской традиции переводов этого фрагмента шекспировских сонетов возникает ощущение: переводчики, включая и С.Я. Маршак, всеми силами стремятся уйти от «буквы» и (буквально) «духа» подлинника. Если бы в научной статье были допустимы такие выражения, мы бы сказали: русская школа перевода (и, особенно, советская школа — это важно!) в муках корчится, стараясь исполнить свои профессиональные обязанности, но — безуспешно. Такова специфика материала.

Напомним: 130-й сонет, с одной стороны, стал полем полемики английского поэта с петраркистами, превратившими образ героини любовной лирики, который у новатора Петрарки выглядел свежо и нетривиально, в литературный штамп. Шекспир, освобождая литературу от «литературщины», использует Смуглую Леди в качестве инструмента этого спора и нарочито акцентирует отталкивающие, «нелитературные» черты своей героини: и «тусклый» тон цвета ее груди, и «черной проволокой» вьющиеся волосы, и т. д. Допустимо сказать: поэт «жертвует» своей героиней во имя победы Петрарки (и хорошей литературы) над петраркистами (и плохой литературой).

Правда, в «замке» сонета он утверждает: его возлюбленная не уступит ни одной из тех дам, которых (поэты) оболгали фальшивыми сравнениями. Более того, на уровне подразумеваемого: она и превосходит их, потому что внушает лирическому герою сонетов чувства более сильные, чем те, что способна внушить любая из записных литературных красавиц (легко любить совершенство; попробуйте полюбить то, что люблю я!).

Поэтому, конечно же, это не только и не столько жертва, сколько приобретение.

И это приобретение тем более весомо, что в обсуждаемых двух стихах второго катрена поэт...

Впрочем, дадим слово самому Шекспиру:

And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress *reeks*.

Как только не пытались обойти этот острый «риф» шекспировского сонета русские переводчики, причем все как один — в рамках стратегий антонимического перевода, где утверждение делается через отрицание антонима — или наоборот, и где ведущими семантическими единицами являются отрицательные частицы или отрицательные местоимения (ниже выделены курсивом). Кстати, сам факт использования данного типа перевода говорит о полной «непроходимости» в информационных каналах! Приведем некоторые примеры.

Ф. Червинский:

Живое царство роз струит благоуханья —  
И розы уст твоих их пурпура бледней.

Л. Уманц:

Увы, — *не* так нежна ее дыханья ласка,  
Как чудный аромат, что издают цветы!

С. Ильин:

*Не* музыка ее приятный голос;  
Ее дыханье все ж *не* аромат;  
Ее походка все же *не* богини —

О. Румер:

И *не* сравнится запах черных кос  
С усладой благовоний знаменитых;

А. Васильчиков:

Цветов душистых нежный аромат  
Ее дыханье вовсе *не* струит.

А. Гуревич:

А у духов пленительней букет,  
Чем этого дыханья аромат.

И, наконец, С.Я. Маршак:

С дамасской розой, алой или белой,  
*Нельзя* сравнить оттенок этих щек.  
А тело пахнет так, как пахнет тело,  
*Не* как фиалки нежный лепесток.

Попутно заметим: после того, как в круг обязательного чтения россиян попал роман австрийца П. Зюскинда «Парфюмер», с расширением наших «горизонтов эстетического опыта» (Т.С. Элиот), этот катрен — в его шекспировском варианте — должен восприниматься русским читателем более адекватно. И все-же вынесенный Шекспиром с конец стиха, в «ударную» позицию глагол *reek* (*reek* — вонять, смердеть), который заставляет подозревать у героини поэта либо запущенный кариес, либо проблемы с верхним отделом желудочно-кишечного тракта, даже в сравнении с той формулой человеческого запаха, которую выводит Зюскинд, явно выигрывает.

Выигрывает, кстати, и Шекспир, и сонет как литературный жанр: внедрение натуралистической детали, заряженной семей физиологической патологии, интенсифицирует лирическую эмоцию, служит не отрицанию, но утверждению тех ценностей, которые исповедует Шекспир. Если же говорить об эстетических новациях, которые вводит поэт в 130-м сонете, то к ним в полной мере относится то определение барокко, которое, применительно к позднему Микеланджело, дал в свое время А. Вознесенский: «болезненное цветение красоты».

Чем был заблокирован «информационный канал», ведущий от Шекспира к русскому читателю XX века, особенно — середины XX века?

Написав сонеты Шекспира, С.Я. Маршак удостоился Сталинской премии, доказав этим — его труд полностью вписался в ту рецептивную среду, эстетическим референтом которой было искусство социалистического реализма. Понятно, Маршак не мог заставить переводимого поэта звать читателя на стройки Кузбасса и Магнитки, но адаптировать персонажей Шекспира к каноническому типу героя соцреалистической литературы — мог.

В каких ситуациях этот герой испытывает физические страдания (семантика физиологической патологии)? Только после перенесенных пыток в застенках белогвардейцев или изнурительного труда на узкоколейках, ведущих непосредственно в коммунизм. Но никогда — в силу бытовой болезни, неряшливости или несоблюдения правил гигиены. А когда, вообще, физиология, телесность входит в арсенал автора соцреализма? Только в моменты наивысшего трудового энтузиазма: герой срывает одежды, чтобы, размахивая киркой, тем успешнее выполнять промфинплан. Или — в режиме импликатур, — когда, в конце романа, молодые герои (Он и Она — это важно!), победившие врагов и силы природы, цепко держась за руки, взбираются на освещенный восходящим солнцем утес, с которого открывается вид на яму, где ими будет возведен Город, и говорят: там будет наш дом, и уж там мы с тобой займемся... То, чем заполняется многоточие, подразумевается, но никогда не выводится в текст — канон не позволит и не простит!

Классицистски ориентированная эстетика соцреализма отторгает барочные поэтизмы Шекспира как инородное включение. Ното *soveticus* существовал в разрешенном культурном пространстве исключительно как «совокупность обществен-

ных отношений», и таким его формировала по-классицистски нормативная эстетика соцреализма. Отклонения от таковой случались, но выносились на маргиналии генеральной линии. Сбросить же с корабля современности ни Шекспира, ни его героев было невозможно. Зато можно было подвергнуть их санитарной обработке, что и было сделано, и в высшей степени качественно, великим советским переводчиком С.Я. Маршаком.

Перечисленные выше факторы реализации прагматического компонента литературно-художественного дискурса не исчерпывают всего набора норм, конвенций и проч., определяющих его развертывание. Полное их исчисление еще ждет своих исследователей.

## **Вместо заключения**

Завершая работу заключением, мы подразумеваем: все сделано, и пора ставить точку. А если точку ставить рано и впереди отрываются широкие и разнообразные перспективы? Писать предисловие? Предисловие в конце книги — такое же нарушение жанрового канона, как заключение в ее начале. Поэтому вместо заключения обозначим некоторые из направлений возможных исследований в означенной выше логике.

Своего исследователя ждет целый круг и частных, и более общих вопросов, связанных с семиотикой литературно-художественного дискурса. В плане литературоведческом, во-первых, интересно и полезно было бы применить методологию дискурс-анализа к различным и разнообразным формациям литературного процесса, к различным по объему «литературным фактам» — как в диахронии, в плане исторической поэтики, так и в синхронии, в плане поэтики теоретической. К таким формациям следовало бы отнести роды литературы — взятые и в теоретическом аспекте, и в историко-литературном, а также различные виды литературного творчества. Интересно было бы рассмотреть дискурсивные механизмы формирования различных литературных жанров — и в историческом, и в теоретическом плане. Важно было бы более подробно и глубоко стратифицировать литературный процесс, показав его реальный облик — во взаимодействии книги (разных книг) с различными читательскими группами, издателями, критиками и т. д.

В лингвистическом плане крайне интересно было бы увязать теорию текста и дискурса с наработками когнитивистики, лингвоконцептологии, семантики, других лингвистических субдисциплин. И, конечно, в более глубокой пропра-

ботке и обосновании нуждается та теоретическая (металингвистическая) платформа, на которой происходит объединение усилий лингвистики литературоведения в их стремлении постичь тайны художественного творчества.

## Литература

- Анисимова Н.П.* Современные французские семантические теории (историко-эпистемологический анализ). Тверь: Тверской госуниверситет, 2002.
- Арутюнова Н.Д.* Дискурс // ЛЭС. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
- Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Иностранная литература, 1955.
- Барт Р. S/Z.* М.: Ad Marginem, 1994.
- Барт Р.* Семиология как приключение // Arbor Mundi. М., 1993. С. 79–87.
- Бархударов Л. С.* Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Международные отношения, 1975.
- Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.
- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973.
- Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1982. Т. 5.
- Богатырев А.А.* Схемы и форматы индивидуации интенционального начала беллетристического текста. Тверь: Тверской госуниверситет, 2001.
- Богин Г.И.* Интерпретация текста. Тверь: Тверской госуниверситет, 1995.
- Богин Г.И.* Субстанциональная сторона понимания текста. Тверь: Тверской госуниверситет, 1993.
- Богин Г.И.* Типология понимания текста. Калинин: Калининский госуниверситет, 1986.
- Борев Ю.Б.* Основные эстетические категории. М.: Высшая школа, 1960.
- Борисенко А.В.* Семиотика интертекстуальности. Тверь: Тверской госуниверситет, 2004.

- Бушмин А.С.* Наука о литературе. Проблемы. Суждения. Споры. М.: Современник, 1980.
- Веселова Н.А.* Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 1998.
- Виноградова М. С.* Реконструкция языковой картины мира позднего Чехова (на материале художественной прозы 1898-1903 годов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2008.
- Вымысел художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий.* М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 41–42.
- Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 389–409.
- Гаспаров М.Л.* Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, "Сети", ч. III) // Проблемы структурной лингвистики. М.: Наука, 1984. С. 125–137.
- Гвоздева О.Л.* Психолингвистическое исследование понимания нестандартного поэтического текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2000.
- Гей Н.К.* Время и пространство в структуре художественного произведения // Контекст. 1974. М., 1975. С. 213–228.
- Гириман М.М., Домащенко А.В.* Образ художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 149–151.
- Гражданская З.Т.* Бернард Шоу. М.: Просвещение, 1979.
- Греймас А.Ж. и Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 483–550.
- Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.
- Гуляев Н.А.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1977.
- Гумбольдт В.* Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984.
- Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Лабиринт, 1994.
- Джойс Дж.* Улисс. СПб.: Издательский дом «Кристалл», 2001.

- Дормидонова Т.Ю.* Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2008.
- Дюфрен М.* Введение. Эстетический опыт и эстетический объект // Феноменология эстетического опыта. «Horizon. Феноменологические исследования». СПб.: Санкт-Петербургский госуниверситет. Институт философии, 2015. С. 161–176.
- Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.
- Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс, 1996.
- Залевская А.А.* Концептуальная интеграция как базовая ментальная операция // Слово и текст: психолингвистический подход. Тверь: Тверской госуниверситет, 2004. С.56–71.
- Залевская А.А.* Метафора и формирование проекций текста // Текст в коммуникации. М.: ИЯ АН СССР, 1991. С. 158–168.
- Зелинский С. А.* Информационно-психологическое воздействие на массовое сознание [электронный ресурс]. URL: <http://psyfactor.org/lib/zelinski-07.htm>
- Земледельцева Т.О.* Воспоминания А.А. Фета и мемуарная природа его прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2008.
- Изер В.* Вымыслообразующие акты (глава из книги «Вымышленное и воображаемое: Набросок литературной антропологии») // НЛО. 1997. №27. С. 23–40.
- Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул // НЛО. 1996. № 22. С. 33–64.
- Кант И.* Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5.
- Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002.
- Карасик В.И.* Лингвокультурные концепты: Подходы к изучению // Социолнгвистика вчера и сегодня: сборник обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2004. С. 132–163.
- Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.

- Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966.
- Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000.
- Козлова Д.В.* Гротеск в теории искусства // Вопросы взаимодействия литератур. Н. Новгород: Новгородский госуниверситет, 1997. С. 43–45.
- Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.
- Косиков Г.К.* Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р.Барта S/Z) // Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. С. 277–302.
- Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003.
- Краткий словарь лингвистических терминов.* М.: Русский язык, 1995.
- Крижовцевская О.М.* Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2008.
- Куренной В. А.* Философия боевика // Логос. 1999. № 4. С. 96–103.
- Левин Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 464–482.
- Леенсон Е.И.* Поэтика автобиографической прозы Б. Пастернака и традиции Р.М. Рильке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2007.
- Леонтьева С. Г.* Литература пионерской организации: идеология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2006.
- Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.
- Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11–264.
- Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1995.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

- Макаров М.Л.* Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003.
- Мандельштам О.Э.* «И ты, Москва, сестра моя, легка...». Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму. М.: Московский рабочий, 1990.
- Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966.
- Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. Т. 32.
- Маяковский В.В.* Как делать стихи // Маяковский В.В. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1988. Т. 2. С. 664–697.
- Миловидов В.А.* От семиотики текста к семиотике дискурса. Тверь: Тверской госуниверситет, 2000.
- Миловидов В.А.* Проблема идеального читателя в контексте методологии дискурс-анализа литературного произведения // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2007. №28 (56). С. 108–112.
- Моррис Ч.У.* Основания теории знаков // Семиотика. М.: Радуга, 1983.
- Мурзин Л.Н.* О суггестивно-магической функции языка // Фатическое поле языка. Пермь: Пермский университет, 1998. С. 108–114.
- Мышкина Н.Л.* Внутренняя жизнь текста. Механизмы. Формы. Характеристики. Пермь: Пермский университет, 1998.
- Николаев Д.П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977.
- Новалис.* Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 94–107.
- Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1988.
- Пирс Ч.С.* Логические основания теории знаков. СПб.: Алетейя, 2000, Т. 2.
- Пицальникова В.А.* Психолингвистика и современное языковедение // Методология современной психолингвистики: сборник статей. М.; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003.
- Прохоров Г.С.* Поэтика художественно-публицистического единства (на материале литературы периода классического посттрадиционализма): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: РГГУ, 2013.

- Ревзина О.Г.* О понятии коннотации // Языковая система и её развитие во времени и пространстве: сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 436–446.
- Серль Дж.Р.* Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 195–222.
- Сидорова М.Ю.* К определению художественного текста: усложнения постгугенберговской эпохи // Текст. Структура и семантика: доклады X Юбилейной международной конференции. М.: МГОПУ, 2005. Т. 1. С. 132–143.
- Силантьев И.В.* Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск: Институт филологии Сибирского отделения РАН, 2001.
- Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977.
- Слышкин Г.Г.* Лингвокультурные концепты и метаконцепты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2004.
- Соловьева В.С.* Актуализация как средство смыслообразования в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 2005.
- Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики, изданный Ш. Балли и А. Сешез при участии А. Ридлингер / Ф. Соссюр; пер. А.М. Сухотина. М.: Соэкгиз, 1933.
- Степанов Ю.С.* В мире семиотики // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 5–36.
- Тарасова И.* «Каждый бы подумал, как подумал Пушкин»: когнитивные механизмы интертекстуальности // Художественный текст как динамическая система: материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Управление технологиями, 2006. С. 95–103.
- Теньер Л.* Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988.
- Тертерян И.А.* Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. 1983. № 3. С. 151–181.
- Тик Л.* Белокурый Экберт // Избранная проза немецких романтиков. М.: Художественная литература, 1979. Т. 1. С. 49–66.

- Тогоева С.И.* Психолингвистические проблемы неологии. Тверь: Тверской госуниверситет, 2000.
- Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сборник статей. М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
- Толстой Л.Н.* Литература, искусство. М.: Современник, 1978.
- Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 14 т. М.: Гослитиздат, 1951. Т. 3: Повести и рассказы (1857–1863).
- Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.
- Трещалина И.В.* Языковая личность персонажа в прозе А.П.Чехова конца 80-х — начала 90-х годов (лексико-семантический аспект): дис. ... канд. филол. наук. Тверь: Тверской госуниверситет, 1998.
- Тюленева Е.М.* «Пустой знак» в постмодернизме. Теория и русская литературная практика. Иваново: Иваново, 2006.
- Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989.
- Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.
- Тюпа В.И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
- Тюпа В.И.* Художественность // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 288–290.
- Тюпа В.И.* Дискурсные формации: очерк по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2013.
- Успенский Б.А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // НЛО. 1974. № 7.
- Успенский П.Д.* Новая модель вселенной. СПб.: Издательство Чернышёва, 1993.
- Фоменко И.В.* Практическая поэтика. М.: Академия, 2006.
- Фоменко И.В.* Художественный мир и мир, в котором живёт автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования IV: сборник научных статей. Тверь, 1998. С. 17–24.

- Фоменко И.В.* Частотный словарь как основа интерпретации романа Л. Добычина «Город Энн» // Добычинский сборник — 3. Даугавпилс, 2001. С. 98–107.
- Холишевников В.Е.* Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: межвуз. сб. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. С. 5–49.
- Хоружий С.С.* Комментарий // Джойс Дж. Улисс. СПб.: Издательский дом «Кристалл», 2001.
- Циклоны и антициклоны в стадиях развития [электронный ресурс]. URL: <http://meteopathy.ru/meteofactory/ciklony-i-anticiklony-v-stadiyax-razvitiya>
- Черкасов Р.В.* Фикциональный дискурс в литературе: проблема репрезентации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара: СамГУ, 2007.
- Чернявская В.Е.* Интерпретация научного текста. СПб.: Наука, 2004.
- Чернявская В.Е.* Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2013.
- Шапир М.И.* Язык поэтический // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 2000. С. 512–528.
- Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 9–23.
- Шлегель Ф.* Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 117–204.
- Шоу Дж.Б.* Пигмалион [электронный ресурс]. URL: <http://lingua.russianplanet.ru/library/bshow/pigmalion.htm>
- Щедровицкий Г.П.* Схема мыследеятельности — системно-структурное строение, смысл и содержание // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М., 1995. С. 562.
- Эко У.* Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004.
- Эко У.* Поэтики Джойса. СПб.: Symposium, 2003.
- Якобсон Р.О.* В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 102–117.

- Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сборник статей. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
- Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира. Модели пространства, времени и восприятия. М.: Гнозис, 1994.
- Aldington R.* *Death of a Hero*. London: Four Square Books, 1958.
- Blamires H.* *A Short History of English Literature*. London, Methuen and Co Ltd, 1974.
- Brodsky J.* *Less than One*. London: Penguin Books, 1987.
- Coleridge S.T.* *Verse and Prose*. Moscow: Progress Publishers, 1981.
- Dijk Teun van.* Ideology: A Multidisciplinary Approach [электронный ресурс]. URL: <http://www.hum.uva.nl/~teun>
- Eddington A.* *The Nature of the Physical World*. London: Macmillan, 1933.
- Oppenheimer R.* *Science and Common Understanding*. New York: Simon & Schuster, 1966.
- Fauconnier Gilles, Turner Mark.* Conceptual Integration Networks // *Cognitive Science*. Vol. 22 (2). 1998. Pp. 133–187.
- Hemingway E.* *The Fifth Column and the First Forty Nine Stories*. London: Jonathan Cape, 1939.
- Hornby A.S., Gatenby E.V., Wakefield H.* *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Ставрополь: Сенгилей, 1992.
- Interpretation and overinterpretation* / U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brook-Rose; ed. S. Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Joyce J.* *Ulysses*. London: Penguin Books, 1974.
- Kline A.S.* Poets of Modernity [электронный ресурс]. URL: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Pasternak.htm>
- Oppenheimer R.* *Science and Common Understanding*. New York: Simon & Schuster, 1966.
- Rexroth K.* *The Works of Rimbaud* // *Saturday Rev.* 1967. January.
- Rimbaud A.* *Oeuvres*. М.: Радуга, 1988.
- Russel B.* *Mysticism and Logic and Other Essays*. London: Longmans, Green, 1925.
- Searle John.* *The Logical Status of Fictional Discourse* // John Searle. *Expression and Meaning*. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. Pp. 58–75.

*Shaw G.B.* Pygmalion [электронный ресурс]. URL:  
<http://www.literaturepage.com/read/pygmalion-54.html>

*Swann St.* The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination. London:  
Routledge Publishing, 2003.

*Wilde Oscar.* Collected Works of Oscar Wilde. Wordsworth Editions Ltd,  
Ware, Hertfordshire, 1997.

#### НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович

СЕМИОТИКА  
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ДИСКУРСА