

*Рецензенты:*

*доктор филологических наук, профессор **О. В. Лещак**  
Института славянской филологии Свентокшиской Академии им.  
Яна Кохановского в г. Кельце (Польша)*

*доктор филологических наук, доцент **В. Г. Дидковская**  
кафедры русского языка Новгородского государственного универси-  
тета им. Ярослава Мудрого*

**Заика В. И.**

З-17 Очерки по теории художественной речи: Монография /  
В. И. Заика; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород,  
2006. – 407 с.

В очерках рассматриваются вопросы эстетической реализации (эстетической функции) языка. Книга является опытом создания теории художественной речи на функционально-прагматических методологических основаниях. С позиций антропоцентризма, реляционизма и прагматической телеологии рассмотрены основные понятия, составляющие инструментарий исследователя художественной речи: референты художественной речи, остраннение, план выражения, знак, план содержания, образ, смысл, художественная модель, референтное пространство и др. Телеологическая ориентация реализованного функционального видения литературно-художественной языковой деятельности обусловлена потребностями упорядочения методологических установок, понятийного аппарата и методических процедур лингвистического анализа художественного текста в вузе. Предлагаемая система представлений об эстетической реализации языка рассмотрена на материале русской художественной литературы.

Очерки адресованы лингвистам, преподавателям русского языка, студентам-филологам, аспирантам, учителям а также тем, кто интересуется проблемами художественной речи.

ББК 83.011.7

©Новгородский государственный  
университет, 2006  
© В. И. Заика, 2006

## ВВЕДЕНИЕ

В работе рассматривается ряд вопросов, связанных с изучением эстетической реализации (эстетической функции) языка.

Наука о словесной эстетической деятельности в ее современном состоянии необычайно разнообразна. Всесторонне изучаются индивидуальные стили: например, на основе анализа всего корпуса текстов исследовано мирозерцание А. Платонова в виде набора концептов, объяснены механизмы порождения платоновского художественного мира (М. А. Дмитриовская), а также вырабатываются подходы к созданию словаря и тезауруса платоновского языка (М. Ю. Михеев). Изучаются идиостили в целом и отдельные элементы идиостилей: многоаспектное рассмотрение формул в словесности М. Цветаевой позволило представить особенности мирозерцания, эстетики поэта, устройство текстов (С. Ю. Лаврова).

Исследуются различные механизмы выразительности: приемы, их взаимодействие, которое необходимо для воплощения художественного замысла и которое обеспечивает эстетическое воздействие (Е. В. Маркасова, А. А. Липгарт, И. В. Труфанова, С. Г. Николаев и др.).

В обобщающих работах устанавливаются тенденции поэтической реализации языка [Фатеева 2001]. Своего рода обобщением является и лексикографическое описание словесной эстетики, например, в продолжающемся объемном издании «Словаря языка русской поэзии XX века» или в компактном тематически организованном представлении образного арсенала поэзии [Иванова 2004].

Теоретическое осмысление эстетики художественной речи касается как частных вопросов, например образности (Н. В. Халикова), так и общих, например установления собственно специфики художественности (эстетичности). В обзоре попыток определения художественности, сделанном Н. Л. Галеевой, обнаружена чрезвычайная сложность этой проблемы [Галеева 1999]. Показателем сложности теоретического осмысления художественности является представление эстетического кода в иерархической системе уровней информации модели как самого верхнего «слоя» [Болотнова 2002: 139]. Высота эстетического, которое оказывается

наиболее удаленным от низшего, собственно языкового уровня, коррелирует с наличием в тексте множества «тайн и загадок», разгадывание которых понимается как поиск ключей к эстетическому коду и составляет суть интерпретационной деятельности. Традиция определения специфики поэтического с помощью уровней, идущая от Б. И. Ярхо, Р. Ингардена, живет в самых различных модификациях (М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова, З. Я. Тураева, Л. Г. Бабенко, Д. М. Поцепня, Ю. В. Казарин, А. А. Липгарт и др.), В. И. Тюпа использует уровневый подход в аналитике художественной реальности при установлении границ адекватности понимания художественного текста [Тюпа 2001].

Впрочем, в эстетическом аспекте осмысливается не только художественная речь. Как специфическая сфера поэтического самовыражения говорящего рассматривается современное городское просторечие [Химик 2000], здесь поэзия видится, как писал Б. А. Ларин, не только в великих произведениях, но «везде, ежечасно и ежеминутно, где говорят и думают люди» [Ларин 1974: 40].

Продуктивно и разнообразно рассматривается поэтическая семантика в ее текстовом состоянии: техника повествования и семантический эффект нарративных приемов, гармоническое устройство текста, смысловая структура, текстовая связность и цельность, текстовые поля, пространства, доминанты, ключевые слова и пр. (Е. В. Падучева, М. Я. Дымарский, Е. Фарино, Н. В. Кузина, В. А. Лукин, З. Я. Тураева, Н. В. Черемисина, Л. Н. Чурилина, Н. А. Николина, Л. О. Чернейко, Л. В. Миллер и др.). Обзор аспектов рассмотрения художественного текста дан в [Бабенко 2000].

В связи с усиливающимся вниманием к поэтической семантике становится очевидной тенденция к выработке точных методов описания поэтического языка и элементов сложного художественного мира (Н. В. Кузина). Активно разрабатывается интертекстуальное состояние текстовых единиц и обусловленная итертекстуальностью уплотненная художественно-информационная структура текста, заданная многомерными связями (Н. А. Фатеева, М. А. Дмитровская, И. В. Арнольд, И. В. Толочин, К. П. Сидоренко).

Многие продуктивные решения реализованы в разработках для учебного анализа художественного текста, обеспечивающих дисциплины «Лингвистика текста», «Лингвистический анализ художественного текста» и под., (Ю. М. Лотман, И. В. Арнольд, Кухаренко,

Л. А.Новиков, М. Л. Гаспаров, Н. А. Купина, Н. М. Шанский, К. А. Долинин, М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова, З. Я. Тураева, В. А. Лукин, Н. С. Болотнова, Н. А. Николина, Л. Г. Бабенко, Л. Г. Кайда, Г. С. Сырица и др.).

Отмеченное разнообразие во многом определяется тем, что эстетическая реализация языка исследуется в различных научных парадигмах (своего рода торжество принципа дополнительности, который реализуется в гуманитарной сфере). В сферу лингвистических исследований художественной речи активно вовлекаются данные смежных наук, в которых накоплен разнообразный опыт осмысления эстетического: философии, культурологи, психологии, истории литературного языка, литературоведения. О современной науке в целом говорится, что она «исходит из множественности методов, из различения и комплементарности методов объяснения и понимания» [Козловски 1997: 49] Полипарадигмальность, характеризующая современное состояние гуманитарных наук расценивается, обычно, как положительное явление, а междисциплинарность, размывающая границы дисциплин, – как продуктивная тенденция.

Между тем оборотной стороной междисциплинарности является отсутствие методологической определенности научного исследования. Конечно, существенной причиной того, что формулировка не только методологических оснований, но даже критериев исследования часто оставляет желать лучшего во многом является то, что представления исследователя относительно характера своей деятельности являются личностным знанием, одним из свойств которого является «неартикулируемость» [Полани 1985: 199]. Однако справедливым является мнение Р. М. Фрумкиной относительно современной лингвистики: «редкие авторы [...] берут на себя труд сформулировать общеметодологические основы своих исследований» [Фрумкина 1995: 510]. В значительной степени это касается лингвостилистики, лингвопоэтики и подобных разделов языкознания, методологическая определенность в которых особенно существенна. В ситуации междисциплинарности требуется особенное внимание именно к методологии. Применение методов анализа смежных дисциплин далеко не всегда выверено относительно четкого представленного предмета исследования. Так, установление целостности текста посредством редукции и устранения связности, как

будет показано ниже, противоречит специфике художественности речи.

В методологическом отношении наше исследование вопросов эстетической языковой деятельности является функционально-прагматическим, основывающимся на трансцендентализме И. Канта, согласно которому человеческое знание ограничено сферой опыта, но при этом зависит от нашего сознания и последним организуется.

У. Джеймс назвал прагматистский метод методом улаживания метафизических споров: «Представляет ли собою мир единое или многое, царит ли в нем свобода или необходимость, является ли он материальным или духовным? Все это одинаково правомерные точки зрения на мир [...]. Прагматистский метод в подобных случаях пытается истолковать каждое мнение, указывая на его практические следствия. Какая получится для кого-нибудь практическая разница, если принять за истинное именно это мнение, а не другое?» [Джеймс 1997: 225]. Такое понимание продуктивно для научного исследования еще и потому, что в процессе выстраивания научной картины приходится пересматривать уже имеющиеся истины: «Истина в науке – это то, что дает нам максимально возможную сумму удовлетворений (включая сюда и требования вкуса), но самым важным и повелительным требованием остается всегда вопрос о совместимости с предыдущими истинами и новыми фактами [Джеймс 1997: 291].

Для нас существенной в прагматизме является концепция истины, в частности ее инструментальное понимание: «мысли [...] становятся истинными ровно постольку, поскольку они помогают нам придти в удовлетворительное отношение с другими частями нашего опыта [...]. Мысль, которая может, так сказать, везти нас на себе; мысль, которая успешно ведет нас от какой-нибудь одной части опыта к любой другой, которая целесообразно связывает между собой вещи, работает надежно, упрощает, экономизирует труд – такая мысль истинна постольку, поскольку она все это делает. Она истинна *инструментально*», – пишет У. Джеймс, излагая точку зрения прагматистов Ф. К. С. Шиллера и Дж. Дьюи [Джеймс 1997: 230]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В дальнейшем любые выделения в цитатах по умолчанию являются авторскими.

Важным в прагматизме для гуманитарного исследования является телеологичность. В «философии жизни» (В. Дильтей, Г. Риккерт) науки разделены на науки о природе, реализующие каузальный подход: исследующие объект с точки зрения его причин, и науки о духе, о культуре, реализующие телеологический подход: исследующие объект с точки зрения его цели. Необходимость такого разграничения была очевидна для многих исследователей языковой деятельности, как, например, очевидна продуктивность разграничения синхронии и диахронии, языка и речи, синтагматики и парадигматики: «В явлениях природы следует искать внешнюю необходимость или причинность; в явлениях культуры, напротив, следует искать внутреннюю необходимость или целенаправленность» [Косериу 1963: 276]. И хотя М. М. Бахтин заметил, что разграничение это обнаружило свою непродуктивность и «было опровергнуто дальнейшим развитием гуманитарных наук» [Бахтин 1986: 369], сам он неоднократно подчеркивал именно телеологичность гуманитарного исследования<sup>2</sup>.

Вопрос о различии каузального и телеологического является актуальным, поскольку в современной отечественной науке о художественной речи это разграничение не достаточно четко осознано и применено в исследовательских практиках. Так, многие опыты лингвистического анализа художественного текста для вузов, готовящих школьных учителей словесности, не в силах преодолеть центробежных тенденций в анализе текста: текст как объект лингвистического исследования иногда растворяется не только в окружающем этот текст «мотивирующем мире»: биографии автора, исторических фактах, прототипах персонажей, но и в разного рода «семантических средах»: семиосферах, концептосферах.

Необходимой составляющей теории, обеспечивающей анализ эстетической реализации языка, является четкое представление об

---

<sup>2</sup> По Бахтину каузальность, например, не обеспечивает диалогичности, необходимой для понимания: «Реализм часто овеществляет человека, но это не есть приближение к нему. Натурализм с его тенденцией к каузальному объяснению поступков и мыслей человека (его смысловой позиции в мире) еще более овеществляет человека. «Индуктивный» подход, якобы свойственный реализму, есть, в сущности, овеществляющее каузальное объяснение человека. Голоса (в смысле овеществленных социальных стилей) при этом превращаются просто в признаки вещей (или симптомы процессов), им уже нельзя отвечать, с ними уже нельзя спорить, диалогические отношения к таким голосам погасают» [Бахтин 1986: 307]. Как видим, «смысловое» в этой работе синонимично телеологическому и противопоставлено каузальному.

аспектах рассмотрения коммуникации: ономаσιологическом (от содержания к форме) и семасиологическом (от формы к содержанию). И. Р. Гальперин справедливо заметил: «...уподобление чтения произведения диалогу между автором и читателем заставляет нас рассматривать саму проблему текста с двух сторон – со стороны запрограммированного сообщения, в самом широком смысле слова, и со стороны возможных толкований информации, заложенной в этом сообщении» [Гальперин 1981: 23-24].

В работах разных исследователей можно обнаружить предпочтение той или иной установке. Например, в работах Ю. М. Лотмана реализован преимущественно семасиологический аспект, а модель А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова – ономаσιологическая. (См. [Лотман 1996: 101].) Известно, что в первую очередь подходами различаются дисциплины «стилистика декодирования» (стилистика восприятия) (И. В. Арнольд, Р. А. Киселева и др.) и «интерпретация текста» (стилистика от автора) (В. А. Кухаренко, К. А. Долинин и др.). Хотя многие подходы к анализу художественного текста подчеркнута семасиологичны<sup>3</sup>, мы полагаем, что ономаσιологический аспект, является более существенным и, как будет показано ниже, продуктивным для исследования эстетической реализации языка.

Определяя наше исследование как телеологическое (поскольку исследование эстетической реализации языка мы понимаем как науку о духе, о смысле по преимуществу), мы не ставим под сомнение продуктивность каузального подхода в исследованиях эстетической реализации языка, но подчеркиваем необходимость осознанного отграничения его процедур от процедур телеологических в процессе исследования художественных текстов. То же относится и к разграничению ономаσιологического и семасиологического аспектов.

Телеологический подход реализован в работах представителей ОПОЯЗа (он обозначен уже в названии программной статьи В.Б. Шкловского «Искусство как прием»)<sup>4</sup> и других исследователей,

---

<sup>3</sup> Так, у М. Риффатера, семасиологические ограничения объекта были столь существенны, что исключали даже интенцию [Риффатер 1980: 90]. Со всей определенностью в *текстовом анализе* Р. Барта подчеркнута специфичность объекта: анализ не структуры текста, а *структуризации смысла*, т.е. восприятия [Барт 1980: 309]

<sup>4</sup> Как заметил В. М. Жирмунский, «прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании, то есть в стилистическом единстве художест-

стоявших у истоков лингвистики художественной речи<sup>5</sup>. В телеологических терминах свойственно формулировать языковую деятельность функционалистам<sup>6</sup>. В. З. Демьянков отметил телеологичность в числе «дифференциальных» признаков лингвистического функционализма [Демьянков 2003].

Еще одной стороной методологии, которая реализуется в данной работе, является функционализм: проблемы ставятся и решаются через понятие отношения. Функциональность понимается весьма широко. Однако, как справедливо заметил О. Лещак, «функционирование объекта и понимание объекта как функции – не одно и то же. Нельзя считать функциональным любое исследование функционирования объекта» [Лещак 2000а: 254]. Определяя понятие «функции» он отмечает, что «...функция в собственно функциональном исследовании является не предметной областью познания (как функционирование), и не одной из характеристик объекта исследования (его ролью в актах функционирования или в системе). [...] Функция здесь – это центральное методологическое понятие, способ представления объекта, характер и форма его бытия. По уровню обобщения понятие функции в функционализме сопоставимо лишь с понятием опыта как сущностно-бытийной содержательной характеристики объекта» [Лещак 2000а: 251]. Функциональность исследования определяет то, что объект представлен «не как реальный феномен или метафизическая сущность, не как социальная структура или психический факт, не как текст или дискурс, а именно как *функциональное отношение, взаимообуславливающая деятельная и значимая многосторонняя связь*» [Лещак 2000а: 247].

Наше исследование опирается на функционализм, реализованный в работах В. фон Гумбольдта, А. А. Потебни, Ф. де Соссюра, представителей формальной школы: В. Б. Шкловского, Р. Я. Jakobсона; Ю. В. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума,

---

венного произведения, он получает свое эстетическое оправдание» [Жирмунский 1977: 35].

<sup>5</sup> Именно в этом смысле Б. А. Ларин делал замечания при уточнении предмета исследования: «генезис явлений литературного языка должен быть совершенно обособлен от эстетики языка» [Ларин 1974: 30].

<sup>6</sup> Например, в первом тезисе Пражского лингвистического кружка отмечается, что язык обладает «целевой направленностью», «язык есть система средств выражения, служащая какой-то определенной цели», «самой обычной целью говорящего является выражение» [Тезисы 1967:17].



М. А. Петровского; а также М. М. Бахтина, Г. О. Винокура, Л. С. Выготского, Б. А. Ларина, В. В. Виноградова, представителей Пражского лингвистического кружка, Р. Барта, Ж. Женетта, Ц. Тодорова, У. Эко, А. Ричардса, современных исследователей: Ю. М. Лотмана, Л. А. Новикова, А. В. Бондарко Н. Д. Арутюновой, М. В. Никитина, С. С. Аверинцева, А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, Л. Ю. Максимова, М. Л. Гаспарова, и др.

Функциональный прагматизм как методология, в которой развиты идеи И. Канта, У. Джеймса и др., обоснован в работах О. В. Лещака, к которым мы будем обращаться ниже.

Цель нашего функционально-прагматического исследования состоит в создании системы понятий (теории) для исследования закономерностей эстетической реализации языка, позволяющей сосредоточить внимание исследователя и затем обучающегося на собственно эстетическом аспекте художественной речи. Создавая теорию, как инструмент познания объекта: мы исходим из того, что «...все наши теории *инструментальны*, все они – умственные способности *приспособления* к действительности [...]» [Джеймс 1997: 282]. Исходя из положения, что эстетическому «не может быть адекватным никакое понятие», и никакой язык не в состоянии «полностью достигнуть его и сделать его понятным» [Кант 2001: 243, 244], мы считаем, что задачей исследования должен быть не столько поиск путей повышения адекватности описания эстетических эффектов, сколько поиск путей создания условий возникновения эстетических эффектов.

Одним из самых общих понятий в лингвистическом исследовании является понятие функции языка. Наличие новейших работ, в которых классифицируются функции языка, например [Иваницкий 2004], свидетельствует о неизменной актуальности проблемы. При представлении моделей функций языка, неизбежны описания предшествующих опытов классификации. Наиболее обстоятельный обзор сделан В. З. Демьянковым на материале зарубежных концепций XX в. [Демьянков 2003].

Наш обзор монофункциональных, бифункциональных и полифункциональных моделей функций языка (речи) А. Мартине, К. Бюлера, Р. Якобсона, А. А. Леонтьева, В. А. Аврорина, Е. В. Сидорова, Н. А. Слюсаревой, Д. Г. Богушевича и др. был представлен в [Заика 1996], там же изложено наше видение функ-

ций языковой деятельности, которое состоит в следующем. Язык монофункционален, его функция экспрессивная; языковая способность говорящего служит ему для того, чтобы он осуществлял экспрессию, выражение, вербализацию мысли; всякое применение языковой способности – это экспрессия. Экспрессия понимается нами в соответствии с одноименной «способностью языка» в концепции Е. В. Сидорова [Сидоров 1991]. Экспрессия – это осуществление перевода внутренних психических довербальных сущностей (как рассудочного, так и эмоционального порядка) в состояние информации. Несколько перефразируя высказывание Ю. М. Скребнева, можно утверждать, что функция языка – речь [Скребнев 1985:17]. Обычно экспрессия овеществляется фонацией (звуковая речь) или начертанием (письменная речь), однако экспрессия, предназначенная не для сообщения, а для «внутреннего пользования», может завершаться на той стадии порождения речи, которая называется внутренней речью (см. [Человеческий фактор 1991: 30–31]).

Речь полифункциональна; функции речи понимаются нами «как отношение речевого поведения к реализации намерений субъекта или роль речевого поведения (речевого действия) в реализации деятельности субъекта, с учетом того факта, что речевая деятельность, как правило, включена в качестве составляющей в другие виды духовно-практической деятельности» [Заика 1996: 116]. Разнообразие функций речи (реализаций языка) определяется разнообразием условий и целей деятельности субъекта.

Все реализации языка можно разделить на коммуникативные и некоммуникативные. Коммуникативной считаем такую объективацию речи, которая предполагает обмен информацией с целью немедленной или отсроченной координации деятельности людей (координацию понимаем в трактовке Е. В. Сидорова, а также А. А. Леонтьева). Координация поведения осуществляется посредством воплощения замысла в определенной последовательности знаков. Эта последовательность, будучи текстом, обеспечивает сопорождение собеседником смысла. Сопорожденный смысл является условием такого поведения, которое предполагает говорящий.

Именно коммуникативная реализация языка во всех ее разновидностях (разговорная, научная, официально-деловая, публици-

стическая) определяет сущностные характеристики языка, обуславливает его изменение.

Некоммуникативные реализации (магическая, фатическая, эстетическая) не предполагают координацию поведения собеседника вообще, а если предполагают, то не посредством обмена информацией. Магическая, фатическая и эстетическая речь являются реализацией коммуникативных средств в некоммуникативных целях. В магической речи план содержания является нерелевантным, поэтому значимыми качествами являются только фонационные (темп, громкость, просодия, и др.), а семантические качества практически отсутствуют; в заговорах может иметь место полная асемантичность. Такой же асемантичной считается и речь фатическая. Качества магической и фатической речи определяются ритуальностью ситуаций общения.

Не предполагающая координацию, художественная речь – самая сложная из некоммуникативных реализаций. В ней не только существенны все стадии формирования смысла, но сама смысловая структура художественной речи и факторы, ее обуславливающие, значительно более сложные, чем во всех «практических» реализациях языка<sup>7</sup>.

Установка на выразительность, стремление делать отклонение от риторического нуля характеризует и коммуникативные реализации, и некоммуникативную художественную речь. Подчеркивая принципиальную разницу между этими реализациями языка, назовем коммуникативную реализацию с установкой на выразительность риторической реализацией (риторической функцией) языка, а наиболее сложную из некоммуникативных реализаций – художественную речь – **эстетической реализацией** (эстетической функцией) **языка**.

Понимая **гипотезы** по И. Канту, т. е. как проблематические суждения, которые неопровержимы и недоказуемы, но являются такими частными мнениями, без которых нельзя обойтись в борьбе с зарождающимися сомнениями, и потому «следует сохранять их и тщательно оберегать от того, чтобы они не выступали как положения, достоверные сами по себе и имеющие в некотором смысле аб-

---

<sup>7</sup> Другие термины: бесформенная, житейская, «пошлая», утилитарная речь (Г. Г. Шпет), просторечье (Б. А. Ларин), обыденный язык (И. И. Ревзин), стандартный язык (Л. А. Новиков) и т. д.

солютную значимость и чтобы они не утопили разум в вымыслах и иллюзиях» [Кант 1964: 645–646], мы в качестве такого средства борьбы с зарождающимися сомнениями выдвигаем гипотезу об эстетической реализации языка, главным отличием которой от реализации практической является то, что наряду с **реалиями** (предметами), **изображаются** также повествующий **субъект** и этнический **язык**, на котором написано произведение. С этой точки зрения представлены референты художественной речи, «организованные» в пределах **художественной модели** и **референтного пространства**. Термины художественная модель и референтное пространство, позаимствованные нами из работы К. А. Долинина [Долинин 1985], обозначают здесь соотносимые понятия и, помимо всего прочего, подчеркивают различие аспектов: художественная модель ономаσιологична, референтное пространство – семасиологично. Утрированное несходство, нарочитая несимметричность художественной модели относительно референтного пространства, которые обнаружатся в ходе изложения, подчеркивают инструментальный характер этих понятий.

В последующих очерках на функционально-прагматических методологических основаниях, то есть с позиций антропоцентризма, реляционизма и прагматической телеологии, будут рассмотрены основные понятия, составляющие инструментарий исследователя художественной речи: референты художественной речи, остраннение, план выражения, знак, план содержания, образ, смысл и др.<sup>8</sup> Телеологическая ориентация реализованного функционального видения литературно-художественной языковой деятельности обусловлена потребностями упорядочения методологических установок, понятийного аппарата и методических процедур лингвистического анализа художественного текста в вузе.

---

<sup>8</sup> Поскольку, как будет показано в Гл. 5, мы понимаем образ как устройство для построения референта, предполагающее участие не только явных знаний воспринимающего, но и знаний неявных, в т. ч. «свидетельств тела», для нас не может быть приемлемой рационалистическая точка зрения, предполагающая принципиальное разграничение душевного и телесного.

## Глава 1

### ПРОБЛЕМА ПРЕДМЕТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В работах, посвященных характеристике функций языка, высказывается мнение, что выделение функций языка в зависимости от специфики предмета речи не представляется оправданным [Арутюнова 1979: 386]. В. З. Панфилов отмечал, что если исходить из специфики конкретного содержания каждого из речевых произведений, то набор речевых функций можно умножать до бесконечности [Онтология языка 1983: 30]. Конечно, тип референта не может быть ни определяющим, ни тем более единственным основанием выделения координативных функций. Однако эстетическая реализация принципиально отличается от иных реализаций, в первую очередь координативных, типом референта. Более того, именно на специфике референта «пересекаются» практически все проблемы художественной речи. Поэтому далее для определения особенностей эстетической реализации языка остановимся на свойствах референта.

Референтом называется то, к чему имеют референцию имя, высказывание, текст. Если в практической коммуникации референтом имени, высказывания, текста являются реальные предметы, ситуации, события, то в ситуации эстетического применения языка «речевой отрезок может иметь референцию [...] в воображаемом мире, в частности в универсуме данного художественного произведения» [ЛЭС 1990: 441]. Уточним психический характер референтов и реального, и воображаемого мира: «референтом называют образ в зрительно-теменных долях обоих полушарий» [Об итогах 1987: 7], референты понимаются как ментальные представления [Лещак 1996]. Как отмечает Е. В. Падучева, «языковой текст всегда строится как имеющий некоторый внешний мир, с которым он соотносится, – будь то реальный мир или вымышленный, как это имеет место в художественной литературе. В случае вымышленного мира референтами языковых выражений будут объекты и ситуации в вымышленном мире текста» [Падучева 1996: 244]. Референция при эстетической реализации – это отнесенность к поэтическому (художественному) предмету в широком смысле. Это разнообразие объектов вымышленного мира – совокупность референтов художе-

ственной речи – в дальнейшем будет именоваться референтным пространством.

Понятие **референция** использовалось для определения художественной речи, уточнения ее специфики и отграничения речи художественной от речи практической. Например, в концепции Р. Якобсона и вслед за ним в «Общей риторике» льежской группы « $\mu$ » понятия **референция** и **поэтическая реализация** несовместимы лишь постольку, поскольку референтным считается язык только в его коммуникативной реализации. Поэтическая речь – это нереферентная речь: «В своем поэтическом качестве поэтический язык не имеет референции, он референциален лишь в той степени, в которой он непоэтичен» [Общая риторика 1986: 46]. В той же традиции употребляет термин йельский деконструктивист Дж. Х. Миллер. Исходя из того, что язык изначально фигуративен (то есть все языковые знаки являются метафорами), он считает, что возможность референциального (буквального) применения языка – это иллюзия; язык не может адекватно репрезентовать действительность [ЛЭТиП 2003: 212]. Однако что справедливо в критике принципа миметической референциальности (реализм) в литературе, то непродуктивно распространять на применение языка в целом.

К. А. Долинин использует для обозначения всего разнообразия объектов действительности, в пределах которой человек осуществляет свою деятельность, понятие **референтная ситуация**; она «может быть и абстрактной и идеальной, обобщающей более или менее обширный класс конкретных ситуаций [...], сводиться к единичному объекту или классу объектов» [Долинин 1985: 8–9]. По поводу референции в художественной речи делается уточнение: ситуации, описанные высказываниями, «темы которых не имеют референтов в объективной действительности», называются мнимыми, а сами высказывания (и такие тексты) – нереферентными или пустыми [Долинин 1985: 24].

Мы полагаем продуктивным сохранить понятие референта и референции применительно к художественной речи, так как трудно представить, что речь ни к чему не отсылает и что образ, например Чичикова, в зрительно-теменных долях полушарий субстанциально отличается от образа какого-нибудь публичного политика. Необходимые разграничения с практической речью (координативной реализацией языка) и уточнение принципиальной инаковости референ-

ции в художественной речи мы сделаем посредством оппозиции материал / референт и характеристики свойств референтов художественной речи.

### 1.1. Особенности референтов художественной речи

Для характеристики референтов вообще принципиально важным является такой признак, как **творимость**. К. А. Долинин отмечает, что референтная ситуация описывается в высказывании не как зеркальное отражение: «высказывание истолковывает, интерпретирует референтную ситуацию, приписывает ей определенную структуру, вычлняя и квалифицируя элементы ситуации и их отношения, а также определяя ту роль, которую каждый элемент играет в этих отношениях». Он подчеркивает: «человек не только и не столько *выбирает* референтные ситуации своих высказываний, сколько конструирует» [Долинин 1985: 18, 22]. Заметим, что это сказано не о художественной речи (где творимость референтов очевидна), а применительно ко всякой ситуации практической речи.

Относительно художественной речи заметим следующее. Особенность эстетической реализации языка состоит в том, что слова не отсылают к референту, а в специфически организованной последовательности обеспечивают способ создания референта. С учетом того, что способ – это ‘действие или система действий, применяемые при [...] осуществлении чего-н.’ [СОШ 1997: 757], в художественной речи слова обеспечивают систему действий по созданию референта. (Именно как способ в Гл. 5 понимается образ).

Понятие творимости, как видно из рассуждения К. А. Долинина, является своего рода коррекцией довольно устойчивого понимания референта как результата отражения. С теми или иными оговорками понятие отражения присутствует в характеристиках словесного и иного художественного творчества, например: художественная речь понимается как «отображение предметного мира в тексте» [Тураева 1986].

Принцип отражения, который долго господствовал в отечественной и зарубежных поэтиках, является современным изводом античного **мимесиса** (подражания). В античности понимали искусство не как творчество, не как создание чего-то нового, а прежде всего как подражание космосу [Шестаков 1983: 267]. Космос гармоничен,

а искусство – это подражание гармонии космоса. Обычно подражание понимается просто как подражание вещам. Хотя у Плотина этот понятие было более утонченным: художник подражает не вещам, а эйдосам, которые истекают из мирового ума или деятельности демиурга. Собственно, античная поэтика и являлась учением о подражании. Не только поэтическое достоинство того или иного произведения, но и вообще принадлежность его к искусству устанавливались в зависимости от проявления в этом произведении категории мимесиса. Как отмечает Ж. Женетт, «платоновско-аристотелевское понимание поэтики как учения о подражании, или репрезентации, на протяжении многих столетий тяготело над теорией жанров, служа для нее источником неодолимых затруднений и путаницы» [Женетт 1998, II: 297]. В частности, категория не позволяла рассматривать как высокое искусство жанры лирические, в которых подражание не обнаруживалось.

Преодолеть произвол категории мимесиса и ее производных (отражения) основывающиеся на эстетике И. Канта стремились немецкие романтики, представители ОПОЯЗа, Л. С. Выготский, М. М. Бахтин, представители Пражского лингвистического кружка<sup>9</sup>, представители «Новой критики» и мн. др.

В поисках оснований включения лирики в системы Платона и Аристотеля Ж. Женетт пытается модернизировать понятие мимесиса. Он считает, что существует два способа интегрировать лирику в миметические жанры: «первый состоит в том, чтобы, не отменяя классического догмата о “мимесисе”, но несколько расширив его, попытаться доказать, что данный тип высказываний по-своему тоже является “подражанием”; второй, более радикальный, – в том, чтобы, порвав с догмой, провозгласить, что не-изобразительный способ выражения обладает равным поэтическим достоинством с изобразительным» [Женетт 1998, II: 300]. Оказалось, что устранить проти-

---

<sup>9</sup> Впрочем, в семиотической концепции Яна Мукаржовского понятие отражения фигурирует. Но эстетический знак при этом соответствует всем остальным «антимиметическим» признакам: он неутилитарен, самоценен, отражает в себе действительность как целое (на основе отражения единства субъекта), не предназначен для воздействия на действительность, не влияет на действительность и поэтому не может быть подвержен контролю с точки зрения соответствия этой действительности. По Я. Мукаржовскому при эстетической функции «внимание сосредоточено на самом знаке, зеркально отражающем в себе действительность, – проверка соответствия знака здесь не имеет смысла, потому что знак и действительность являются объектами и противостоят друг другу как независимые целые» [Мукаржовский 1994: 154–159].



воречие между неподражательными жанрами и центральной категорией мимесиса проще путем определенной ее коррекции. Ж. Женетт, ссылаясь на Шлегеля и Бате, предлагает трактовать мимесис как вымысел: «...чтобы лирический род в целом подчинялся принципу подражания, достаточно, чтобы эти чувства *могли быть мнимыми*», так как для всей классической традиции «подражание – это не воспроизведение, но вымысел: подражать – значит *делать вид, притворяться*» [Женетт 1998, II: 306–307]. «Аристотель дает недвусмысленный ответ: словесное творчество может возникнуть лишь тогда, когда слово выступает носителем *мимесиса* (mimesis), то есть репрезентации, а вернее, *имитации* воображаемых поступков и событий; лишь тогда, когда оно служит для придумывания историй либо, по крайней мере, для передачи историй, уже придуманных. Язык становится творческим, когда он служит целям вымысла» [Женетт 1998, II: 349]<sup>10</sup>.

Если же вымышленность рассматривать как отражение, то в большинстве случаев совокупность референтов художественной речи следует квалифицировать как неадекватное отражение: «Поскольку основой художественного текста является построение вымышленного мира, текст неизбежно оказывается объектом и такой дисциплины, как психиатрия, которая исследует не только специфику, но и "неадекватность субъективной отражательной деятельности" человека» [Белянин 2000: 35]. Применение категории отражения к рассмотрению художественного текста вынуждает толковать его фундаментальное свойство как патологию, а всякого писателя – уже по определению как пациента.

Нужно подчеркнуть, что вымышленность, фикциональность еще и потому принципиально важная «замена» мимесиса, что она в известной мере предупреждает так называемые транзитивные процедуры при рассмотрении художественного текста, о чем будет говориться в п. 6.1.

Вымышленность референтов делает нерелевантной по отношению к ним дихотомию истины и лжи. В цитируемой выше «Общей

---

<sup>10</sup> Развивает идею Ж. Женетта А. Компаньон: «Основываясь на проведенной Луи Ельмслевом разграничениях между *субстанцией содержания* (идеи), *формой содержания* (организацией означаемых), *субстанцией выражения* (звуки) и *формой выражения* (организация означающих), я могу сказать, что для классической поэтики характерной чертой литературы является вымысел как форма содержания, то есть как общее понятие или модель» [Компаньон 2001: 45]

риторике» отмечено: «к искусству как таковому неприменимы понятия Истины и Лжи – факт давно всем известный, но периодически предаваемый забвению. Существует названная вещь на самом деле или нет, для писателя несущественно» [Общая риторика 1986: 46], несущественно, добавим, это должно быть и для читателя.

Н. И. Жинкин, говоря о значении и смысле в поэтическом языке, по поводу строк П. Ершова *Не на небе, на земле / Жил старик в своей семье* отметил: «Дело совсем не в том, был такой старик или не был, есть или нет, может быть или нет, а в том, что именно о нем сказано или будет сказано» [Жинкин 1998: 30].

Ж. Женетт писал, что «фикциональное высказывание, как не раз повторяли философы вслед за Фреге, не является ни истинным, ни ложным (но лишь “возможным”, как сказал бы Аристотель), либо же является и истинным, и ложным одновременно: оно лежит по ту сторону истинного и ложного или же не достигает их различия, и тот парадоксальный договор о взаимной безответственности, какой оно заключает с реципиентом, может служить превосходной эмблемой знаменитой эстетической незаинтересованности» [Женетт 1998, II: 351]. О. В. Лещак определил художественный способ означивания как «сослагательное наклонение мышления», в противовес «повелительному» – в науке и «изъявительному» – в реальной коммуникации [Лещак 1996: 422].

Обсуждая выбор Ц. Тодоровым определяющего признака литературности (о котором немного ниже), Ю. С. Степанов полагает, что более точно определить понятие художественной литературы можно с помощью семиотики, точнее, с помощью понятий **интенционал** и **экстенционал**. Относительно фикциональности в аспекте оппозиции истина / ложь, Ю. С. Степанов отмечает, что «литературный дискурс 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. Совокупность литературных дискурсов составляет литературу» [Степанов 1983: 23]. Правда, применение этой формулы Ю. С. Степанов ограничивал только реалистическими произведениями, однако мы полагаем, что оно подходит к произведениям любого типа. Нет не-

обходимости показывать, что поэтические модернистские тексты, литература потока сознания, различного вида поэтическая «заумь» или постмодернистские опыты – литература экстенционально более чем неопределенная. Истинность же интенционала может быть всегда истолкована как уместность, существенность, оправданность в пределах различных структур художественного текста.

Между тем именно экстенциональную определенность иногда отыскивают в исследованиях художественной речи. Рассматривая соотношение прямого и метафорического словоупотребления в стихах Велимира Хлебникова, Н. А. Кожевникова отмечает, что в его стихотворениях много реального, как бы дневникового; отмечается, что поэт географически точен и терминологически точен (например, в наименовании растений) [Кожевникова 1996]. Нам представляется, что признак «точность», трактуемый через отношение к внешней действительности, не является характеристикой эстетических достоинств в силу того, что в интенционале понятия «точность» есть «истинность» – элемент нерелевантной для художественной речи оппозиции.

В связи с положением нерелевантности оппозиции истина/ложь необходимо обсудить так называемую «двойственность» референции: «когда текст, имея денотатом [у нас – референтом] фиктивное *x*, описывает реальное *y*». В этом случае, по Ж. Женетту, фикциональный дискурс является неким patchwork, «более или менее гомогенизированным сплавом, разнородные элементы которого в большинстве своем почерпнуты из реальной действительности» [Женетт 1998, II: 382].

Д. Р. Сёрль хотя и считает, что художественное не должно удовлетворять никаким конститутивным правилам делания утверждений практической речи, а высказывания художественной речи не имеют «нормальной иллокутивной ответственности», однако считает, что «притворная референция» – это только референция к вымышленному персонажу: «в «Войне и мире» повествование о Пьере и Наташе – это вымышленная история о вымышленных персонажах, но Россия в «Войне и мире» – это настоящая Россия и война с Наполеоном – это настоящая война с настоящим Наполеоном» [Сёрль 1999: 44]. Как видим, здесь тоже речь идет о двойственной референции. Представление о том, что художественный мир – смесь реального и вымышленного, весьма распространенное. На-

пример, В. Г. Адмони считает эстетическую деятельность «своего рода игрой – прихотливым перебиранием и комбинированием кусочков мира, реального или воображаемого, в душе художника» [Адмони 1994: 118].

Нам представляется, однако, что продуктивнее считать все референты художественной речи вымышленными. Фикциональность (несвязанность с оппозицией правда / ложь) тотальный признак художественной речи и, кроме того, признак не градуальный. Произведение искусства не может быть более или менее фикциональным. Наполеон Л. Н. Толстого, которого привел в пример Д. Р. Сёрль, такой же вымышленный элемент художественного мира, как и Пьер. Иное дело, что у одних элементов в опыте практической деятельности есть прототип (Наполеон, Кутузов, Москва), а у других – нет. Тотальная вымышленность референтов не противоречит тому известному положению, что художник, создавая вымысел по поводу прототипа, может обеспечить читателю такое *видение* предмета, какое не обеспечит научное его описание<sup>11</sup>.

И невероятное отсутствие носа, и вполне обычные воротнички и манишки одинаково определяются их функциональностью в обеспечении референта *майор Ковалев*. Для художественного мира существенность определяется не соответствием / несоответствием реальности, а исключительно тем, как тот или иной элемент обеспечивает целостность художественного мира. «Настоящие» ли улица Садовая и сам Петербург, где жил гоголевский Ковалев, – не является вопросом о художественном мире. Это вопрос, касающийся технологии творчества. Для читателя в процессе создания референтов точная деталь важна не тем, соответствует она или нет действительности, а тем, насколько эффективно она обеспечивает активизацию опыта и приобщение информации к построению художественного мира.

Л. С. Выготский отмечал, что в произведении всячески усиливается и подчеркивается конкретность и действительность описываемого, «потому что только при этом она (действительность) приобретает над нами свое аффективное действие. Но эта действительность или конкретность [...] рассказа ни в коей мере не должна

---

<sup>11</sup> Известно, что для того, чтобы узнать об особенностях возникновения капиталистических отношений во Франции, продуктивно читать не только учебники по истории экономики, но и прозу О. де Бальзака.

смешиваться с действительностью в обычном смысле этого слова. Это есть особая, чисто условная, так сказать действительность добровольной галлюцинации, в которую ставит себя читатель» [Выготский 1987: 113]. Эту тотальность фиктивности К. А. Долинин удачно определил как правило игры: «фиктивность их [референтов] бытия более или менее открыто объявляется адресатом и сознательно принимается адресантом как своего рода правило игры» [Долинин 1985: 25].

То, к чему отсылает намек, который есть в сказке (которая, как известно, ложь), находится за пределами художественного мира. Но это не значит, что этот намек несущественен. Намек в том случае станет настоящим уроком для молодцев, а «содержание» намека абсолютно ясным, когда ложь художественного мира будут эффективно пережита.

О нерелевантности в художественном мире обычной оппозиции правда / ложь пишут и сами художники слова. Например, М. Цветаева в письме Р.-М. Рильке 14. 06. 1926 г.: «Когда я обвиняю другого, обвиваю его шею руками, это естественно, когда я рассказываю об этом, это неестественно (для меня самой!). А когда я пишу об этом стихи, это опять-таки естественно. Значит, поступок и стихи меня оправдывают. То, что между, обвиняет меня. Ложь – то, что между, – не я. Когда я говорю правду (руки вокруг шеи) – это ложь. Когда об этом молчу, это правда» [Небесная арка 1999: 91]. Здесь существенны два момента: очевидное противопоставление поэзии коммуникативному (возможно, прозаическому) говорению, рассказыванию и сближение физического поступка (обнимаю) с поступком стихотворения. Говорить (в коммуникативном режиме) о *руках вокруг шеи* – это ложь по той причине, что руки вокруг шеи – ситуация несказанная, потому что интимная, поэтому рассказывать об этом – ложь, а молчать – правда. *Руки вокруг шеи* правдивы будут только в стихах. (Подробно в [Заика 2004].)

Именно нерелевантность оппозиции истина / ложь во многом определяет такое принципиальное качество художественной литературы, как неутилитарность: «вымысел, и стихотворный, и прозаический, и драматический, и повествовательный, всегда имеет одну типичную и очевидную особенность – он предлагает читателю то бескорыстное удовольствие, которое, как нам хорошо известно со

времен Канта, отмечено печатью эстетического суждения» [Женетт 1998, II: 351].

Хотя во многих теориях художественной речи подчеркивается нерелевантность оппозиции истина / ложь, сама устойчивость появления этих доказательств свидетельствует о том, что ее применение к художественной реальности имеет место.

В качестве реакции на характеристику художественной речи посредством понятия отражения было определение ее специфики парадоксальной формулой: «выражение ради выражения». Ц. Тодоров проследил преемственность этой трактовки художественного произведения. Ее отстаивали немецкие романтики: принцип подражания, в соответствии с которым всякое произведение подчинено внешней, предшествующей, высшей инстанции – природе, несовместим с романтизмом [Тодоров 1999: 138], затем такую трактовку унаследовали символисты, и она стала определяющей для всех символистских и постсимволистских движений в Европе. Постулат «поэтическая функция – это такая функция, которая сосредоточивает внимание на сообщении ради него самого», лежал в основе концепций и русских формалистов, и американской Новой критики [Тодоров 1983: 360].

Ж. Женетт, осмысляя способы, «с помощью которых язык составляет и преодолевает свою практическую функцию, порождая тексты, подлежащие эстетическому восприятию и эстетической оценке», выделяет литературу **вымысла** (*fictio*), в которой главное – это воображаемый характер описываемых предметов, и литературу **слога** (*dictio*), для которой главное – формальные характеристики [Женетт 1998, II: 360]. Первое из определений Ц. Тодоров называет определением через функцию, а второе – определением по внутреннему признаку [Тодоров 1983: 361–363] и делает вывод, что подобная классификация не характеризует литературу в целом, а говорит о разных литературных родах [Тодоров 1983: 368]. Между тем Ж. Женетт подчеркивает существенный для характеристики обоих типов литературы признак: их нетранзитивный характер. Нетранзитивность как непереходность к чему-то иному вне текста характеризует и литературу вымысла, и литературу слога [Женетт 1998, II: 364]. (Более подробно это свойство рассмотрим в п. 6.1.)

Нам представляется, что известное определение Р. Якобсона: «направленность [...] на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого – это поэтическая функция языка» [Якобсон 1975: 202] достаточно емко характеризует художественную литературу любого рода<sup>12</sup>.

В современных исследованиях художественной речи используют понятие **авторереференция** – трансформацию Якобсонова определения поэтической функции<sup>13</sup>. Например, Л. О. Чернейко противопоставляет художественный текст нехудожественному именно по «расположению» референта. Если референт практической речи лежит вне языка, то «художественный текст, даже если он и воспроизводит имевшее место событие, не имеет своим референтом это событие. Референт художественного текста находится внутри текста, а не вне его. Художественный текст авторереферентен» [Чернейко 1999: 442]<sup>14</sup>.

Таким образом, авторереферентность, восходящая к опоязовской «направленности на себя самоё», а также «самоценность» (позаимствованная опоязовцами у футуристов) является наряду с вымысленностью еще одним типологическим признаком референтов художественной речи.

Все эти уточнения позволяют говорить о вымысленности и самоценности как об общих, интегральных свойствах референтов всякой художественной речи, типологических признаках эстетической реализации языка, отличающих ее от иных, в первую очередь практических реализаций. Мимесис в традиционном понимании дифференцировал прозу и поэзию, мимесис, истолкованный как вымысел в широком понимании, а также самоценность (авторерефе-

---

<sup>12</sup> Разумеется, «прямота» направленности определяет и «степень» поэтичности. Известно, что художественная литература с дидактическими или публицистическими намерениями считается не вполне художественной.

<sup>13</sup> Пражские функционалисты подчеркивали особенность поэтического творчества, состоящую в том, что оно «стремится опереться на автономную ценность языкового знака» [Тезисы 1967: 29].

<sup>14</sup> У группы «ц» поэтическая речь определяется через понятие *адресованность*: с помощью поэтической речи «можно сообщить только то, что касается ее самой, [...] содержащееся в ней сообщение адресовано ей самой, и эта «внутренняя коммуникация» есть не что иное, как основной принцип художественной формы» [Общая риторика 1986: 46]. Поэты еще более радикально определяют эту направленность-авторереферентность-адресованность. Например, Д. А. Пригов считает, что можно было бы объяснить поэзию как «разговор языка с языком на языке языка» [Пригов 2001: 479], мы бы добавили: «о языке».

рентность), объединяет поэзию и прозу и отграничивает художественную литературу от координативной речи.

Нам представляется, что в ситуации современной художественной словесности, когда определенно преобладает тенденция на развитие разнообразия ее типов путем деформации границ жанров, видов и даже родов, для аналитического рассмотрения более ценны понятия и категории, интегрирующего, нежели дифференцирующего характера, категории, характеризующие художественную литературу в целом и отграничивающие ее сложные формы от речи практической. В связи с этим мы поддерживаем именно расширительное толкование и вымысленности, и самоценности, которые отграничивают эстетическую реализацию языка от его координативных реализаций. Исходя из такой установки на интегративность, можно «примирить» с мимесисом и другую формулу Р. Якобсона, характеризующую поэтические приемы: «перенос принципа тождества (эквивалентности) с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон 1975: 204]. Суть переноса состоит в том, что если в практической речи тождеством регулируется только выбор (ось селекции) слова из парадигмы, то в речи поэтической этим принципом регулируется и построение синтагм (ось комбинации). Подбор синтагмы с тождественными, подобными признаками – это своего рода «подражание» предшествующей синтагме. Причем подражание не только в отношении слогового состава, ударения, фонетических признаков, но и в отношении грамматики и семантики. Такое подражание в широком смысле и есть «направленность на себя».

Далее кратко остановимся на самой общей типологии референтов художественной речи. Первым типом являются **реалии**: предметы, лица в ситуациях и обстоятельствах<sup>15</sup>. Для более детального рассмотрения этого типа референтов можно выделить, например, артефакты / натурфакты, динамичные / статичные и т.д. Вторым типом референтов художественной речи считаем **повествующее лицо**. Автор, кроме реалий, так или иначе изображает и «наблюдаю-

---

<sup>15</sup> Термин **реалия** в нашем употреблении близок термину «художественная реалия», которым называются «элементы художественного мира разных рангов и масштаба (ими могут быть субъекты и объекты, их свойства, статус и функции, действия, процессы, состояния, отношения и пространственно-временной континуум), коррелирующие с соответствующим «участком» реального мира» [Болотнова 1992: 80]. С. Г. Николаев термином **лингвистическая реалия** называет инонациональный предмет, представленный в тексте посредством неадаптированного иноязычия [Николаев 2005].



щего» и повествующего об этих реалиях субъекта речи. Известными типами этого референта являются, например, лирический герой (применительно к стихотворной речи), повествователь (применительно к прозе), а также всевозможные их разновидности. Третий тип референтов художественной речи – **язык**, конкретный этнический язык, эстетическую реализацию которого и представляет конкретный художественный текст. Язык не только является средством создания референтов двух первых типов, но и сам является изображаемым. Именно так мы трактуем приведенные выше характеристики художественной референции «направленность на сообщение», автореферентность.

Тотальная вымысленность и самооценность являются характеристикой всех трех типов референтов. Конечно, в текстах разных родов и жанров, а также разных направлений выделенные типы референтов «ощутимы» по-разному: в целом в реализме доминирующим в изображении являются реалии, в сказовой прозе – повествователь, в футуристических текстах – язык.

Разумеется, предложенная точка зрения является только точкой зрения, посредством которой, согласно Ф. де Соссюру, создается предмет. Все последующее изложение будет работать на обоснование продуктивности такого понимания референтов художественной речи.

В самых в общих чертах опишем наше представление об источнике и способе создания референтов.

Для разграничения эстетических и неэстетических явлений при рассмотрении произведения искусства представители русской формальной школы заменили традиционную оппозицию **содержание / форма** более продуктивной оппозицией **материал / прием** [Жирмунский 1977: 18].

Л. С. Выготский под материалом понимает «все, что существовало до рассказа и может существовать вне зависимости от этого рассказа» [Выготский 1987: 140]. М. М. Бахтин отмечает, что о материале можно говорить только как о чем-то преднаходимом художником, а не создаваемом им по художественному же плану. Но при этом утверждает, что «материал художественно устроен весь и сплошь» [Бахтин 1998: 230]. Это может показаться противоречием. Но когда Бахтин не усматривает границы между материалом и приемом: «никакой границы между материалом и приемом провес-

ти нельзя» [Бахтин 1998: 231], становится понятно, что речь идет не о границе между художественным миром и реальной действительностью, а о той двойственности референта, которую мы обсуждали выше.

Для того, чтобы факты действительности стали материалом, необходимо осмысление их художником. Для Л. С. Выготского уже с этого начиналось творчество: «выбор подлежащих оформлению фактов есть уже творческий акт» [Выготский 1987: 154]<sup>16</sup>. Материал является таковым только будучи опытом. Рассмотрим подробно это понятие.

В представленной работе мы реализуем функционально-прагматическое понимание **опыта**. Обосновывая базовые понятия функционального прагматизма, О. В. Лещак термином опыт называет совокупность всех видов деятельности, осуществляемых человеком. Причем понятие опыта охватывает не только чувственный опыт – предметную деятельность, но и трансцендентальный опыт – мыслительную деятельность [Лещак 2003].

При этом отмечается, что парадокс опыта состоит в том, что «с одной стороны, опыт конкретной человеческой личности представляет собой главное условие единства мира, но с другой – это лишь функция взаимодействия с миром природы и миром идей (т. е. миром других людей). Мир, каким мы его знаем, ощущаем, переживаем, мыслим, является миром нашего опыта: если это возможный опыт – можно говорить о природе, если невозможный – можно говорить об идеях или сверхъестественных явлениях. Однако даже себя самих мы знаем (видим, чувствуем, переживаем) опосредованно – через других людей, которые нас научили и продолжают учить понимать мир, мыслить, чувствовать, переживать так, а не иначе» [Лещак 2003: 200].

Подчеркнем, что функционально-прагматическое понятие опыта не сводится к знаниям, впечатлениям, полученным в прошлом: «опыт может быть актуальным и потенциальным, при этом память составляет лишь часть потенциального опыта. Вторую его часть составляет будущий опыт, т. е. желания, надежды и модели прогнозирования будущего» [Лещак 2003: 203].

---

<sup>16</sup> В. М. Жирмунский полагал, что «в поэзии самый выбор темы служит художественной задаче, т.е. является поэтическим приемом [...]» [Жирмунский 1928 : 44], цит. по [Виноградов 1963: 178].

При рассмотрении языковой деятельности в различных аспектах для достижения определенности в описании формы представления знаний, содержащихся в опыте, используют различные понятия. Структурированные знания описываются как «фреймы» «сценарии», «схемы», «ситуационные модели» (М. Минский, Т. А. ван Дейк и др.). Например, О. Л. Каменская использует понятие **модель сознания** (С-модель); это «идеальная модель в индивидуальном сознании, в которой индивид реализует личностную экспликацию данных (представлений, мнений, знаний) о том или ином фрагменте внешнего мира, то есть то, что он (индивид) думает, воображает, предполагает, знает об объектах мира и их отношениях»... «вербализуемые структуры (то есть подлежащие объективации во внешней – звучащей или написанной речи) находятся в области С-моделей» [Каменская 1990: 23].

В мире нашего опыта находятся и более общие образования, называемые ментальными пространствами. Понятие **ментального пространства** употребляется в психолингвистических и лингвистических исследованиях. В. Ф. Петренко использует его вслед за Б. М. Величковским с соавторами, у которых оно понималось как «самостоятельные смысловые области, очерченные рамками пространственно-временной отнесенности и семантического контекста» [Петренко 1988: 21]. Ментальные пространства – это системы представлений, которые строятся и корректируются на основе житейских и научных фактов. «Каждое ментальное пространство описывает свою собственную реальность – реальность человеческого представления, будь то воспоминание о прошлом, мечты о будущем, реконструкция исторической эпохи или образ самого себя» [Петренко 1988: 21, 22].

О подобного рода образованиях, ссылаясь на В. Ф. Петренко, пишет О. В. Лещак: «В долговременной памяти человека может храниться информация о некоторых событиях в виде более или менее упорядоченной последовательности данных, фактов, запомнившихся ситуаций, поступков, картин. При этом подчас неважно, по какому каналу данная информация поступила в память: сенсорному, вербальному или же она в принципе была порождена воображением [Лещак 1996: 309] индивида. Среди подобных “фабул” и “сюжетов” не последнее место занимают когнитивные отпечатки текстов, в т. ч. художественных». К ним автор относит и объемные образова-

ния – ментальные пространства, слагающиеся из разных источников информации (“Вторая мировая война”, “Царствование Петра I”), и ограниченные образования – «когнитивные сценарии конкретных текстов». Ментальные образования составляют фабульные и другие яркие в содержательном отношении элементы, «среди них не последнее место занимают заглавия, имена персонажей, специфические наименования мест событий, деталей сюжета. Эти единицы пополняют лексикон индивида, образуя в его информационной базе лексико-семантическое поле данного произведения. И, как нам представляется, именно через единицы этого поля актуализируется в памяти индивида ментальный сценарий текста [...] Ментальный сценарий текста может усложняться всевозможными неязыковыми элементами. Таким фактором осложнения ментального сценария может стать экранизация или инсценизация произведения, его сценическое (декламация) или педагогическое (школьный анализ) прочтение. В этих случаях собственно текстовая информация дополняется информацией об актерах, авторах фильма или пьесы, учебниках, уроках, театре или школе, критических статьях и под.» [Лещак 1996: 309–910].

Итак, ментальные пространства (как и в целом опыт) изменяемы, причем изменяются они не только в результате повторного восприятия собственно вербальных текстов, но и в результате восприятия чужих «прочтений»: кино- и телеверсий, спектаклей, пересказов и проч. В последние десятилетия такая многоканальность создания ментальных пространств стала обычной. В 70-е годы XX в. Ж. Женетт использовал понятие **поле литературы**: «для человека, прочитавшего лишь одну книгу, эта книга и является всей его "литературой" в изначальном смысле слова; когда он прочитает вторую, эти две книги разделяют для него все поле литературы, не оставляя между собой никакого зазора, – и так далее» [Женетт 1998, I: 178]. В современной культуре совокупность взаимодействующих ментальных пространств, возникающих в процессе восприятия художественных текстов, уже нельзя назвать полем литературы в силу активного воздействия на это поле иных видов искусств. (Это воздействие, заметим, способствует тому, что искусство автоматизируется наравне с другими окружающими человека элементами мира, с которыми человек взаимодействует.)

Кроме поля литературы, существуют и иные близкие ментальному пространству, понятия, в которых определяется часть сознания, «ответственная» за восприятие художественных текстов. И. В. Толочин использует понятие **тезаурус** читателя – знания о явлениях культуры, «словарь усвоенных текстов» [Толочин 1996: 61] понимание которого восходит к трактовке Ю. Н. Караулова (тезаурус – понимание мира, картина мира) [Караулов 1980: 22]. И. Смирновым введено понятие **семантическая память**, которую образует информация, извлеченная индивидом не из непосредственно воспринимаемого им мира, но из всякого рода субститутов фактической реальности. Иначе говоря, семантическая память – это хранилище усвоенных нами текстов и сообщений ([Смирнов 1985: 135]. Цит. по [Почепцов 1998: 99]). По Р. Барту, это та часть сознания, «где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо» [Барт 1989: 390].

Все типы референтов соотносимы с **материалом**. Референт-реалия *Наполеон*, создаваемый в процессе восприятия романа Л. Н. Толстого «Война и мир», соотносим с материалом, которым является отнюдь не действительно существовавший император Франции, а то представление о Наполеоне, которое существовало в сознании современников Л. Н. Толстого, предполагаемых читателей романа, то есть Наполеон ментальных пространств представителей русской культуры.

В сравнении с возможностью считать язык референтом наличие языка как материала отнюдь не кажется парадоксальным. Язык признавали материалом представители ОПОЯЗа. В. М. Жирмунский, отвергая представление о наглядности образов, считал что «материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово» [Жирмунский 1977: 22]. Слово в русской формальной школе потому считается материалом, что оно понимается как элемент построения произведения искусства: те или иные стороны слова (звуковая, грамматическая, семантическая) эстетически организуются, подчиняются общему художественному заданию. Мы в п. 3.2 покажем, что это только одно из оснований считать слово и язык материалом.

М. М. Бахтин, обсуждая апофатический метод формалистов, совершенно верно предположил, что их отрицание так или иначе онтологизируется, и «поэтический язык оказался изнанкой и пара-

зитом языка коммуникативного» [Бахтин 1998: 203]. Мы эту метафору понимаем так: коммуникативный язык явился материалом иного языка, поэтического. Ж. Женетт отмечает, что язык (язык-материал) не может быть достаточным как объект искусства, потому что он «материал наименее специфический, наименее жестко закрепленный за этим назначением, а значит, наименее способный сам по себе обозначать художественный характер той деятельности, в которой он используется» [Женетт 1998, II: 345]. Это рассуждение совершенно справедливо для литературы вообще, но в некоторых разновидностях словесности (модернистская поэзия вообще и заумная в частности) язык – вполне достаточный, если не единственный материал.

Референт **повествующий субъект** соотносим с представлением о человеке говорящем со всеми его признаками: тембром голоса, точкой зрения, степенью информированности.

Референт, создаваемый в опыте, не может не иметь коррелятивного ему материала, поскольку этот материал всегда предшествует референту художественной речи.

Существенным для появления референтов является то, что опыт изменяем. Изменения опыта ведут не только к его увеличению, но также к тому, что знания о мире автоматизируются. Весь разнородный материал, который является исходным субстратом при создании художественного мира, обладает одним общим качеством: в обиходе он воспринимается автоматически.

Важнейшим признаком материала представители ОПОЯЗа считали автоматизм его восприятия. Этот автоматизм отчасти определяется стремлением к сохранению энергии: при «...обавтоматизации вещи получается наибольшая экономия восприимчивых сил» [Шкловский 1983: 14]. Это положение согласуется с известным к тому времени в лингвистике автоматизмом речевой деятельности, понимаемым как существенное условие языковых изменений. Многократность восприятия вещи ведет к тому, что она уже не рассматривается во всей полноте признаков, а узнается: «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы ничего не можем сказать о ней» [Шкловский 1983: 15].

Обосновывая положение, что «в центре языковой теории В. Б. Шкловского находится проблема видения», В. Колотаев описывает процесс привыкания к речи: привычка в пользовании языком приводит к тому, что человек «...живет по инерции, узнавая, но не видя мир, угадывая, но не слыша слов. Все вокруг него знакомо и узнаваемо. То, что говорят окружающие, известно заранее. Самому можно не тратить силы, чтобы проговаривать слова от начала и до конца. Мельчайший акустический намек – и тебя поняли. В результате привыкания – действия законов сохранения энергии – искусство выхолащивается, слово опустошается» [Колотаев 1999: 44].

Сам механизм автоматизации описывается так: «Отток энергии от субъекта к вещи через глаза прекращается, отверстия в системе “Я”, ответственные за утечку силы, закрываются, точнее, зарастают прозрачной телесной фактурой, мозолями» [Колотаев 1999: 42]. Взгляд от защитного покрытия субъект устремляет не на предмет, в внутрь себя, «в итоге мы продолжаем видеть, но не вещи, а свое представление о них». Метафора «мозоли» здесь удачно передает признак, связанный с многократностью восприятия. Однако далее, развивая свою оптико-физиологическую метафору, В. Колотаев приписывает подобное свойство и эстетическим объектам: «В свою очередь, объекты эстетической действительности также покрываются защитным прозрачным покрытием – “стеклянной броней”». Эти «покрытия», по мнению В. Колотаева, являются системой рефлекторов, но ведут не к сохранению жизненной энергии «Я», а к тому, что «...начинается процесс аннигиляции, структуры «Я» отправляют функции по инерции, окостеневают и разрушаются без остроты переживаний реальности. Положение субъекта сопоставимо тогда с судьбой погибающего в пустыне путника, окруженного миражами» [Колотаев 1999: 42–43]. Речь, возможно, идет о том, что многократное восприятие субъектом произведения искусства ведет к привыканию и эстетический эффект перестает ощущаться. У субъекта возникает устойчивое представление об объекте, и он видит уже не вещь, а собственное представление о ней. В связи с этим попутно заметим, что автоматическое восприятие не является совсем незатратным в смысле энергии. Но энергия эта тратится именно на нивелирование несоответствий данного воспринимаемого тому представлению, которое имеется у воспринимающего. Об этом процессе писал Ж. Пиаже: «Основная связь, лежащая в основе

всякого знания, состоит не в простой «ассоциации» между объектами (поскольку это понятие отрицает активность субъекта), а в «ассимиляции» объектов по определенным схемам, которые присущи субъекту. Этот процесс является продолжением различных форм биологической ассимиляции, среди которых когнитивная ассимиляция представляет собой лишь частный случай и выступает как процесс функциональной интеграции» [Пиаже 1983: 90].

Для объяснения различия опыта показательно сравнение И. Т. Касавиным восприятия взрослого и ребенка: «Внутри каждого взрослого сидит кантианец, предписывающий законы природе, для ребенка же, не обремененного жесткими языковыми и сенсорными стереотипами, реальность будет другой»... Прогресс чувственного постижения реальности «связан с увеличением степени упорядоченности последней: новорожденный воспринимает мир, почти не будучи обременен предшествующим опытом, и потому фактически ничего не видит, хотя в то же время видит больше взрослого. Из перцептивных структур последнего выключаются известные признаки предметов, на которые не обращают внимание в процессе привычных процедур деятельности. Фактически взрослый видит больше младенца (на сетчатке глаз обоих изображение, впрочем, идентично), но лишь в том смысле, что его восприятие нагружено предшествующим знанием, содержащим и неэмпирические компоненты» [Касавин 2005].

Автоматизм неизбежен. Конечно, экономия энергии, которой обусловлен автоматизм восприятия и отчасти процессы когнитивной ассимиляции, имеет место во многих видах человеческой деятельности, но с эстетической деятельностью ситуация несколько сложнее. Коммуникативное слово от частого употребления может «опустошаться» (например, утрачивать внутреннюю форму), но едва ли такова же схема выхолащивания искусства. В искусстве автоматизация может иметь место, в частности, в ситуации эпигонского творчества. И. П. Ильин отмечает, что массовая литература, построенная «по принципу схематизации некогда сделанных открытий большой литературы и доводки их до уровня формального приема», становится объектом искусства [Ильин 1998: 168], (например, в пародиях). То есть автоматизированный художественный прием может стать объектом искусства наравне с автоматизированным словом или любой автоматизированной вещью. Автоматизацию эсте-



тических вещей можно понимать так: произведение в культурном пространстве государства имеет литературно-критическое и идеологически-дидактическое сопровождение, по поводу чего поэт сказал: «навели хрестоматийный глянец». И эта «стеклянная броня», действуя как «рефлектор», существенно снижает возможность эстетического эффекта. В этой ситуации произведение также может стать объектом художественного изображения. Материалом литературы становится литература, те художественные тексты, которые стали знаками культуры или по иным причинам отличаются определенным автоматизмом восприятия.

Итак, автоматизм понимался как признак материала вообще: «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» [Шкловский 1983: 15], как тот общий признак, который делает этот материал объектом художника.

Положение о том, что реализация материала в создании художественного текста есть его **преодоление**, является чуть ли не общим местом в исследованиях художественной речи: «Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление» [Бахтин 1974: 278]; «Когда художник борется со своим материалом (холстом, деревом, звуками, словами), то в ходе этой борьбы возникают замечательные вос-произведения, способные вызвать у нас бесчисленное множество размышлений; но в конечном счете он все же повествует нам именно о своей борьбе, и только о ней: здесь его первое и последнее слово» [Барт 1986: 150]; «В эстетической деятельности происходит вечная борьба с материалом, его преодоление, снятие его косности» [Леонтьев 1983: 238].

Л. С. Выготский, который, как и представители ОПОЯЗа, заменил оппозицию **содержание / форма**, но не на **материал / прием**, а на **материал / форма**, также использовал понятие преодоления: «Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он хочет сказать. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным» [Выготский 1987: 156]. Здесь все

не «как будто», а именно «на самом деле». Именно сопротивляющийся материал пригоден для художественного произведения, главное условие создания художественного произведения именно сопротивляющийся материал. «Своеобразие литературного произведения – в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е., по существу, деформации) материала. Каждое произведение – это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает» [Тынянов 1977: 261].

Заметим, что преодоление материала не следует понимать как деформирование, искажение, преломление, в особенности к материалу-языку. Хотя именно искажением являются окказиональные формы, нарушение сочетаемости или «авторская» орфография. А. Н. Леонтьев подчеркивал, что «...эстетическое отношение реализуется деятельностью, проникающей за безразличность, объективность равнодушность деятельностью практической, теоретической, познавательной» [Леонтьев 1983: 239]. Мы полагаем, что в отношении языка как материала происходит **преодоление безразличия** к языку (его лексике, фразеологии, грамматике) – безразличия, вызванного автоматизированной координативной реализацией языка, сопровождающей перечисленные А. Н. Леонтьевым деятельности.

Таким образом, художественно преодоленным материалом являются референты художественной речи. В искусстве, в том числе и словесном, существуют самые разнообразные способы преодоления материала. Ниже мы рассмотрим общее для описания всего разнообразия приемов понятие остраннения.

## 1.2. Остраннение

В часто цитируемом фрагменте из статьи В. Б. Шкловского «Искусство как прием» представлена суть остраннения как одного из центральных понятий формальной школы: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остраннения”

вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» [Шкловский 1983: 15]<sup>17</sup>. В современной исследовательской и публицистической литературе встречаются самые различные употребления этого термина.

Орфографически аномальный авторский вариант «**остранение**» более частотен, возможно, не только из-за «первичности», но и в силу дифференцирующего характера: возможно, он фиксирует эзотерический смысл, отличный от употреблений профанов, далеких от всей понятийной системы ОПОЯЗа. Впрочем, мнение С. Зенкина о том, что «в корне слова “остранение” предполагается то ли одно, то ли два “н”, отчего смысл термина, естественно, меняется» [Зенкин 2000], считаем преувеличением. Полагая, что содержание термина определяется применяющим его исследователем, мы вслед за Л. А. Новиковым, который у автора лично установил причину аномалии (см. [Новиков 1994б: 3]), употребляем орфографически правильный термин **остраннение**<sup>18</sup>.

Кроме частотного контекста термина **прием остраннения**, об остраннении говорят как о **методе** («произведение написано методом остраннения»), о **принципе создания** произведения («принцип изображения мира художником»), о **принципе его изучения** («аналитический принцип исследователя»), о **практике** («остраннение как одна их современных практик художников») и пр. Применительно к словесному искусству термин остраннение употребляют и в узком значении, обозначая конкретный прием. Например, в Поэтическом словаре остраннение коррелирует с приемом «первоначальное значение», который состоит в том, что слово употребляется в его «изначальном смысле»: *А там, в торжественном покое, / Разоблаченная с утра, / Сияет Белая Гора* (гора, не имеющая «облачения», облаков вокруг) [Квятковский 1966: 205]. Остраннение понимается более широко: как **принцип** определенного типа

<sup>17</sup> Русских формалистов связывает с немецкими романтиками не только отношение к мимесису и признание самоценности произведения искусства (см. выше замечания Ц. Тодорова), но и трактовка основного приема: «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными – в этом и состоит романтическая поэтика» [Новалис 1990: 61].

<sup>18</sup> Во всех цитатах в рассматриваемом термине сохраняем орфографию оригинала.

литературы, в частности, «господствующий принцип не только в литературе андеграунда, но и в искусстве нонконформистском вообще» [ЛЭТиП 2003: 703], и в целом как «принцип литературной эволюции». В наиболее широком понимании остраннение – «инвариант языковой образности» [Новиков 1994б: 14].

Уточняя **объект** остраннения, нужно отметить, что в упомянутой статье В. Б. Шкловского употребление термина весьма разнообразно: Толстой «остраняет понятие сечения», вещи «остранены лошадиным восприятием», «применить к описанию метод остранения», остранение – «прием эротической загадки» и пр. В работах иных исследователей сочетаемость термина существенно расширяется. Остранняется в соответствии с первичным употреблением изображаемое: *вещь, действие, процесс, мир, действительность*. Кроме того, часто объектом остраннения являются *смысл, понятие, значение, слово* (языковые штампы и поговорки), *мифы*. Остраннение употребляется и по отношению к понятиям исследовательским: остранняется *образ, сюжет, хронотон, трагедийность, перипетии трагедии*.

Основной признак объекта, который является причиной применения остраннения, – автоматизм восприятия. Все, что воспринимается автоматически и в результате этого автоматизма что-то теряет (так как «поедается» автоматизмом), требует остраннения. Диапазон действия автоматизма весьма широк. В. Б. Шкловский говорил преимущественно об автоматизме восприятия явлений и предметов жизни, которое преодолевается искусством, но в главном примере, который он разбирает, этим «предметом жизни» как раз является искусство: Наташа Ростова воспринимает театральное действие (пример из [Шкловский 1983: 18]). Понятие остраннения можно приложить ко всему, восприятие чего может автоматизироваться, то есть в равной мере и к предметам жизни, и к предметам искусства, и к языку.

Цель остраннения определена В. Б. Шкловским как возвращение ощущения жизни, обновленного переживания бытия. Инструментом этого возвращения является искусство, в котором остраннение является главным способом, приемом в широком смысле. Остраннение – достижение ощущения жизни путем нарушения автоматизма – возобновляет полноту, но создает определенную трудность восприятия объекта. Рассматривая метафору В. Б. Шкловского

«воскрешение слова», В. Колотаев верно заметил, что эстетическая деятельность требует от человека энергетических затрат и эта затрата энергии субъектом парадоксально составляет суть жизни его «Я». «Таким образом, – подчеркивает В. Колотаев, – воскрешение слова связано и с пробуждением субъекта, оживление которого осуществляется за счет зрительного контакта с искусством» [Колотаев 1999: 42].

### 1.3.1. Происхождение и функционирование понятия

Инструментальный смысл понятия **остраннение** часто связывается с ощущаемой исследователем этимологией термина. Многочисленные употребления сводятся к таким этимологиям: *странный* (необычный), *со стороны* (с иной точки зрения), а также *странник* (маргинал). В. С. Библер, усматривая в употреблениях термина два смысла («*шкловский*» смысл и «*бахтинский*» смысл) и трактуя термин в бахтинском смысле, связывает остраннение как специфическое понимание культуры с состоянием, положением субъекта как «странника»: чтобы мыслить гуманитарно, нужно быть выбитым «из цивилизационных луз», «выскочить из матрицы цивилизации», «смотреть с пограничья», «оказаться аутсайдером цивилизации, стать ее странником» [Библер 1991: 108-110]. Более того, В. С. Библер объясняет сознание в целом через остраннение: «Иметь сознание – означает осознавать необходимость отстранить и остранить (сделать странным, сомнительным, поставить под вопрос) свое собственное бытие как целостное, завершенное, закругленное, – наблюдаемое мной на всем интервале моей жизни: от рождения – до смерти» [Библер 1991: 125 -126].

Понятие остраннение применяется для объяснения широкого диапазона явлений, обнаруживая ту или иную этимологию термина. Если говорится о художественной реальности, которая из обычной становится сдвинутой, доведенной до абсурда, то в этом контексте «остранненная реальность» – это в крайней форме странная реальность. Если остраннение соседствует с пародированием, например, при объяснении интертекстуальности, то остранненное – это представленное со стороны, с иной точки зрения.

В случаях, когда остраннение определяет более общие явления (специфика художественности, литературная эволюция), конкрет-

ная «этимология» термина несущественна, в частности, у самих формалистов, где «...остранение представляет собой не только определяющую черту литературности, но также и принцип «литературной эволюции» [...]. Различие между автоматизированной (неощутимой) и деавтоматизированной (ощутимой) литературной формой дает возможность проектировать новую литературную историю, предметом которой станут уже не произведения, а сами литературные приемы» [Компаньон 2001: 242].

Происхождение остраниения как центрального понятия литературной теории и затем искусствознания иногда связывают с революцией: «Термином «остранение» формализм снабдила русская революционная аристократия: Лев Толстой, который перевел эйдосы Платона на язык, описывающий религиозное чудо – Христово преображение на горе Фавор. Сущность можно лицезреть – в этом состоял тот переворот, который, благодаря Толстому, сделал дальнее и ближнее равнозначными. Она не ослепляет, если занять по отношению к ней позицию *ad marginem*» [Григорьева 2002: 379]. Б. Парамонов провел параллель между теоретическими установками В. Б. Шкловского и спецификой социалистического существования: «Проекция мира на бумаге – это и есть литература. Формула большевистской революции – это формальное литературоведение Шкловского» и далее, перефразируя В. Б. Шкловского: «В коммунизме совсем не важно, чтобы он был сделан – важно его деланье. Что мы и наблюдали семьдесят с лишним лет. Сами того не сознавая, мы жили внутри художественной формы» [Парамонов 1998].

Анализ употребления термина показывает широкий диапазон его применения в философии, культурологии, психологии, социологии, искусствознании, театроведении, и даже в весьма далеком от филологии дизайне. Справедливо мнение, что неустойчивость понятия остраниения была обусловлена «стремительной экспансией термина из довольно узкой сферы специфического анализа текстов на область искусства вообще, а затем гуманитарных и естественных наук» [Тульчинский 1980: 241].

Разнообразно применение термина и понятия остраниение в смежных исследовательских сферах. А. Сосланд соотносит остраниение с понятием **кайнерастии** (любви к новому) и через нее с сексуальностью, понимает остраниение как кайнерастически ориентированную практику: «Вовсе не обязательно обеспечивать кайнэра-

стетическую потребность только банальным прибавлением нового материала. “Новолюбивый” взгляд на вещи может быть сформирован и посредством целенаправленных культурных практик. Одна из них – это известный литературный прием “остранение”, описанный В. Шкловским» [Сосланд 2003]. Опорой такой параллели служит и то, что В. Б. Шкловский, характеризуя прием остраннения, приводил многочисленные примеры эротического характера из фольклора.

М. Эпштейн в статье «Эрос остранения» отмечает: «Эротическое искусство» – это в каком-то смысле “масло масляное”, поскольку искусство и эротика совпадают в главном своем “приеме”, который, следуя Виктору Шкловскому, можно назвать остранением. Остранение – это представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые» [Эпштейн 2001]. Здесь, как и у А. Сосланда, остранение определяется как основа, сходная в эстетическом и эротическом восприятии: «Этот же “прием”, остранение, можно считать основой не только эстетического, но и эротического “познавания”, которое ищет неизвестного в известном, преодолевает привычный автоматизм телесного общения с другим. Эротика ищет и желает другого именно как другого, который сохраняет свою “другость” – упругость отдельности, свободы, самобытия – даже в актах сближения, что и делает его неизбежно желанным. В этом смысл убегания и погони, переодевания и разоблачения, которые в той или иной форме присутствуют в любом эротическом отношении» [Эпштейн 2001].

В психиатрии остранение, непосредственно предшествующее отчуждению, является средством сделать эмоционально незначимым (ср. совершенно противоположный эффект у М. Эпштейна) то или иное травмирующее отношение. И. С. Кон пишет: для выхода из стресса индивиду необходимо «разорвать связь своего “Я” и травмирующей среды или хотя бы сделать ее менее значимой. В повседневной жизни этому служит механизм “остранения”. Термин этот [...] означает разрыв привычных связей, в результате которого знакомое явление кажется странным, непривычным, требующим объяснения» [Кон 2003]. И. С. Кон полагает, что остранение, создавая дистанцию между субъектом и объектом, делает этот объект

не только странным и удивительным, но и чуждым, посторонним и эмоционально незначимым.

В. А. Кругликов проводит параллель между остраннением и **феноменологической редукцией**. Он считает, что В. Б. Шкловский, вводя в обиход инструментальное понятие остраннения, тем самым сформулировал культурологический аналог процедуры феноменологической редукции: «Вводя понятие остраннения и расширяя его инструментальный смысл, Шкловский подчеркивал, что при анализе конкретной эстетической или другой ценности, которая известна нам до автоматической неразличимости, необходимо сделать очевидный предмет странным. Мы можем хоть что-то понять в художественной ценности и усмотреть ее смысл, когда мы способны видеть в привычности, в обычном – нечто необычное, нечто странное, неизвестное и непонятное. Можно сказать, понятие остраннения есть преобразованная культурным материалом форма феноменологической редукции» [Кругликов 2000]. Аналогия эта, как нам представляется, нуждается в существенных уточнениях. К остраннению, по В. Б. Шкловскому, автор прибегает, чтобы «дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» и затруднением продлить процесс восприятия, а эти цели не имеют ничего общего с целью феноменологической редукции – открытием «чистого сознания». Даже в «очистительной» части аналогия с процедурой феноменологической редукции весьма натянута: едва ли остраннение предполагает очищение сознания, открытие чистого сознания, выделение чистых структур сознания, хотя и достигает своей цели «...путем отказа от “естественных установок” обыденного сознания по отношению к миру» [Культурология 1998, I: 291].

В процессе адаптации остраннения в тех или иных концепциях при выполнении разных инструментальных функций содержание его трансформируется. В случае «суженного» употребления остраннение дало «терминологическое потомство». М. Эпштейн, ограничив экстенционал остраннения («остраннением называют частный прием, который Шкловский открыл у Толстого»), выделил смежное явление и, используя словообразовательную модель, определил его термином **овозможение**: «Но у Толстого можно найти еще один прием, который мы назовем “овозможением” и который, очевидно, внутренне связан с “остраннением”. Если действительность представляется странной, значит, открывается такая инопо-



ложная точка зрения на нее, откуда все начинает восприниматься в иной модальности. Остранение показывает, от чего, а овозможение – к чему движется такое “удивленное” восприятие. Овозможение – это как бы лицевая сторона того, изнанкой чего выступает остранение» [Эпштейн 2004]. Ниже мы еще обратимся к этим терминам.

Говоря о производных остранения, отдельно следует остановиться на понятии Б. Брехта **очуждение** (*Verfremdung*). Происходит ли понятие очуждение от термина формалистов, не вполне ясно. У В. П. Руднева читаем: «Открытое Шкловским остранение независимо от него откликнулось в понятии отчуждения в театре Бертольда Брехта» [Руднев 1999: 207]. А. А. Гугнин минует остранение В. Б. Шкловского, а очуждение Б. Брехта рассматривает как производное от гегелевского отчуждения [Гугнин 1986: 587]. (В работах о театре остранение связывается обычно с Б. Брехтом и «без В. Б. Шкловского»). Г. Л. Тульчинский рассмотрел судьбу (в том числе и орфографическую) термина остранение и отметил, что Б. Брехту известно было понятие остранения В. Б. Шкловского: «В 50-х годах были опубликованы эстетические работы Б. Брехта, ключевым термином в концепции которого является *die Verfremdung* – перевод Б. Брехтом на немецкий язык “остранения” В. Шкловского, с работами которого Б. Брехт ознакомился в 20-х годах» [Тульчинский 1980: 242]. Хотя Г. Л. Тульчинский считает очуждение почти полным аналогом остранения, мы обратим внимание на существенные различия этих понятий.

Нужно сказать, что в определении наблюдается идентичность: «Произвести очуждение события или характера – значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [Брехт 1986: 341]. Но при этом следует отметить, что очуждение как принцип (Б. Брехт также его называет это *стилем, техникой, приемами*) был выдвинут по трем причинам. Во-первых, очуждение – попытка решить вопрос о том, как сделать, чтобы театр был «в состоянии дать практически полезную картину мира», чтобы театр открыл «мыслящему человеку мир, человеческий мир для практической пользы» [Брехт 1986: 339], и попытка примирения, слияния двух функций театра: развлечения и поучения. (Кстати, об этой проблеме сближения двух функций пишет и У. Эко в заметках к роману «Имя розы» (Развлечение).) Во-

вторых, очуждение направлено против принципа **вживания** – «краеугольного камня господствующей эстетики»; в результате мимесиса (подражания актера героям и зрителя актеру) зритель «начинает обладать переживаниями героя» [Брехт 1986: 339]; при вживании, которое возможно только в неизменности, в ситуации неподвижности, отсутствует возможность динамики отношения к объекту, критики объекта, размышления об объекте: «Если между сценой и публикой устанавливался контакт на основе вживания, зритель был способен увидеть ровно столько, сколько видел герой, в которого он вжил» [Брехт 1986: 340]. В-третьих, принцип и понятие выработаны применительно к театру, в котором есть посредник – исполнитель, и именно от него зависит то, что зритель способен был увидеть. Верно отмечено различие понятий очуждение и остраннение Г. В. Якушевой: в отличие от отстранения акцент в очуждении «делается не на новом и неожиданном, но на трезвом, а потому критическом и полемическом взгляде на привычное явление» [ЛЭТиП 2003: 709]. С одной стороны, странно или «чуждо» представленный предмет может иметь весьма разные последствия восприятия и рациональное отношение – это одно из последствий, с другой стороны, «трезвое и критическое» восприятие является одной из стадий сложного процесса восприятия объекта. Поэтому мы считаем очуждение частным случаем остраннения. Очуждение – это сценически-дидактический извод остраннения. Сделать чуждым и заставить анализировать можно только зрителя в обреченном на контакт и анализ состоянии. В чтении это едва ли возможно. Странность вызывает любопытство, а чуждость – скорее нелюбопытство.

Подобно остраннению как принципу, в котором определяется и функция искусства, как нам представляется, Р. Бартом использует понятие **антифизис**. В отношении природы (физиса) произведение искусства не должно быть псевдофизисом – продуктом подражания природе в искусстве, копией-артефактом, мнимой природой, видимостью реальности, фальсификатом. Против понимания искусства как простого подражания природе был и Гегель, но Р. Барт говорил о том, что искусство в своей критичности должно быть антифизисом: «ему надлежит разрушать любую иллюзию, даже иллюзию «Природы» [Барт 1989: 576–577].

Попутно остановимся и на отличии термина остраннение от употребительного термина **отклонение**. Ж. Женетт, обратив внима-

ние на некоторую путаницу, вносимую понятием отклонение, заметил, что понятие странности (у русских формалистов) куда более удачное [Женетт 1998, I: 354]. Кроме диапазона применения (в большинстве употреблений **отклонения** говорится преимущественно о речи, а не о реалиях, **остраннение** же учитывает не только существование узуальной вербализации мысли, но и нормального представления о предмете, признаке, ситуации; остранняется не только речь, но и весь художественный мир), оба понятия, имея в оппозиции норму, существенно отличаются тем, что в термине остраннение присутствует интенциональность. Сама его словообразовательная структура говорит об интенции «остраннить», «сделать странным»; это отсутствует в термине отклонение.

### 1.3.2. Механизм и типология объекта остраннения

Для объяснения механизма действия остраннения прибегают к самым различным понятиям, например психологическим: **обнажению**<sup>19</sup>, **деперсонализации**, **амнезии** и пр. Часто для объяснения механизма остраннения используют понятие **дистанции**, расстояния до рассматриваемой вещи: неестественного приближения к воспринимающему или удаления от него. Еще до В. Б. Шкловского идею дистанции как эстетический принцип определил Э. Беллоу (см. [Гринцер 1987: 191]). Н. Григорьева, говоря о книге О. А. Ханзен-Леве, отмечает, что остраннение применительно к звуко-зауми истолковано как «чрезмерное приближение к эстетическому объекту, мешающее увидеть его в целом, т. е. в его целесмыслоустремленности», а в случае беспредметного, абстрактного искусства «остранненный предмет предстает до крайности удаленным и потому неразличимым» [Григорьева 2002: 379]. Изменение привычного расстояния до вещи влечет за собой и иную перспективу вещи, позволяет что-то не замечать, но видеть ранее неизвестное, а известное видеть по-иному.

Иная перспектива вещи, в том числе и обусловленная необычной дистанцией, создает иной контекст для вещи (психологическое понятие остраннения также определяется посредством понятия

---

<sup>19</sup> Обнажением называют состояние, когда в результате многократного повторения слова его акустический образ утрачивает связь не только с планом содержания, но и с иными типами информации плана выражения.

**контекст:** «остранение – выделение того или иного предмета или явления из привычного контекста, чтобы отнестись к нему как к новому, увидеть в нем новые свойства» [Глоссарий 2002]). Устранение привычного контекста, конечно, связано не только с расстоянием между созерцающим и вещью, но и с дистанцией между самими вещами. Вещи лишаются взаимозависимости, даются «сами по себе», вне их функции в целостной ситуации. Совокупность просто зарегистрированных вещей не является целостной ситуацией. Когда устранены отношения представленных вещей, совокупность утрачивает свойство быть контекстом. Эффект разрушения контекста достигается спецификой представления (в том числе и названия) предметов. Предмет называется безотносительно к его функции (В. Б. Шкловский приводит пример из Л. Н. Толстого: Наташа видит на сцене девицу, сидящую *«на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон»* [Шкловский 1983: 18]). Отсутствие контекста переводит взгляд на саму вещь, на ее признаки, которые в целостной ситуации не являются релевантными (из того же примера: *«...девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах»*).

Таким образом, остраннение связано с понятием **целого**. То, что известно читателю как целое, остранняется расчленением. Дискретизация ситуации, создание непричастности вещи целому (эта вещь здесь не часть этого целого) посредством «устранения» (забвения или невидения) ее функции, описание как равных в одном ряду существенных и несущественных предметов и признаков – таков один из механизмов остраннения. (Во всяком случае, те фрагменты, которые рассматриваются В. Б. Шкловским для иллюстрации остраннения, именно таковы.) Заметим, что «лишение» функций вещи, «обесцеливание» предметов – это одно из проявлений так называемого преодоления материала.

Видеть вещи во всех подробностях, но при этом ощущать дистанцию между ними позволяет специфическая точка зрения. И дискретизация, и дистанцирование – частные, включенные понятия в объяснении механизма остраннения, общим же является понятие **точки зрения**, которая применительно к словесным текстам наиболее обобщенно передает механизм остраннения как приема «пере-

дачи событий через героя, не понимающего чего-то или удивленно-го необычностью, странностью чего-то» [Новиков 1994б: 17].

Ж. П. Сартр, говоря о технике, в которой написан «Посторонний» Камю, сравнил точку зрения персонажа Мерсо с наблюдением событий через стекло: «...Камю нашел нужный ему прием: между своими персонажами и читателем он ставит стеклянную перегородку. В самом деле, что может быть нелепее людей за стеклом? Сквозь стекло видно все, оно не позволяет понять одного – смысла человеческих жестов. Остается лишь выбрать подходящее стекло – им станет сознание постороннего. Оно действительно прозрачно: мы видим все, что оказывается прозрачным для вещей и непроницаемым для их значений» [Сартр 1986: 103]. Конечно, это только видимость прозрачности, кристаллическая структура «стекла» создает весьма насыщенное, выразительное и отнюдь не прозрачное изображение самого Постороннего. Однако аналогия весьма продуктивна. Быть «источником» удивления описываемой вещи, отчетливо видеть признаки вещей, но не «слышать» значений вещей позволяет «взгляд» ребенка, простака, сумасшедшего, или, если развивать оптическую метафору, различные «фильтры» и «растры»: возрастные, социальные, культурные, биологические.

Остраннение у В. Б. Шкловского увеличивает «трудность и долготу восприятия» для обеспечения **видения** вещи. Понятие остраннения, предполагающего удовольствие именно от затруднения восприятия, определяло главное отличие в понимании эстетического формалистами и противопоставлялось позитивистски понимаемому эстетическому чувству как удовольствию от экономии сил (см. ссылки В. Б. Шкловского на Д. Н. Овсяннико-Куликовского и А. А. Потебню в указанной статье). Остраннение предусматривает эффект, связанный с «деланьем вещи», построением ее: длительность и трудность процесса построения. В значительно меньшей степени эффектом является результат («сделанное в искусстве неважно»); построенное, обновленное, преодоленное является менее существенным (отсюда повторное обращение к художественному тексту, потребность его многократного прочтения). В. Б. Шкловский противопоставил мгновенью узнавания длительность видения. Пожалуй, термин построение надежнее, чем видение, передает специфику остраннения, в том числе и временную.

Построение предполагает усмотрение у вещи не только иных свойств, но и иного отношения к целому ситуации и мира в целом, пересмотр ее роли в мире, ее значимости. М. М. Бахтин очень верно говорит о функции остраннения, полемизируя с В. Б. Шкловским. При этом М. М. Бахтин подчеркивал разрушительную силу остраннения: «вещь остранняется не ради нее самой, а ради идеологической значимости этой вещи, значимости, которая не создается, а разоблачается остраннением» [Бахтин 1998: 173]. Идеологическая значимость вещи – это привычная для воспринимающего значимость узнаваемой вещи в привычной картине мира.

М. М. Бахтин, однако, ограничил остраннение «разоблачительной» функцией: «Ни положительная, ни отрицательная идеологическая ценность не создаются самим остраннением, только разоблачаются им. [...] Подобным вычитанием ничего положительно-нового, прибыльного приобрести, конечно, нельзя» [Бахтин 1998: 173, 174]. М. М. Бахтин подчеркивал, что формалистов воодушевляло «не столько раскрытие новых миров и нового смысла в звуке, сколько обесмысление осмысленного в слове звука», что принципиально отличается от переобремененного и поглощенного высоким смыслом слова у символистов [Бахтин 1998: 172, 173].

Конечно, остраннением осуществляется вытеснение прежнего идеологического смысла вещи, смысла слова (обесмысливание), и новый смысл не приписывается автором (смысл приписать невозможно еще и потому, что он не приписывается, не описывается, он неопишуем вообще). Но остраннением создаются такие условия, чтобы новый смысл возник усилием воспринимающего. «Пространство» вытесненной семантики, утерянной функции (обесмысленное) всегда «заполнит» определенный смысл. Поэтому упомянутое выше **овозможение** М. Эпштейна – это не другой прием, а эффект приема остраннения.

Когда странным зрением расчленяется ситуация, перечисляются составляющие, воспринимающий должен сам соединить их в целое, тем самым приписывая им место и функцию в этом целом, осмысливая их. Способ дискретизации уже сам по себе несуществен: посредством взгляда ребенка, простака, сумасшедшего, животного и пр.

Идеологическая значимость вещи – это значимость **материала**, а остраннение – средство разоблачения, в процессе которого созда-

ется **референт**. Новое видение вещи – результат, которого достигает воспринимающее сознание на развалинах художественного разоблачения – можно назвать **новой значимостью** вещи только с подробными оговорками. И развалины, и новое деланье вещи, сколько бы ни были существенны разрушения, – явления временные. Идеологическая значимость представления о герое гражданской войны В. Чапаеве отнюдь не становится новой в процессе восприятия романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (допускаем, что оба Чапаева сосуществуют в пределах единого ментального пространства), но наличие идеологической значимости является условием остраннения и восприятия образа Чапаева в этом романе. Поэтому результат не важен, или важен только в том плане, что он при всяком чтении всегда будет иным.

В художественном восприятии остраннение обеспечивает длительный и затрудненный переход через удивление, непонимание и порождаемое им переживание к новому представлению. Но это представление не вполне корректно называть «новым пониманием», как это делается в трактовке брехтовского очуждения: «само собой разумеющееся становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным» [Глоссарий 2002].

Собственно, странность состоит не только в различии вещи, представленной художником, и представления о вещи, имеющегося у читателя. Важно, что читатель, воспринимающий остранненный художником предмет, видит его не только со стороны, предложенной ему художником. Эффект остраннения в **двойственности**: остранненное изображение, смоделированное художником видение накладывается на привычное видение, точнее узнавание, читателя. В этом смысле механизм остраннения изоморфен механизму любой металогии: воссоздавая признаки объекта с помощью метафорических эпитетов, «сквозь» вспомогательный образ, мы параллельно ощущаем присутствие образа привычного. На сопротивлении и контрасте построен выразительный эффект. Это наложение хорошо передано Ж. П. Сартром в описании детского творчества:

*«Теперь я, писатель, был одновременно и героем, я проецировал в героя свои эпические грезы. И все же нас было двое: у него было другое имя, я говорил о нем в третьем лице. Вместо того чтобы сливаться с ним в каждом движении, я словами лепил ему тело и как бы видел его со стороны. Неожиданное “остраннение” могло бы*

*ужаснуть меня – оно меня пленило; я наслаждался тем, что могу быть им, тогда как он – не вполне я. Он был куклой, покорной моим капризам, я мог подвергнуть его испытаниям, пронзить ему грудь копьем, а потом ухаживать за ним, как мать ухаживала за мной, вылечить, как мать вылечивала меня» [Сартр 1966: 108].*

Остраннение ориентировано на определенный опыт воспринимающего, составляющий фон, на котором разыгрываются события преодоления. Художник устраняет связи предмета, «изолирует» предмет от других, устраняет контекст, «выводит» предмет из картины, куда он вписан (в пределах картины, будучи элементом этой картины, предмет **не виден, но узнаваем**). Остраннение – это выделение, отделение, отграничение предмета, изображение его посторонним, непричастным.

Остраннение изменяет семиотику слов, вещей, которые автоматизировались в процессе функционирования. Остраннение может пониматься как «семиозис наоборот». Можно заметить, что легкой «добычей», потенциальным объектом остраннения является то, что предполагает прочтение, но не предполагает буквального прочтения и этим буквальным прочтением остранняется. Простейший случай – наглядная агитация времен развитого социализма:

*«<...>дальше висел щит, раза в два шире остальных и очень длинный – метра, наверно, в три. Он был двуцветным – справа, откуда я медленно шел, красным, а дальше – белым, и делила эти два цвета набегающая на белое поле рваная волна, за которой оставался красный след. Я сначала не понял, что это такое, и только когда подошел ближе, узнал в переплетении красных и белых пятен лицо Ленина с похожим на таран выступом бороды и открытым ртом; у Ленина не было затылка – было только лицо, вся красная поверхность за которым уже была Лениным; он походил на бесплотного бога, как бы проходящего рябью по поверхности созданного им мира» (Пелевин. Омон Ра).*

В процессе остраннения происходит устранение привычной в данной культуре семиотичности вещи: устранение знаковости вещи, ее социального, символического смысла, демифологизация вещи; «с вещей и процессов совлекается их культурный покров» [Парамонов 1998]. В ситуациях, имеющих известную долю ритуальности,



выделяются моменты «материально-технические» [Парамонов 1998]. Об остраннении как «невидении» символичности пишет Г. Хазагеров: «Остраннение Толстого – это прочтение символического процесса глазами простака, который не видит в нем метафорической стороны, а видит только внешние, буквальные, материальные проявления. [...] Если вы, например, захотите разоблачить светские условности, сделайте вид, что не знаете слов «поклон», «книксен», а скажите: «Он сделал движение туловищем, как будто собирался упасть, но удержался на ногах; она же, продолжая на него смотреть, подогнула оба колена, словно собираясь сесть на низкую скамеечку, но затем распрямилась снова» [Хазагеров 2001: 65].

Итак, общая характеристика механизмов и природы остраннения показывает, что оно осуществляется самыми разнообразными способами. Основное средство остраннения – художественный образ – будет подробно рассмотрено в Гл. 5, здесь же мы в общих чертах наметим типологию объекта остраннения, уточним, **что** остранняется.

Самым обычным объектом остраннения является остраннение **вещи**. Художественно представленная, странная вещь противопоставляется вещи знакомой, узнаваемой, практической вещи.

*После дождя город приобрел блеск и стереоскопичность. Все видели: трамвай крашен кармином; булыжники мостовой далеко не одноцветны, среди них есть даже зеленые; маляр на высоте вышел из ниши, где спрятался от дождя, как голубь, и пошел по канве кирпичей; мальчик в окне ловит солнце на осколок зеркала <...>» (Олеша. Зависть).*

Общая функция остраннения – представить вещь так, чтобы увидеть ее, оживить, показать, что булыжник цветной.

Автоматизации вещей способствуют их имена, конвенциональное, коммуникативно обусловленное отношение «имя – вещь». Поэтому вторым объектом остраннения является **слово**, которое в процессе социального взаимодействия автоматизируется в той же мере, что и вещь. В концепции М. Прайзнера это состояние названо «коммуникативной компетенцией первой степени», при которой

носитель языка не различает текста и действительности [Preyzner 2006: 189]<sup>20</sup>.

Предотвращая автоматичность восприятия, слова художник обеспечивает и остраннение вещи. Наиболее обычный случай такого двойного остраннения приведен В. Б. Шкловским: «Прием остраннения у Л. Н. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее [...]» [Шкловский 1983: 15]. Именно описание вместо имени – самое обычное средство сделать видимыми те или иные признаки (художественная деталь – распространенное средство остраннения вещи).

Перифраза – развернутое представление тех признаков вещи, которые, как правило, не учитываются в процессе коммуникации посредством конвенциональных именовании: «огромный текущий воздух» (ветер); «влажная упавшая сила» (дождь), «кипела освирепевшая крепость внутренней жизни» (ярость) (Платонов. Чевенгур), – обеспечивает видение реалии в аспекте перечисленных в иносказании признаков.

Нарушение разного рода сочетаемости, которое наблюдается в ситуациях выражения специфических сторон вещи, делает заметным само слово: *Он [Дванов] гонится за матерью на непривычных, опасных ногах* (Платонов. Чевенгур). То, что говорилось о дискретизации вещи, относится и к знаку: специфические употребления делают континуум расчлененным, обуславливают заметность то лексической, то грамматической семантики знака, то стилистического маркера, то звуковых признаков.

Металогия – любой троп, основанный на переносном употреблении, позволяющий видеть называемую вещь «сквозь» другую вещь, – является очевидным остраннением не только вещи, но и самого слова: *Из-под ладоней мокрых облаков, / Из-под теней, из-под сырых фасадов, / Мотаясь, вырывалась в фонарях / Захватанная мартон мостовая...* (Пастернак. Белые стихи). Самым заметным остраннением слова, крайней его формой являются окказионализмы: *Крылышка золотописьмом тончайших жил<...>* (Хлебников. Кузнечик), которые следует рассматривать не как изменение языка

---

<sup>20</sup> На втором уровне мы различаем текст (не соответствующий действительности, обычно чужой) и действительность. На третьем – осознаем бесконечность текстов, каждый из которых содержит частичку правды о действительности. На четвертом видим только тексты и разные действительности этих текстов.

с целью более точного изображения реалии, но как изображение самого языка.

Особым случаем остраннения являются окказионализмы в фантастических произведениях:

*<...> – Аппаратура у нас регистрирует квази-нуль поле. Счетчик Юнга дает минимум <...> можно пренебречь. Поля ультратронов перекрываются так, что резонирующая поверхность лежит в фокальной гиперплоскости, представляешь? Квази-нуль поле двенадцатикомпонентное, и приемник свертывает его по шести четным компонентам. Так что фокус шестикомпонентный (Стругацкие. Далекая радуга).*

Здесь очевидно, что поскольку сами реалии являются вспомогательными в создании «отличности» изображаемого мира, окказионализмы едва ли являются столь же явным изображением языка, как в примере из Хлебникова.

Во всех приведенных примерах словом не сразу обеспечивается «воссоздание» реалии; мы имеем дело с тем, что само слово, которое в обычной коммуникации прозрачно и незаметно, становится изобразительно равным вещи.

Относительно редким случаем остраннения слова является собственно его описание: *Сквозное, трепещущее как надкрылья насекомого, имя Лилиенталя с детских лет звучит для меня чудесно... Летательное, точно растянутое на легкие бамбуковые планки, имя это связано в моей памяти с началом авиации (Олеша. Зависть).* Само по себе описание «чудесного» акустико-артикуляционного образа, элемента плана выражения, который в принципе в практической речи является прозрачным, есть остраннение.

Итак, в приведенных случаях само слово становится объектом, равноправным реалии, а в случаях зауми почти единственным объектом, так как о преодолении узнавания реалии говорить трудно. Семиотический смысл остраннения вещи и ее имени – обеспечить ревизию их ценности или, по М. М. Бахтину, идеологической значимости.

Наконец, третьим типом объекта остраннения является остраннение **повествующего субъекта**. Художественная модель характеризуется специфическим ракурсом, обеспечивающим в самом общем смысле видение вещи (ракурс ребенка, постороннего, сума-

шедшего, животного и пр.). Собственно, этот тип является наиболее общим и генерализующим остраннением. Мы уже говорили, что наиболее универсальной в механизме остраннения является категория точки зрения.

Своим остранненным взглядом повествующий субъект по-своему дискретизирует ситуацию, выводит вещь из контекста, отделяет ее от цельной ситуации или выделяет определенную деталь вещи, что приводит к «искривлению пространства». Пример геометрического искривления пространства:

*«Я сижу на скамье.*

*Размеры – вещь условная.*

*На краю оврага – на самом краю, даже по ту сторону – растет какое-то зонтичное. Оно четко стоит на фоне неба.*

*Это крошечное растение – единственное, что есть между небом и моим глазом.*

*Я вглядываюсь все сосредоточеннее, и вдруг какой-то сдвиг происходит в моем мозгу: происходит подкручивание шарниров мнимого бинокля, поиски фокуса.*

*И вот фокус найден: растение стоит передо мной просветленным, как препарат в микроскопе. Оно стало гигантским.*

*Зрение мое приобрело микроскопическую силу. Я превращаюсь в Гулливера, попавшего в страну великанов.*

*Жалкий – достоинства соломинки – цветок потрясает меня своим видом. Он ужасен. Он возвышается как сооружение неведомой грандиозной техники.*

*Я вижу могучие шары, трубы, сочленения, колена, рычаги. И тусклое отражение солнца на стебле исчезнувшего цветка я воспринимаю теперь как ослепительный металлический блеск» (Олеша. Зависть).*

Идеологически маркированной точкой зрения персонажа, озабоченного состоянием государства и видящего во всяком предмете элемент государственного целого, определяются специфика представленных реалий и речевые аномалии:

*«...Невдалеке от станции строился поселок жилищ. Петр Евсеевич ежедневно следил за ростом сооружений, потому что в теплоте их крова приютятся тысячи трудящихся семейств и в мире после их поселения станет честней и счастливей. Покидал*

*строительство Петр Евсеевич уже растроганным человеком – от вида труда и материала. Все это заготовленное добро посредством усердия товарищеского труда вскоре обратится в прочный уют от вреда осенней и зимней погоды, чтобы самое содержание государства, в форме его населения, было цело и покойно» (Платонов. Государственный житель).*

Выбор типа повествователя есть определение возможности использования дистанции при представлении вещи. Именно дистанция, если ее понимать широко (пространственно, социально, культурно), создает искривленное пространство, видимое сквозь маску имитируемого лица. (Социально и культурно определенный рассказчик у Н. В. Гоголя, у Н. С. Лескова, у М. Зощенко). Повествователь может «не видеть» связи и между вещами, и между словами, именно такого типа странностью оправдываются и мотивируются странности вещей и слов.

В тенденциозных характеристиках постмодернистских литературных опытов часто очень верно указываются особенности представляемых художественных миров. В частности, о В. Сорокине говорится, что он сплавлял «в единый текст осколки всего, что попало под руку, – от высокой риторики диссидентского журнала «Посев» до слабоумного красноречия заводской многотиражки», лепил «тексты из всякого мусора» [Ковалев 2005]. Отмечаются все типы объектов остраннения: повествующего субъекта, обеспечивающего сторонний взгляд, с обочины (чуть ли не взгляд юродствующего), реалий («всякий мусор», «осколки»), языка: в постмодернистских произведениях продуктивно использована ненормативная лексика, странная для изящной литературы.

В любом случае самым общим продуктом любого типа остраннения и остраннения в целом является **затрудненная форма**. Поэтому остраннение и затрудненная форма – это не два различных приема, как полагал В. Б. Шкловский, затрудненная форма – продукт применения остраннения.

Таким образом, остраннение – это **принцип**, в соответствии с которым действует художник, представляющий художественную модель посредством определенных приемов.

Остраннение мы не считаем принципом исследования (если это исследование не является деконструкцией), однако понимание ис-

куства в качестве приема, а системы приемов как остраннения можно считать принципом, который предупреждает бытовавшие и бытующие при рассмотрении текста биографизм, «выжимание идеи» и иные проявления безразличия к форме. Поэтому библиеровскую трактовку остраннения можно считать в некотором роде универсальной: остраннение – это действие исследователя, мыслящего гуманитарно.

Остраннение «встраивается» в схему процесса художественной речи таким образом: 1) вещь-материал; 2) преодоление материала, остраннение; 3) вещь в художественной модели, преодоленная, остранненная, воплощенная; 4) текст; 5) затрудненное восприятие остранненной вещи, преодоление несоответствия между имеющимся и воспринимаемым, преодоление двойственности; 6) вещь-референт. Понимая материал широко, мы к нему относим не только реалии, но и язык, а также определенный привычный ракурс видения вещи (*«Из-за того, что тени ложились в другую сторону, создавались странные сочетания, неожиданные для глаза, хорошо привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные»* (Набоков. Машенька).

В соответствии с этим мы в пределах художественной модели усматриваем не только остраннение реалии, но также остраннение слова и остраннение повествующего субъекта.

Когда с теоретико-информационной точки зрения утверждается, что «при остранненном показе предметов [...] передается значительно большее количество информации», чем при автоматизированном [Иванов 1976: 140], это можно трактовать так: не только содержание предмета становится богаче (больше информации), но появляется информация о вербальных средствах порождения этой информации и о субъекте как источнике такого (в т. ч. оценочного) видения.

Дифференциация объекта позволяет уточнить не только общие и конкретные обстоятельства создания условий видения взамен узнавания, но и в целом говорить об остраннении в лингвистическом аспекте при характеристике специфики эстетической реализации языка.

Выше было показано, что остраннение в значительной мере определяется связанностью представляемого референта с другими, в том числе характером включенности его в контекст. Хорошо извест-

но, что выразительность детали определяется тем, насколько она, будучи фрагментом некоего целого, представляет это целое, а выразительность слова во многом определяется его непредсказуемым отношением к синтагматическому окружению. То, что художественный эффект определяется отмеченными типами отношений, определяет необходимость обращения к проблеме квантования.

## Глава 2

### КВАНТОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Художественность – это состояние пустоты между частями. Заполнить – и все пропадет. Это отсутствие логики. Продолжить – и все исчезнет, станет скучно, потому что отсутствия уже не будет.

В. Б. Шкловский

#### 2.1. Дискретность и континуальность

В связи с рассмотренными понятиями **референции** художественной речи для перехода к характеристике понятий **план выражения**, **знак**, **план содержания текста**, **образ** нам нужно рассмотреть существенную особенность вербального воплощения, состоящую в том, что всякий вербализуемый замысел представляется определенными частями, которые даются в определенной последовательности.

Та совокупность референтов, которая представляется в тексте в качестве художественного мира и затем воссоздается в сознании, не является такой «сплошной», как наблюдаемая человеком окружающая действительность. «Всякий реализованный в словах текст [...] характеризуется прерывностью своего содержания», ориентируясь на определенного партнера по коммуникации, автор считает, что пропущенные промежуточные звенья будут восстановлены» [Аспекты 1982: 13].

Обозначенные последовательно реалии, действия, признаки, которые и являются собственно референтами данного текста, при сопорождении художественного мира, то есть при построении референтного пространства, непременно «сопровождаются» неназванными, но предполагаемыми реалиями. Например, в описании <...> *кучер Селифан, низенький человек в тулупчике* <...> (Гоголь. Мертвые души) остальные составляющие одежды подразумеваются. В. И. Тюпа пишет: «достраивая в своем воображении [...] детализацию литературного образа, мы всегда выходим за рамки текста, поскольку, например, очерченное двумя-тремя штрихами лицо



героя мы незаметно для себя восполняем и, как правило, "видим" полностью, а не только названные автором его части» [Тюпа 1982: 14].

Понятие несплошности, прерывности представления художественного мира в том или ином виде фигурирует в работах исследователей самых различных направлений. Для обозначения этого понятия используются разнообразные термины: о **пунктирности** говорил В. Б. Шкловский [Шкловский 1974: 81], Н. В. Черемисина называла это явление **порционированием** [Протченко, Черемисина 1986: 143], Л. И. Ибраев – **бликовостью**, [Ибраев 1981: 21]; элементы этого членения (порции, блики, кадры) в «Стилистике декодирования» чаще всего называют **квантами**, а процесс поэлементного представления – **квантованием**.

Термин **квант** заимствован из физики, где он обозначает «минимальное количество, на которое может изменяться дискретная по своей природе физическая величина» [НСИС 2003: 279]. Как видим, в интенционале физического понятия кванта содержится признак 'минимальность', к которому мы еще вернемся.

В филологии термин **квант** употребляется как минимум в двух разных значениях: 1) как **ментальная единица**; в частности, В. К. Радзиховская, опираясь на положения концепций Л. С. Выготского, А. Ф. Лосева, считает квантами единицы мыслерече-языковой деятельности, саморегулирующейся системы, то есть системы, которая способна реагировать на внешние воздействия. В этой системе есть кванты разного уровня. Такими единицами считаются слова, высказывания: «квантом системы мыслерече-языкового действия является элементарное речевое действие, зафиксированное моделью порождения речи, подобно тому как предложение является квантом языковой системы в качестве наименьшей единицы сложного синтаксического целого» [Радзиховская 2001: 199–200], и 2) как **вербализованный** (описанный, названный) **фрагмент** действительности или предмета действительности, по которому читателем не только узнается этот предмет, но и воссоздаются признаки этого предмета, как если бы он был описан целиком (например, у И. В. Арнольд). Когда построение речи уподобляют пунктирной линии, это подобно второму значению термина квант. К. А. Долинин пишет: «именно потому, что в голове адресата речи имеется не набор разрозненных образов, а более или ме-

нее целостная картина мира вообще и референтного пространства в частности, адресант может не стремиться к полноте и строить свою речь [...] в виде пунктирной линии – адресат сам восстановит недостающие звенья, заполнит пробелы» [Долинин 1985: 39]. Нестрого термин квант в значении «компонент, фрагмент текста» использован в [Новиков 1988: 19]. Иногда квантованность изображения связывается не с формированием художественного мира: например, у Л. И. Ибраева понятие «бликовости» связано с избирательностью восприятия мира [Ибраев 1981: 21], то есть характеризуется не созданием произведения, а получение материала для этого создания. Далее мы используем термин квант для обозначения вербализованного предмета художественной действительности или его фрагмента, посредством которого (в соответствии с положениями п. 1.2.) **видится** воссоздаваемый предмет (а не узнается, как в практической речи).

Обычно квант и действие по выделению кванта – квантование – определяются в соотношении с некой исходной, первичной непрерывностью. Такая непрерывность обозначается термином **континуум** (непрерывность, неразрывность явлений, процессов [НСИС 2003: 314]).

В исследованиях художественной речи континуальность понимается преимущественно как свойство описываемой действительности. Например, у И. В. Арнольд **квантование** определено как выделение в континууме «выборочных дискретных единиц, которые позволяют восстановить целостный участок действительности» [Арнольд 1981: 29]. Подобную трактовку встречаем и у Р. А. Киселевой: квантование – это замена непрерывной функции ее дискретными значениями (квантами); художественное произведение отражает не весь континуум действительности, а его дискретные части (кванты) [Киселева 1975: 72], а также в [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 219] и др. Если понятие квантования не применяется, то континуальностью характеризуется текст описания действительности, а дискретностью сама описываемая действительность. Так, Т. М. Кумлева рассуждает о синтаксическом инварианте текстопорождения, который заключен в принципе линейности, «благодаря которому исходный дисконтинуум референта превращается в закрытый континуум дискурса» [Кумлева 1988: 61].

И. Р. Гальперин рассмотрел континуум – «определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени

и пространстве» – как категорию текста [Гальперин 1981: 87]. Будучи разбитым на отдельные эпизоды (кадры), континуум «предоставляет читателю возможность творчески воспринимать текст. Приходится домысливать некоторые факты, искать причинно-следственные и определительные отношения между разорванными действиями и связывать их между собой, восстанавливая их непрерывность» [Гальперин 1981: 93]. Совершенно очевидно, что, говоря о творческом характере континуума, И. Р. Гальперин имеет в виду не просто текстовую последовательность как таковую, а ее дискретность, наличие пропусков, то есть квантованность.

Л. Н. Мурзин признаки дискретность / непрерывность рассматривает в связи с понятием цельности текста. Полагая, что цельность опирается на непрерывность и дискретность как на два взаимоисключающих основания, автор, однако, считает, что непрерывность и дискретность не являются равнодействующими величинами и ведущей является непрерывность [Мурзин, Штерн 1991: 14].

По поводу того, что признаки континуальность / дискретность применяются, как мы видели, и к миру действительности, и к тексту, заметим следующее. Буквальную континуальность – непрерывность, нефрагментированность – можно предположить только у реальной действительности; не у действительности, воспринимаемой отдельным человеком, а именно у действительности вообще, которая не имеет «провалов» пространства и время которой непрерывно. Воспринимающий эту действительность человек видит ее дискретно, потому что не всегда бодрствует, не все пространство наблюдаемо (перемещение пространства в пространстве: в автомобиле, поезде) и т. д. Недискретность пространства и времени их абсолютная континуальность – это, скорее, теоретически допускаемое, чем в конкретном опыте фиксируемое свойство действительности.

Если человек воспринял и осмысленную на основании опыта действительность фиксирует в естественном языке, он так или иначе ее дискретизирует. Например, цветовые полосы преломленного света названы так, как если бы у них были резкие границы: *красный, оранжевый, желтый* и т. д. При создании сообщения о действительности континуум действительности, точнее, целостное представление о действительности, дискретизируется так, как того требуют цель и множество иных факторов высказывания. При написании автобиографии для отдела кадров при приеме на работу и авто-

биографии для органа внутренних дел при приобретении гражданства обязательны для указания разные фрагменты континуума жизни: в первом случае существенны события получения образования и трудовой деятельности, во втором – события перемены места жительства, фамилии, получения гражданства иных государств и пр.

Способы дискретизации и компоновки фрагментов действительности связаны с типом текста. И. Р. Гальперин совершенно справедливо заметил, что «...тенденция разложить непрерывность на отдельные моменты движения проявляется во всяком литературном произведении и, более того, во всяком тексте» [Гальперин 1981: 88]. Если остраннение является специфическим принципом художественной речи, то дискретность описания, представление информации порциями, частями можно считать обычным принципом любого словесного выражения. Дискретность восприятия и тем более дискретность описания более естественна и привычна, чем недискретность. Исключением является, пожалуй, строгое стенографирование каких-либо официальных процедур или работа камер слежения. Эстетически оправданной имитацией недискретности речемышлительных процессов является т. н. литература «потока сознания».

В связи с обоснованной выше творимостью, фиктивностью и самооценностью референтов художественной речи понятие континуума и дискретизации мы рассматриваем в связи с квантованием только применительно к замыслу (авторской ментальной причине создания текста), и к референтному пространству и смыслу (читательскому ментальному же результату восприятия текста). Можно сказать, что континуум замысла представляется последовательностью квантов (дискретных единиц) и образует такую вербальную непрерывность (континуум текста), которая позволяет в процессе последовательного воссоздания квантов создать континуум референтного пространства.

Континуум творимого замысла не является до конца определенным, тот или иной создаваемый квант изменяет исходный континуум. Континуум референтного пространства обеспечивается воспринимаемыми квантами не постепенно, а сразу, по некоторой начальной совокупности и экспектационным ориентирам, а затем корректируется каждым последующим квантом (см. в Гл. 5 о наметательном характере речи).

Особенности взаимодействия последовательности линейно представленных вербализованных квантов, а также взаимодействие средств их вербализации (дискретности / континуальности самой речевой ткани) описываются в лингвистике текста в аспекте категории **связности**, или **когезии** (которые подробно рассмотрим в следующей главе). Континуальность референтного пространства обеспечивается не только особенностями взаимосвязи речевых единиц, но и особенностями вербализованных квантов.

Проблема отношения квантов и предмета или ситуации создаваемого/воссоздаваемого с помощью этих квантов – это проблема соотношения части и целого. Квант всегда только часть в большем или меньшем целом как средство его представления. Фрагмент стихотворения представляет собой последовательность квантов:

*<...>глотнув из ведра тепловатой воды,  
с мячом выбегаешь во двор и на миг  
ослепнешь от шума, жары и цветов,  
от стука костяшек в пятнистой тени,  
где в майках, в пижамах китайских сидят  
мужчины и курят «Казбек». <...>*

(Кибиров. Эпитафии бабушкиному двору «Распахнута дверь...»)

Целое фрагмента состоит из квантов-предметов с признаками или без них: *ведро, тепловатая вода, мяч, цветы, костяшки, майки, китайские пижамы, мужчины, папиросы*; квантов-действий: *глотнув, выбегаешь, сидят и курят*; которые создают пространство: *двор*, с признаками (звуковыми, световыми, осязательными и пр.): *шум, жара, пятнистая тень*.

Мы не ставим задачу формализации процедуры выделения квантов, так как для этого необходимо решение ряда вопросов, в частности, вопроса о соотношении кванта и вербализующего его речевого отрезка, что потребовало бы специального исследования. В художественной речи квант может быть вербализован словоформой, словосочетанием, оборотом, предложением. Будучи средством построения референтного пространства, квант выделяется интуитивно, как часть целого изображения.

Обратим внимание на количественные параметры квантования. В словесности квант так же, как и в физике, связан с признаком минимальности. Не то чтобы референты непременно представлялись по некоему минимуму материала (целое – предмет, ситуация – воспроизводится по любому количеству элементов), но количество признаков описываемого предмета в какой-то мере определяет качество воспроизводимого по ним целого. Соотношение между количеством элементов художественного мира и количеством и характером вербальных средств, использованных для его представления, определяет качественные параметры представляемого мира: не только самих изображаемых предметов и явлений (реалий), но также представляемого повествующего субъекта и этнического языка, использованного для вербализации. В синтаксическом аспекте эта проблема рассматривалась К. Кожевниковой, которая выделила несколько так называемых **конструктивных принципов текста**: принцип количественной эквивалентности (нормально)... количественного перевеса наименований (многословно)... принцип семантической сигнализации (скуповато)... [Кожевникова 1976: 302, 304].

Объем текста и представляемый им объем художественной реальности может иметь различное соотношение. Рассмотрим пример:

*<...> Вошел крадучись, извиваясь змеем, шаркая туфлями, Александр. Походка его напоминала походку дервиша в "Страстях Алиевых". На вытянутых руках он нес платье, как жертву божеству, как его уже был смазан квасом и завит. Удивительно глупая улыбка явилась перед Грибоедовым. Он с удовольствием смотрел, как складывал Александр тонкое черное платье на табурет и обрядовым жестом сложил вровень обе штрипки от брюк.*

*Так они и молчали обыкновенно, любуясь друг другом.*

*– Подай кофе.*

*– Каву-с? Мигом, - щеголяя персидским словом, Саика составил в ряд длинные острые носы штиблет.*

*("Тоже, кафечи. Нашел, дурак, перед кем хвастать".)*

*– Карету от извозчика заказал?*

*– Ждет-с.*

*Александр, кланяясь носом на каждом шагу, пошел вон.*

*Как затравленный унылый зверь, Грибоедов смотрел на свое черное платье.*

*У самого борта сюртука он заметил пылинку, снял ее и покраснел. Он не хотел думать о том, что вскоре здесь засияет алмазная звезда, и между тем даже со всею живостью представлял ее как раз на том месте, где стер пыль.*

*Кофе.*

*Быстро он оделся, с отчаянностью решился, прошел к маменькину будуару и стукнул как деревянным пальцем в деревянную дверь <...>*

(Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара).

В этом описании утренних приготовлений Грибоедова наиболее показательны различия соотносимых квантов: ситуация «приказ-переспрос-комментарий» и процесс питья кофе. Последний представлен номинативным предложением, оформленным абзацем. Скупость представления самой процедуры, ее несущественность для построения художественного целого контрастирует с обоюдным интересом к номинации. Переспрос *Каву-с?* в реплике Сашки коммуникативно избыточен и коррелирует с тем, что лакей придает большое значение форме вообще (походка, завитой кок, обрядовые жесты). Реакция Грибоедова также существенна для представления такого его свойства, как чувствительность к речи вообще.

Впрочем, нарочитая краткость абзаца *Кофе* на фоне избыточности тоже может добавить к целому персонажа такие признаки, как безразличие к пище, отсутствие аппетита, невкусность маменькиной кухни и пр. (Подробно проблему имплицитной информации мы рассмотрим ниже.)

Таким образом, количественные параметры речевого представления кванта существенны не столько относительно самого кванта, сколько в отношении выстраиваемого целого. Наиболее важным является то, что квант не просто часть целого, а часть релевантная.

Полагаем, что квантованием можно считать изображения, созданные еще первобытным человеком. Это были не эстетические изображения, а утилитарные, практические, еще до стадии собственно человеческой истории, когда духовно-практическая деятельность не разделялась на духовную и практическую и человек фиксировал существенные отличительные черты, например черты тотема для запоминания и передачи информации последующим поколениям [Вильчек 1991: 118]. Ю. М. Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике» одной из первых рассматривает проблему сходст-

ва искусства и жизни, где говорит о схематичном изображении, квантованном воспроизведении в фигурках т. н. «Венер» позднего палеолита гипертрофированных «женских» признаков: «И мужчина, и женщина, конечно, воспринимались как человек. Но то, что в этом понятии общего для обоих полов (и что в момент разделения труда становилось социально-пассивным), составляло “основание для сравнения”. Оно выносится за скобки, не изображается» [Лотман 1994: 36]. Таким образом, квантование при изображении связано с установлением существенности того или иного признака представляемого предмета. Поэтому важнейшим свойством кванта является релевантность.

В лингвистике термин **релевантность** (существенность) употребляется 1) применительно к языку: «так говорят о лингвистическом элементе, наделенном какой-либо функцией в определенной системе» [Марузо 1960: 250], релевантным называется дифференциальный признак, т. е. «способный служить для различения (разграничения) лингвистических единиц [Ахманова 1966: 383], и 2) применительно к речи в прагматических и когнитивных исследованиях. Конкретизируя **принцип кооперации**, соблюдение которого обеспечивает максимально эффективную передачу информации (в том числе и вывод коммуникативных имплицатур), Г. П. Грайс формулирует постулат (максиму) релевантности: («Не отклоняйся от темы») [Грайс 1985: 223]. Д. Шпербер и Д. Уилсон, определяя релевантность как теоретически полезное понятие, рассматривают некоторое высказывание (допущение) в заданном контексте (наборе допущений) как имеющее или не имеющее контекстуальный эффект (связанность с рассматриваемым контекстом). Условием релевантности авторы считают наличие какого-либо контекстуального эффекта [Шпербер, Уилсон, 1988: 216]. Авторы считают, что релевантность имеет градуированный характер, и уточняют это понятие с помощью параметров **эффектов** и **усилий**: высказывание будет тем релевантнее, чем больше его контекстуальные эффекты и чем меньше когнитивные усилия для обработки этого высказывания [Шпербер, Уилсон 1988: 218]. Мы еще вернемся к этой характеристике, которая дана, разумеется, применительно к практической реализации языка.



## 2.2. Квант и проблема релевантности

Итак, в любом визуальном или словесном изображении самая общая и обычная **функция кванта** – быть релевантным, то есть обеспечить не просто представление предмета, но представление применительно к создаваемой ситуации. Релевантность определяется контекстуальным эффектом. В романе В. Набокова «Камера обскура» главный персонаж упоминается уже в первой главе, но он представлен посредством отдельных штрихов: «... в Берлине знатоку живописи Бруно Кречмару, человеку очень, кажется, сведущему, но отнюдь не блестящему, пришлось быть экспертом <...>», затем он беседует с шурином, раздражается на жену, волнуется от тайных переживаний и т. д. Первое же подробное описание дано только в начале второй главы:

<...> *Кречмар был несчастен в любви, несчастен и неудачлив, несмотря на привлекательную наружность, на веселость обхождения, на живой блеск синих выпуклых глаз, несмотря также на умение образно говорить (он слегка заикался, и это придавало его речи прелесть), несмотря, наконец, на унаследованные от отца земли и деньги <...>* (Набоков. Камера обскура).

Этот подробный перечень портретных и иных признаков (квантов) дан непосредственно перед изложением истории взаимоотношений Кречмара с женщинами, когда эти кванты сильнее связаны с контекстом, то есть когда они релевантнее.

Релевантность кванта определяется также и его проспективным потенциалом. Деталь *живой блеск синих выпуклых глаз* является в приведенном выше описании элементом портрета. Но обеспечение зрительного образа является не единственным контекстуальным эффектом этого кванта. Ожидаемая связанность с контекстом может быть отсроченной (висящее на стене ружье должно выстрелить.) Функциональность подробности *живой блеск синих выпуклых глаз* выясняется ретроспективно. Она «вспоминается» посредством соотносимой детали из последнего портретного описания в конце романа: *Макс вел Кречмара. Он был чисто выбрит, в темно-синих очках, на бледном лбу был шрам.* (В финале романа Бруно Кречмар слеп. Мертвые глаза соотносены с «живым блеском», синий цвет глаз – с темно-синим цветом очков.) Таким образом, глаза – это проспективная деталь с отсроченной релевантностью.

Релевантное выбирается из возможного, сохраняя это возможное как несущественный фон. Рассмотрим фрагмент из рассказа В. Набокова «Драка»:

*По утрам, если солнце приглашало меня, я ездил за город купаться. У конечной остановки трамвая, на зеленой скамье, проводники – коренастые, в огромных тупых сапогах – отдыхали, вкусно покуривая, и потирали изредка тяжелые, пропахнувшие металлом руки, глядя, как рядом, вдоль самых рельс, человек в мокром фартуке поливает цветущий шиповник, как вода серебряным гибким веером хлещет из блестящей кишки, то летая на солнце, то наклоняясь плавно над трепещущими кустами <...> (Набоков. Драка).*

В приведенном описании элементы внешности *в огромных тупых сапогах* и *в мокром фартуке*, безусловно, предполагают и иную одежду, но ее естественное наличие нерелевантно в данной ситуации, а релевантны только описанные элементы. Если бы на персонажах не было никакой иной одежды, то о сапогах и фартуке было бы сказано после упоминания о наготе. Функциональность отмеченных элементов портрета состоит в том, что сапоги, фартук – детали вынужденной служебной одежды в теплое утро – неакцентированно создают контрастный фон праздному состоянию повествующего персонажа. Далее в рассказе этот же фрагмент художественного пространства представлен уже меньшим количеством признаков с учетом образа, обеспеченного первым описанием: *На следующее утро я опять проходил мимо коренастых трамвайщиков, мимо веера воды, в котором дивно скользила радуга <...> (Набоков. Драка).*

Итак, квант – это релевантный элемент (часть, признак, фрагмент) целого, вербализация которого обеспечивает представление целого (предмета или ситуации). Квантование – это создание релевантных элементов. Подчеркнем (в связи с положением о творимости референтов) применительно к художественной речи: квантование не **выделение** релевантного в некоем подразумеваемом целом, а **создание** релевантного, обеспечивающего подразумеваемое целое. Релевантностью кванта определяется его функциональность, то есть его способность обеспечить воссоздание референта по представленной детали. От того, сколько частей, **какие** части и **как** будут представлены, зависит, каково будет воссоздаваемое целое.

В предыдущем изложении рассматривалась релевантность квантов той части художественного мира, которую можно назвать наблюдаемой. Но квант может быть релевантным относительно иного целого. Рассмотрим фрагмент:

*<...> Девочка была сперва красненькая и сморщенная, как воздушный шарик, когда он выдыхается. Скоро она обтянулась, а через год начала говорить. Теперь, спустя восемь лет, она говорила гораздо меньше, ибо унаследовала приглушенный нрав матери <...>* (Набоков. Камера обскура).

Нарочитая скупость квантования континуума жизни дочери и способы представления этапов ее взросления характеризует не столько саму девочку, сколько характеризуют родительский интерес отца этой девочки, Бруно Кречмара, точка зрения которого реализуется повествователем в этом фрагменте. Мы видим, что кванты – это не просто существенные фрагменты предметов, являющиеся сведениями об этих предметах. Косвенно кванты также могут свидетельствовать и о наблюдающем эти предметы субъекте. В фрагменте рассказа три персонажа представлены разным набором квантов:

*<...> Рядом стояла группа из трех людей: молодой человек, про которого Илья Борисович только и знал, что он пишет о кинематографе, жена молодого человека, угловатая, с лорнетом, и незнакомый господин, в пижонистом пиджаке, бледный, с черной бородкой, красивыми бараными глазами и золотой цепочкой на волосатой кисти <...>* (Набоков. Уста к устам).

Как видим, персонажи описаны с возрастающей подробностью. Все детали даны с точки зрения главного персонажа, Ильи Борисовича. *Молодой человек* известен ему и поэтому дан без деталей; *жена молодого человека* (возможно, она знакома Илье Борисовичу, но он пришел не к ней) представлена двумя штрихами; *незнакомый господин* дан подчеркнута подробно, и эти множественные детали подчеркивают интерес к нему рассматривающего, делают незнакомца перспективно объектным.

Таким образом, квант в подобного рода описаниях не только обеспечивает целое описываемого предмета или ситуации, но и характеризует описывающего, создавая неявный «контекстуальный эффект» при «минимальных когнитивных усилиях».

<...>Мой веселый немец стоял за блестящей стойкой, пускал из крана толстую струю, дощечкой срезал пену, пышно переливавшуюся через край. На стойку облокотился огромный тяжкий извозчик с седыми усищами и смотрел на кран, слушал пиво, шипевшее, как лошадиная моча. Подняв на меня глаза, хозяин дружелюбно ослабил, налил пива и мне, звонко кинул монету в ящик <...> (Набоков. Драка).

В приведенном фрагменте звуковая деталь (шипение пива) конкретизируется неаппетитным сравнением, которое обеспечивает не столько образ предмета, сколько образ извозчика, так как представляет его точку зрения.

Кроме точки зрения конкретного персонажа, который в той или иной описываемой ситуации разглядывает предмет, квант свидетельствует и о более общем компоненте художественного мира. В приведенном примере такая подробность, как пышно переливающаяся через край бокала пена, которая перекликается с усищами извозчика, свидетельствует уже о точке зрения повествующего лица. Составные элементы портрета, ситуации в целом и по отдельности говорят о повествующем субъекте. Это релевантность «второго рода».

В п. 1.2 отмечено, что в сказовой прозе квантование в целом обеспечивает не только образ описываемой ситуации, но и образ повествующего. Например:

*Сидит барышня. Платье белое, шарф желтый, волосы черные. Ноги короткие, пояс под титьками. На табурете сидит и играет на арфе. Никто ее не слушает. На стене Бонапарт и колчан с голубем. По всем видимостям, очень скучно, но благородно, ничего не поделаешь. Тут бы собачку махонькую пустить* (Кузмин. Арфистка).

В приведенной миниатюре кванты имеют, можно сказать тотальную релевантность применительно к повествующему субъекту, образ которого складывается не только из понимающе-ироничного перечисления предметов, признаков, действий. Особенно важным является сочувственное «добавление» собачки к устроенной персонажем целостности (музицирование, одежда, картины), которая скрасила бы тоску арфистки, а антуражу добавила бы благородности.

В несказовой прозе для обеспечения представления о повествующем субъекте могут быть существенны даже отдельные металогии:

*А подалее, у самой опушки, коричневые юноши сильно играют в мяч, швыряя его одной рукой, и оживает в этом движении бессмертный размах дискобола, и вот аттическим шорохом закипают на легком ветру сосны, и сдается мне, что весь мир, как вон тот, большой и плотный, мяч, перелетел дивной дугой обратно в охапку нагого языческого бога. И в это мгновенье с каким-то золотым возгласом всплывает над соснами аэроплан, и смуглый атлет, прервав игру, смотрит на небо, где к солнцу несутся два синих крыла, гуденье, восторг Дедала. Мне хочется все это рассказать моему соседу <...> (Набоков. Драка).*

«Древнегреческие» реалии, которые только в этом фрагменте рассказа обеспечивают изображение, говорят не столько о предметной стороне описываемой ситуации, сколько о субъекте.

Можно сказать, что любое квантование, заставляющее «переводить взгляд» с одного предмета на другой, менять пространство, преодолевать различные ахронии и «заполнять» умолчания, обеспечивает «заметность» повествующего субъекта. И это тоже (как выше «махонькая собачка», «древнегреческое») является своего рода изображением этого субъекта. В том же случае, если некоторая совокупность квантов не обеспечивает целого ситуации или предмета, а также не обеспечивает образ повествующего лица и когнитивные усилия превышают некую норму, применительно к практической речи логично было бы говорить о нерелевантности кванта или квантов.

Принципиальное отличие речи художественной от практической состоит в том, что художественная речь изобилует ситуациями, когда квант в конкретном контексте нерелевантен. Это ситуации, для которых существенным является уточнение: «тот факт, что говорящий предпочел выразить нерелевантное допущение, может быть сам по себе весьма релевантным» [Шпербер, Уилсон 1988: 215].

И. В. Арнольд для иллюстрации квантования использует примеры из произведений А. П. Чехова и сам «механизм» квантования подкрепляет высказыванием А. П. Чехова о достаточности минимума деталей для убедительного изображения ночи (стеклышко от

разбитой бутылки на мельничной плотине и тень собаки или волка) [Арнольд 1981: 29]. Релевантность детали здесь определяется тем, насколько надежно часть (блестящий осколок) обеспечит целое (ночной пейзаж). Однако М. Чудаков, исследуя поэтику прозы Чехова, наряду с «говорящими» деталями выделил много случаев специфически чеховских «немых» деталей, совершенно, казалось бы, нерелевантных в представляемой ситуации. Такие «немые» детали делают ряд предшествующих неслучайных подробностей случайными подробностями, создают «случайностный» эффект [Чудаков 1971: 170, 183]. Релевантность наличия какого-либо неуместного элемента состоит именно в кажущейся нерелевантности его в сравнении с элементами предшествующего ряда, то есть в том, что своим неуместным присутствием этот элемент требует переосмысления всех предшествующих квантов ряда.

В поэтической речи подобная предметная «нерелевантность» часто более очевидна. Например: <...> *Поднимаются вздохи отдушин / И осматриваются – и в плач. / Черным храпом карет перекушен, В белом облаке скачет лихач* <...> (Пастернак. Зима) или <...> *И день вставал, оплеснясь, / В помойной жаркой яме, / В кругах пожарных лестниц, / Ушибленный дровами* <...> (Пастернак. Как не в своем рассудке...). Такие речевые последовательности, которыми представлены кванты, не позволяющие воссоздать сколь угодно целостную ситуацию, можно назвать, вслед за М. Фуко, **гетеротопией** [Фуко 1994: 30]. Здесь речевой континуум не обеспечивает определенного предметного континуума референтного пространства. Мы трактуем гетеротопию не как несовместимость реалий, а как разнородность изображаемых референтов: реалий и языка в пределах одного «места» – референтного пространства, где предметы и слова равноценны. Помимо того, что при такого рода квантовании может ощущаться и повествующий субъект, здесь происходит смещение фокуса внимания с изображаемых реалий на изображаемые слова и язык в целом. То есть в художественной речи мы имеем дело уже с качественно иной релевантностью, релевантностью третьего рода, с учетом того, что мы назвали существенность кванта как части для создания целого повествующего субъекта релевантностью второго рода.

Важным условием порождения контекстуальных эффектов и увеличения такого рода релевантности является специфический

континуум стихотворной речи. Стихотворная речевая последовательность дает больше поводов для затрат когнитивных усилий на то, чтобы этнический язык, который в обычной речевой деятельности привычен и узнаваем, стал странен и как бы воссоздавался заново.

Метризация, стиховое порционирование, когда выделяемый между паузами фрагмент определяется отнюдь не предметным миром или взглядом субъекта, но собственно слоговым составом, а также рифменные сближения, инструментовка показывают, что релевантность слова определяется не только его семантикой, но и планом выражения.

*Я тоже любил, и дыханье  
Бессонницы раннюю ранью  
Из парка спускалось в овраг и впотьмах  
Выпархивало на архипелаг  
Полян, утопавших в лохматом тумане,  
В полыни и мяте и перепелах.  
И тут тяжелел обожанья размах,  
Хмелел, как крыло, обожженное дробью,  
И бухался в воздух, и падал в ознобе,  
И располагался росой на полях <...>*

(Пастернак. Из поэмы (два отрывка))

Металогически выраженными квантами сложно представить целостную картину. Инструментовка и рифма отсылают не к логически обусловленным элементам, а к фонетически и ритмически обусловленным, что затрудняет создание целостной картины. Это дискретизирует континуум и делает каждое слово отдельным лоскутом иного целого – этнического языка.

Аттракции, разумеется, бывают не только в поэзии. Вот пример начала набоковского рассказа, изобилующего не только инструментовкой, но и метризованными участками:

*Унесенный из дольней ночи вдохновенным ветром сновиденья, я стоял на краю дороги, под чистым небом, сплошь золотым, в необычайной горной стране. Я чувствовал, не глядя, глянец, углы и грани громадных мозаичных скал, и ослепительные пропасти, и зеркальное сверканье многих озер, лежащих где-то внизу, за мною. Душа была схвачена ощущеньем божественной разноцветности, воли и вышины: я знал, что я в раю <...>* (Набоков. Слово).

Однако применительно к прозаическому тексту можно говорить только о создании дополнительного изображения. Изображаемый язык может «просматриваться» при квантовании и вне континуума. Если сравнить квант – названную прямо реалию или ее деталь – и квант как изображение через чужое имя, то во втором случае имеет место квантованное изображение языка. При обманутом ожидании предполагаемый элемент замещается иным и тем самым актуализирует целое (синонимический ряд).

Таким образом, всякая неустановленная релевантность в реалиях («неуютность» в предметном пространстве) смещает «центр тяжести» целого референтного пространства в сторону повествующего субъекта и языка.

Релевантность как сущностный признак кванта характеризует его в связи с работой на целое: усилиями, эффективностью их при построении различных типов целого в пределах референтного пространства. Эти типы неравнозначны, поэтому нельзя утверждать, что в процессе представления остранненного мира квантуется язык или жесты повествующего субъекта. Скорее в «процессе» квантования, при лепке релевантной части присутствуют две значительные силы: повествующий субъект и язык, которые имеют отпечаток на каждом кванте и потому вместе с ним и изображаются. Проявляются эти силы в континууме. Именно континуум есть тот контекст, который определяет релевантность не относительно действительности, но относительно всего сложного изображения: реалий, языка, повествователя.

Ориентация на целое требует при воссоздании, достраивании целого привлечения невыраженного, подразумеваемого, своего рода «межквантового», или «околоквантового», в связи с чем возникает вопрос о соотношении выраженного и невыраженного.

### 2.3. Виды информации

В исследованиях художественной речи в связи с называемым / подразумеваемым используется понятие информации. Со времен работ А. Моля и затем И. Р. Гальперина термин и понятие **информация** (от лат. *informatio* – ознакомление, разъяснение, изложение) прочно вошли в аппарат исследователей художественной речи, точнее, художественной семантики. В этой главе мы будем



оперировать только самым общими из всех терминов, описывающих содержательный аспект: **знание** и **информация**. Основная же «содержательная» терминология описана в Гл. 5.

И. Р. Гальперин писал об информативности как текстовой категории, В. А. Кухаренко – о «категории гетерогенной многоканальной информативности» [Кухаренко 1988: 77]. Обычное, нетерминологическое значение термина информация – **сведения** (ср. информированный – **осведомленный**), которые могут храниться, передаваться, перерабатываться: 1) 'сведения об окружающем мире и протекающих в нем процессах, воспринимаемые человеком или специальным устройством'; 2) 'сообщения, осведомляющие о положении дел, о состоянии чего-л.' [СОШ 1997: 250]. Возникновение кибернетики обусловило высокую частотность употребления и определенное уточнение значения, вернее, появление терминологического значения «информация», антонимичного термину **энтропия**, что связано также с появлением количественного критерия характеристики информации ('мера устранения неопределенности').

Как уже отмечалось (п. 1.3), мы понимаем информацию как «знание, представленное в форме объективного сообщения; формализованное знание» [ДЕФОРТ 1994: 60]. Конечно, понятие это, относящееся к базовым, крайне трудно определимо. Попытки определения осуществляются и посредством установления разнородности информации, например приравняв информацию к понятию стоимости, выделяют два плана: количественный и качественный и две составляющие: объективную и субъективную [Прозоров 2003].

Опираясь на понятие информации в работах по теории коммуникации, связываемое с **новизной** сведений, оппозитивной **энтропии**, считая информацию основной категорией текста, различной по прагматическому назначению, И. Р. Гальперин для характеристики содержательной стороны словесных текстов вводит понятие **видов информации**. В исследованиях художественной речи это понятие активно используется, поэтому рассмотрим его подробно.

**Содержательно-фактуальная информация** «содержит сообщение о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших в окружающем нас мире, действительном или воображаемом» [Гальперин 1981: 27]. Этот тип информации иллюстрируется текстами, различными по стилистическим свойствам: и официально-деловыми, и художественными.

**Содержательно-концептуальная информация** «...сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире» [Гальперин 1981: 28]. Содержательно-концептуальная информация не всегда выражена с достаточной ясностью, не всегда легко выявляется, иногда требует неоднократного прочтения текста, предполагает разные толкования. Различие между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией И. Р. Гальперин уподобил различию между информацией бытийной и информацией эстетико-познавательного характера. В работе И. Р. Гальперина собственно содержательно-концептуальная информация обычно рассматривается как эмоциональная и оценочная информация, хотя при этом отмечается, что «информация в своем схематически моделированном виде лишена эмоционально-оценочных элементов» [Гальперин 1981: 35]. Так как **концептуальность** у И. Р. Гальперина понимается как категория художественного текста, соотносящаяся с идеей произведения [Гальперин 1981: 38], Содержательно-концептуальная информация является наиболее существенным видом информации в художественном тексте и основным объектом рассмотрения: «содержательно-концептуальная информация – это замысел автора плюс его содержательная интерпретация. Этот вид информации снимает энтропию эстетико-познавательного плана» [Гальперин 1981: 28], «само толкование текста есть не что иное, как процесс раскрытия содержательно-концептуальной информации, желание преодолеть поверхностную структуру текста, его доступное содержание и проникнуть в его глубинный смысл, т. е. в его концептуальную информацию» [Гальперин 1981: 37].

**Содержательно-подтекстовая информация** является факультативной, «представляет собой скрытую информацию, извлекаемую

из содержательно-фактуальной информации, благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФЕ приращивать смыслы» [Гальперин 1981: 28]. Важной характеристикой содержательно-подтекстовой информации является неоформленность и неопределенность [Гальперин 1981: 48], поэтому содержательно-подтекстовая информация относится к ненаблюдаемым закономерностям организации художественных текстов [Гальперин 1981: 41].

Активное употребление в различных работах понятия и термина **виды информации** не отличается однозначностью и ясностью. Валентность термина информация вызывает вопросы относительно субстрата, носителя, поскольку в рассуждениях И. Р. Гальперина информация *сообщает, содержит, обретает содержание*, в информацию *проникают*, в информации *даны сведения* и пр. Впрочем, далее говорится, что «информация проявляется в определенных формах, таких как сообщение, описание, рассуждение, письмо, резолюция, договор, статья, заметка, справка и др.» [Гальперин 1981: 31]. Как видим, в этом перечне есть и жанры, и функционально-смысловые типы речи, эти формы также называются текстами и классами текстов.

Некоторые утверждения в характеристике видов информации, как нам кажется, не вполне согласованы между собой: содержательно-подтекстовая информация возникает из содержательно-фактуальной информации и является слагаемым содержательно-концептуальной информации, но при этом без проникновения в содержательно-концептуальную информацию невозможно выявить содержательно-подтекстовую информацию [Гальперин 1981: 42], подтекст – «своего рода «диалог» между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации» [Гальперин 1981: 48]. Считается, что подтекст перекликается с категорией модальности и разграничить их трудно, и при этом утверждается, что подтекст в проанализированном стихотворении Ахматовой лишен субъективно-модального значения [Гальперин 1981: 49].

Большинство разночтений, как нам представляется, инспирировано тем, что в определениях видов информации и применении этого понятия **основания классификации** соблюдены нестрогие.

Таких оснований мы выделили три: 1) характер информации, 2) способы и средства выражения, 3) особенности извлечения (доступа). Содержательно-фактуальная информация четко определена по трем параметрам. В определении содержательно-концептуальной информации характер информации установлен четко (авторское отношение), а параметры выражения и восприятия – не вполне определены. В содержательно-подтекстовой информации наиболее ясным представлен второй параметр: подтекст имплицитен по определению, способы и средства доставки информации не поддаются формализации. Относительно же первого и третьего параметров ясности нет.

Чтобы сделать эту типологию информации (или модель информационной структуры) текста более упорядоченной, сообразовать ее с понятием **доступная технология**, о котором И. Р. Гальперин писал на с. 15 цитируемой монографии, мы предложили разграничение имеющихся видов информации в тексте по признаку имплицитность / эксплицитность [Заика 1993: 14], тем более, что И. Р. Гальперин неоднократно упоминает этот признак: «форма нередко получает особое содержание. Она сама несет некоторую, иногда весьма значительную, долю информации. Такая информация одними называется дополнительной, другими – сверхсмысловой, супралинейарной, стилистической. Этот вид информации, вербально невыраженный, обладает специфическим свойством: по-разному воспринимается получателем [...] в художественных текстах она постоянно сохраняет свою эстетико-познавательную ценность» [Гальперин 1981: 30]. Об имплицитности говорит И. Р. Гальперин и когда связывает восприятие содержательно-подтекстовой информации со способностью человека к параллельному восприятию действительности, к восприятию двух разных, но связанных между собой сообщений одновременно [Гальперин 1981: 40]. Таковой он считает способность к восприятию иносказаний: сквозь языковую ткань художественного текста в нем просвечивает основная мысль – содержательно-концептуальная информация, которая не только не заглушает содержательно-фактуальной информации, но сосуществует с ней [Гальперин 1981: 40].

Скорректируем понятие видов информации. Мы выделили содержательно-фактуальную информацию **эксплицитную**, которая соответствует формулировке И. Р. Гальперина, а также содержа-

тельно-фактуальную информацию **имплицитную**: факты, домысливаемые читателем в процессе восприятия квантов. Считаем, что содержательно-концептуальная информация тоже неоднородна. Следует выделять содержательно-концептуальную информацию **эксплицитную**: отношение к описываемому, выраженное при помощи единиц, имеющих в языке статус оценочных и эмоциональных. Подчеркнем, что эксплицитная содержательно-концептуальная информация – это именно информация. Р. Якобсон совершенно справедливо отмечал: «Когда человек пользуется экспрессивными средствами, чтобы передать гнев или иронию, он, безусловно, передает информацию» [Якобсон 1975: 198]. Существенно отличается от эксплицитной содержательно-концептуальная информация **имплицитная** – оценочное отношение к изображаемому, выраженное неявно, порождаемое в процессе взаимодействия выразительных средств. (Замечание о необходимости такой коррекции есть и в [Бабенко, Васильев, Казарин, 2000].)

В целом, имплицитность – это свойство иметь информацию, не выраженную непосредственно вербально, но имеющую материальное указание на эту невыраженность, иначе говоря, имплицитность текста – это обозначенная недостаточность [Заика 1993: 15]. Такое понимание видов информации вполне согласуется с данным выше определением информации. Конечно, имплицитные и эксплицитные виды информации обладают совершенно разной степенью «объективности» сообщения и разной степенью формализованности знания.

Вопрос о содержательно-подтекстовой информации и ее параметрах может решаться в плане установления различий имплицитных видов информации, однако нам кажется, что в силу высокой степени неявности, необъективности и неформализованности считать ее видом информации затруднительно. Подтекст, несомненно, является элементом плана содержания текста, но считать его разновидностью информации – значит существенно упрощать интенционал понятия информация – до семы ‘знание’. Также заметим, что установить четкие границы между тем, что у И. Р. Гальперина называется подтекстом, и содержательно-концептуальной информацией не представляется возможным. Однако имплицитная содержательно-концептуальная информация, которая более полно выявляется к концу процесса чтения произведения и/или при повторном

его восприятию и во многом зависит от интеллектуального уровня воспринимающего, готовности его выявлять «приуроченную» информацию в поисках смысла произведения и прочих условий, все же может быть вербализована и стать формализованным знанием. Если разграничение имплицитной содержательно-фактуальной информации и имплицитной содержательно-концептуальной информации в тексте нельзя считать процедурой очевидной, то попытка формализации подтекста (подтекста в понимании И. Р. Гальперина) – процедура, как нам представляется, и вовсе безнадежная.

Итак, все виды информации мы делим на имплицитные и эксплицитные; характер соотношения этих видов информации в разных типах художественных текстов различен. Выявление всех видов информации происходит не одновременно. Обычно необходимая для полноты референта имплицитная содержательно-фактуальная информация домысливается практически параллельно восприятию содержательно-фактуальной информации эксплицитной, одновременно воспринимается и эксплицитная содержательно-концептуальная информация. Например:

*<...> это была дочь театрального антрепренера, миловидная, бледноволосая барышня, с бесцветными глазами и прыщиками на переносице – кожа у нее была так нежна, что от малейшего прикосновения оставались на ней розовые отпечатки <...>* (Набоков. Камера обскура).

Здесь все элементы портрета персонажа обеспечивают бесцветную поверхность, на которой проступает только болезненность: прыщики и отпечатки.

Впрочем, имплицитная содержательно-фактуальная информация может «отставать» от эксплицитной содержательно-фактуальной информации и возникать после и вследствие эксплицитной содержательно-концептуальной информации. Рассмотрим пример:

*<...> Он [Кречмар] женился потому, что как-то так вышло, – чрезвычайно поспособила и поездка в горы с нею [Аннелизой], с ее братом и с какой-то их необыкновенно атлетической теткой, сломавшей себе наконец ногу в Понтрезине <...>* (Набоков. Камера обскура).

Сколько-нибудь конкретные события и обстоятельства поездки в горы с будущей женой в компании ее родственников не могут

быть воссозданы по выраженной содержательно-фактуальной информации. Представленные кванты: событие (*поездка в горы*), участники (*Аннелиза, брат, тетка*), подробные свойства (*необыкновенно атлетическая*) одного участника и травматические подробности ее участия в событии (*сломавшей себе ногу в Понтрезине*) довольно скупы. Весьма важным оказывается, несомненно, оценочное в данном контексте наречие *наконец* (эксплицитная содержательно-концептуальная информация), характеризующее персонажа (здесь совершенно очевидное проявление несобственно-прямой речи), его отношение к тетке. Необходимость оправдания этой, казалось бы, немотивированной оценочности (даже противоречие с положительным признаком *необыкновенно атлетическая*) обуславливает воссоздание эксплицитной содержательно-фактуальной информации: атлетическая тетка, вероятно, старше остальных участников, несомненно третировала их: требовала большей спортивности, навязывала режим, определяла маршрут и прочие обстоятельства путешествия. Активность вызвала устойчивое отрицательное отношение и пожелания (возможно, невербализованные) приостановления этой активности. Причем местоимение *какой-то* здесь имеет, скорее, усилительное значение непостижимости признака, чем неизвестности собственного имени, степени родства и проч.

Несмотря на кажущуюся очевидность и простоту имплицитной содержательно-фактуальной информации, это понятие требует уточнения.

## 2.4. Квант и проблема имплицитности

То, что определяется как содержательно-концептуальная информация и подтекст, находится в широком диапазоне неявности: от однозначных пресуппозиций до явно субъективных, вплоть до синестетических приращений. Для конкретизации понятий художественная модель и референтное пространство необходимо уточнить соотношение эксплицитного и имплицитного в кванте.

Различные исследования проблемы подтекста свидетельствуют о наличии явной тенденции к упорядочению разных типов имплицитности. М. В. Никитин весьма продуктивно представил соотношение и взаимодействие имплицитного и эксплицитного компонентов содержания в работе [Никитин 1988], к которой мы обратимся

в п. 3.2. Пока говорится о квантовании, вполне достаточно общей модели И. Р. Гальперина.

Как было отмечено, кванты в понимании А. Ф. Лосева (а также в понимании физиков) есть некие величины, на которые членится континуум. Вопрос о том, есть ли что-либо «между» этими порциями, не ставится. Если бы он был поставлен, то ответ был бы, вероятно, отрицательным (такова специфика концепции А. Ф. Лосева): если какой-либо объект, подлежащий воплощению в словесном тексте, условно считать состоящим из некоторого количества квантов, то для словесного воплощения необходимо было бы выделить выраженные и какие-то «невыраженные» кванты. В нашем понимании квантом является только изображенный, вербализованный фрагмент некоторого объекта, посредством этого фрагмента объект воплощается. И процесс, и результат воплощения определяются тем, какие фрагменты и в какой последовательности будут представлены воспринимающему сознанию.

То, что кроме собственно кванта обеспечивает воплощение объекта, трудно установить с определенностью, о нем говорят как о чем-то в пределах очевидного, здравого смысла, однозначного и потому, вероятно, нерелевантного.

Проблема имплицитной содержательно-фактуальной информации непосредственно связана с понятиями **пресуппозиции**, **фоновые знания**. Это различного типа сведения, представления, познания о мире, которые позволяют человеку успешно осуществлять речевую деятельность. Фоновые знания и пресуппозиции разводятся нами как **существующее** в сознании вообще и **существенное** применительно к данному высказыванию, тексту. Презуппозиция – «позиция в актуальной организации высказывания, которая отводится смыслам, ещё менее значимым, чем составляющие тему, и потому не получающим словесного обозначения» [Шмелева 2005: 51].

Общие сведения о мире являются важнейшим условием коммуникации наряду с общностью знаний языка, «...любая коммуникация предполагает некоторое общее знание (или незнание) у субъектов общения, т. е. определенный общий, как правило, явно не формулируемый контекст. Этот контекст может рассматриваться как совокупность предпосылок знания, сумма эмпирических и теоретических знаний, на фоне которых обретают смысл явные формы слов



и высказываний и становится возможным сам акт коммуникации» [Культурология 1998, I: 225]<sup>21</sup>.

Эти знания аккумулируются в процессе жизнедеятельности и социального функционирования, в том числе и вербальной коммуникации, потому их важнейшим признаком, кроме имплицитности (в значительной мере и определяющих их имплицитность), является то, что они **общие** для представителей одной культуры.

Ю. А. Сорокин совершенно справедливо полагает, что автор текста ориентируется на конкретный **этнопсихолингвистический тип** реципиента: «Свойственный каждой локальной культуре комплекс знаний в соединении с психическими особенностями и национальным характером носителей данной культуры формирует определенный тип реципиента (читателя), на который обычно ориентируется автор художественного произведения» [Текст как явление 1989: 99]. В комплекс знаний, который формирует указанный тип, входят и фоновые знания: «невербализованный фрагмент опыта взаимодействия речемыслительной деятельности с некоторым классом коммуникативных единиц (текстов)» [Шабес 1989: 8].

Экспликация этой информации коммуникативно избыточна, она была бы нарушением **принципа кооперации**, точнее, второго **постулата количества**: «Не сообщай большей информации, чем требуется» [Грайс 1985: 222] (к проблеме такой экспликации мы обратимся в п. 6.1).

Разумеется, фоновые знания – это не художественное явление, но это существенное условие обеспечения одной из его сторон – правдоподобия: «...правдоподобное повествование – это повествование, в котором события соотносятся как примеры или частные случаи с набором максим, полагаемых верными аудиторией, к которой оно обращено; однако эти максимы, именно потому, что они общеприняты, чаще всего остаются имплицитными» [Женетт 1998, I: 303]. Имплицитные в силу своей общепринятости максимы, относящиеся к фоновым знаниям, составляют, по Ж. Женетту, своего рода кодекс правдоподобия.

---

<sup>21</sup> Фоновые знания могут быть не только условием восприятия, но и непосредственным элементом приема «приобщения», например высказывания типа *Жизнь армейского офицера известна <...> Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? <...>* у Пушкина или гоголевское *известного рода* как определение разнообразных предметов и обстоятельств.

Этнопсихолингвистический тип, на который ориентируется писатель, – это тот тип, к которому принадлежит и он сам, поэтому многое в этом **комплексе знаний** является неэксплицируемым. Однако то, на экспликацию чего наложен запрет, затем образует лакуны («лакуны... это термин для того, что есть в одной локальной культуре и нет в другой» [Текст как явление 1989: 85]), которые ведут к непониманию или неадекватному пониманию текста. (Ср. иные трактовки лакунарности, например, в лексикологии [Стернин 1997].)

Выделяются различные типы лакун, например интраязыковые и интракультурные лакуны: «носитель некоторой лингвокультурной общности оказывается не в состоянии понять не только слова, реалии, но и поведенческие нормы, относящиеся к предшествовавшему этапу развития его культуры» [Текст как явление 1989: 96], а также интерязыковые и интеркультурные. У представителей разных культур естественны несовпадения в этих знаниях. При переводе художественных текстов возникает необходимость компенсации лакун. Различные способы культурологической компенсации в драматургии описаны в [Общение. Текст. Высказывание 1989: 137 и далее]

Фоновые знания соотносятся с так называемым **культурным фондом**, который рассматривается «...как комплекс художественных и нехудожественных знаний (естественно-научных, исторических, «бытовых», этнографических и т. п.), характеризующийся определенным уровнем и направлением сциентизации лингвокультурной общности. Культурный фонд – это, по-видимому, фрагмент культурной традиции, фиксирующей в социально организованных стереотипах групповой опыт» [Текст как явление 1989: 133–134]. Синхронный слой этого культурного фонда составляют фоновые знания, которые частично переходят в культурный фонд в виде традиций, произведений искусства, художественных и научных текстов, другая часть «забывается». Именно «забываемая часть культурного фона, если она не записывается в памяти культурного фона, наиболее трудновосстановима: как правило, она становится доступной реципиенту в виде различного рода комментариев, являясь причиной возникновения разнообразных интракультурных лакун» [Текст как явление 1989: 134].

Рассмотрим фрагмент рассказа:

*Я задумчиво пером обводил круглую, дрожащую тень чернильницы. В дальней комнате пробили часы, а мне, мечтателю, помешало, что кто-то стучится в дверь, – сперва тихохонько, потом все громче; стукнул двенадцать раз подряд и выжидательно замер.*

*– Да, я здесь, войдите...*

*Ручка дверная застенчиво скрипнула, склонилось пламя слезящейся свечи, и он бочком вынырнул из прямоугольника мрака – согнутый, серый, запорошенный пыльюю ночи морозной и звездистой...*

*Знал я лицо его – ах, давно знал!*

*Правый глаз был еще в тени, левый пугливо глядел на меня, продолговатый, дымчато-зеленый; и зрачок рдел, как точка ржавчин... А этот миисто-серый клочок на виске, да бледно-серебристая, едва приметная бровь, – а смешная морщинка у безусого рта, – как это все дразнило, бередило смутную память мою!*

*Я встал – он шагнул вперед.*

*Худое пальтишко было застегнуто как-то не так – по-женски; в руке держал он шапку – нет, темный, неладный узелок, – шапки-то не было вовсе... <...> (Набоков. Нежить).*

Приведенный портрет характеризуется высокой степенью подробности. Среди квантов, обеспечивающих обычные признаки персонажа, в описании можно выделить те, которые имплицитно определяют персонажа как *нежить*: <...>пальтишко было застегнуто<...> по-женски;<...> шапки-то не было вовсе <...>. Однако знания о внешних признаках принадлежности персонажа к низшей демонологии составляют интракультурную лауну. Поэтому современная воспринимающая аудитория, даже несмотря на заглавие рассказа, идентифицирует описываемого как *нежить* не по интродуктивному портрету, а только по последующему изложению.

В другом примере автор исторического романа «превентивно» эксплицирует подобного рода информацию:

*<...>Верблюды поднимали облепленные снегом мохнатые головы, их тоскливые всхлипывания сливались с завыванием ветра. Вдали прозвенел колокольчик... Верблюды повернули головы в ту сторону. Показался черный осел. За ним, уцепившись за хвост, плелся бородатый человек в длинном плаще и высоком колпаке дер-*

*виша с белой повязкой странника, побывавшего в Мекке<...>* (Ян. Чингисхан).

Здесь кванты – *бородатый, в высоком колпаке, с белой повязкой* – по мнению автора, не могут эксплицировать информацию о происхождении, статусе персонажа, так как свойства данного объекта являются интеркультурной лакуной. Для ее устранения в тексте содержится экспликацию: «странствующий дервиш, побывавший в Мекке».

Считается, что комментарии являются своеобразной компенсацией лакун и способствуют «адекватности» восприятия текста. Той же цели служат и применяемые в лингвострановедении так называемые **изъяснения** [Верещагин, Костомаров 1990: 85]. Наличие комментариев, или изъяснений, компенсирующих интер- или интракультурные лакуны, обеспечивает определенную познавательную эффективность чтения, но не эстетический эффект. (В Гл. 6 мы вернемся к этому вопросу.)

Невербализуемым знанием наряду с фоновыми знаниями является и так называемое **личностное знание**. Сформулировал проблему личностного знания Майкл Полани. Он исходил из того, что существует два типа знания: центральное, эксплицируемое, явное и периферическое, имплицитное, скрытое, неявное. Знание второго типа – личностное. Человек живет в этом знании, как в одеянии из собственной кожи. Поскольку во всех наших делах с миром вокруг нас мы используем наше тело как инструмент, знания о нашем теле, его пространственной и временной ориентации, двигательных возможностях образуют своего рода «парадигму неявного знания», [Культурология 1988, I: 225]. Хотя такое знание считается вспомогательным, дополняющим основное, М. Полани назвал его «личностным коэффициентом». Неявный характер практическое знание имеет потому, что индивидуальные навыки, умения и пр. не оформляются логически и не принимают вербализованные формы, оставаясь «неартикулированным интеллектом» [Полани 1985: 106]<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Неявные личностные невербализуемые знания связаны с тем, что в физиологии называется **мнемой**. Н. А. Рубакин, использовавший понятие мнемой в своей библиопсихологии, заимствовал его у Р. Земона, называвшего мнемой способность клетки впитывать, сохранять и передавать впечатления (энграммы) [Сорокин 1977]. Несколько раньше К. Г. Краус ввел понятие «телесная память».

Личностное знание, будучи для субъекта само собой разумеющимся, привычным, естественным, непротиворечивым, именно поэтому плохо поддается вербализации. Оно становится «неотчуждаемым параметром личности» из-за отсутствия необходимости «отчуждения», экспликации.

Знание становится явным потому, что оно по той или иной причине пребывает в состоянии **информации**, то есть объективируется (артикулируется, по М. Полани) с помощью тех или иных средств. Обычным средством передачи информации является естественный язык.

Коммуникант, собираясь сделать знание достоянием партнеров по коммуникации и переводя знание в состояние информации, стремится эксплицировать знание так, чтобы обеспечить максимально адекватное понимание, то есть максимально эффективно передать информацию.

Перевод знания в состояние информации обусловлен потребностями передачи этого знания не непосредственно, то есть по свидетельствам тела (например, в процессе наблюдения обучаемого за действиями учителя), а опосредованно, через язык.

Именно по коммуникативным соображениям неявное личностное знание, будучи артикулированным и став информацией, может перейти в состояние явного знания. Разумеется, речь идет только о возможности. М. Полани утверждает, что «артикуляция всегда остается неполной, [...] наши словесные высказывания никогда не могут полностью заменить немых интеллектуальных актов» [Полани 1985: 104]. Конечно, и знание, которое в момент приобретения (в процессе обучения, например) является явным, в дальнейшем может стать неявным<sup>23</sup>.

Определенная часть знаний в процессе превращения в информацию утрачивается. Информационные потери для определенных типов знания могут быть столь значительными, что ставят под сомнение целесообразность применения естественного языка в качестве «посредника» для их передачи. В частности, естественный язык является «беспомощным» при передаче, навыков танца, пения,

---

<sup>23</sup> А. Прозоров в упоминаемой выше работе отмечает, что информация аннигилирует (перестает существовать) уже в момент ее получения субъектом: она трансформируется в сведения [Прозоров 2003].

живописи. Такого рода знания передаются непосредственно<sup>24</sup>. Обсуждая практическую речь (научную, инструктивную), М. Полани утверждает, что само по себе применение языка – свое рода искусство: «столь же неформализуемым, неартикулируемым является процесс применения языка к вещам. Таким образом, обозначение – это искусство, и все, что бы мы ни высказывали о вещах, несет на себе отпечаток степени овладения этим искусством» [Полани 1985: 119–120].

Положения, выдвинутые М. Полани для характеристики языка науки (различения языка описательных наук, точных наук и языка математики), вполне применимы и для речи художественной, в которой также существует проблема наличия «неявного компонента» речи: «богатство конкретного опыта, на который может указывать наша речь, регулируется именно нашим личностным участием в этом опыте. Лишь при помощи этого неявного компонента знания мы вообще можем что-либо высказывать относительно опыта» [Полани 1985: 127]. М. де Унамуну приводит очень верное замечание Анри Д. Деврея по поводу творчества Р. Кипплинга о том, что писателю удавались только те вещи, действие которых происходит в Индии или как-то связано с этой страной, где проведено детство, о котором сохранены живые воспоминания: «Но никому не дано пережить детство дважды, в двух разных странах, и это хорошо понимаешь, читая романы Кипплинга, посвященные какой-нибудь другой теме. В них с избытком дает о себе знать натужность автора, взгляд стороннего наблюдателя, словно бы по возвращении с экскурсии прилежно заносящего в записную книжку то, что он увидел» [Унамуну 1986: 233]. Речь идет о неявных знаниях, полученных в естественных условиях действительной жизни, позволяющих выстроить вымышленные миры, и о знаниях, которые сразу вербализуются, переводятся в состояние информации. Всякий автор, ориентируясь

---

<sup>24</sup> «Искусство, процедуры которого остаются скрытыми, нельзя передать с помощью предписаний, ибо таковых не существует. Оно может передаваться только посредством личного примера, от учителя к ученику. Это сужает ареал распространения искусства до сферы личных контактов и приводит обычно к тому, что то или иное мастерство существует в рамках определенной местной традиции», – пишет М. Полани, и далее: «Наблюдая учителя и стремясь превзойти его, ученик бессознательно осваивает нормы искусства, включая и те, которые неизвестны самому учителю. Этими скрытыми нормами может овладеть только тот, кто в порыве самоотречения отказывается от критики и всецело отдается имитации действий другого. Общество должно придерживаться традиций, если хочет сохранить запас личностного знания» [Полани 1985: 86].

на читателя определенного этнопсихолингвистического типа, читателя определенной, сходной с ним культуры, предполагает у воспринимающего наличие определенного личностного знания, которое будет востребовано при создании по квантам представляемого объекта<sup>25</sup>.

В работе В. К. Радзиховской квант понимается как часть некоего целого, которая способна сохранять свойства этого целого [Радзиховская 2001]. «Сохраняющую» способность кванта мы понимаем не только как свойство фрагментов человеческой памяти. По названной части воспринимающий способен воссоздать целое потому, что имеет в определенной степени сходный с автором жизненный, в том числе речевой, опыт, не только фоновые, но и личностные знания. Способность не будет востребована, если автор не создаст такую часть, которая приобщила бы необходимые знания к созданию референта. В рассматриваемом выше фрагменте из стихотворения Тимура Кибирова звуковая реалия описания *от стука костяшек* в совокупности с иными может обеспечить цельную картину летнего выходного только у свидетелей привычного доминошного досуга мужской части советского двора 60-70-х годов. Сам по себе квант не сохраняет свойства целого, но способен актуализировать некий цельный фрагмент в сознании воспринимающего. Глагол *ослепнешь* – метафорическое синестетическое обобщение состояния повествующего. А в целом обобщенно-личными формами *выбегаешь, ослепнешь* всякий способный приглашается воссоздать из предложенных элементов при наличии личностного знания некое непротиворечивое целое.

В соответствии с нашим пониманием эстетической реализации языка квант трактуем расширительно. Он всегда является частью некоторого целого. Предмет, человек (часть ситуации) и деталь (часть предмета) – это средство представления реалии. Повествовательный жест (обобщенно-личное *выбегаешь* в предыдущем примере), часть «поведения» – это средство представления повествующего субъекта. Кроме того, всякое слово (часть, элемент речи) всегда является средством представления языка. Обосновывая приме-

---

<sup>25</sup> Не касаясь вопроса о возможностях языка выражать разнообразные знания о мире, отметим только, что **принцип выразимости**: «все, что хранится в нашей памяти, может быть выражено словами» [Мурзин 1991: 23] следует трактовать как потенциальную вербальную выразимость любого знания (в том числе и неявного), но только не в языке, а в речи.

нение термина квант в лингвистике, А. Ф. Лосев связывал его с понятием **энергии**: квант «...не есть неподвижная часть, потому что он есть часть энергии и потому самая подвижная и самая энергичная. И вот почему речевой поток как энергичное целое делится не на мертвые неподвижные, т. е. взаимно изолированные части, но именно на кванты, то есть на единицы энергии, которые сами тоже энергичны» [Лосев 1989: 21]. Применяя положения А. Ф. Лосева к нашей концепции, можно сказать, что квант – такая часть, которая обуславливает (регулирует, настраивает и пр.) необходимость довершения по ней целого. В этом и состоит, вероятно, энергичность кванта.

Мастерство художника определяется умением словесно представленными, явленными фрагментами обеспечить актуализацию неявных знаний, включенных в работу по воссозданию объекта и в целом по созданию референтного пространства. Преставление о том, что в процессе создания и воссоздания референтов художественной речи весьма важно личностное знание, вполне согласуется с идеей о «существовании единого уровня представления знаний, на котором оказываются совместимыми языковая, сенсорная и моторная информации» [Петров, Герасимов 1988: 10].

Если фоновые знания являются преимущественно тем, что называется в терминах И. Р. Гальперина имплицитной содержательно-фактуальной информацией, то личностные знания – то из межквантового, что скорее является имплицитной содержательно-концептуальной информацией. М. Полани отмечает, что личностное знание тесно связано с оценкой.

Завершая обсуждение понятия квант в аспекте видов информации, рассмотрим имплицитную содержательно-концептуальную информацию. Этот вид информации, как было отмечено выше, И. Р. Гальперин считает важнейшей в художественном тексте. Мы отмечали, что имплицитная содержательно-концептуальная информация воспринимается параллельно восприятию эксплицитной содержательно-фактуальной информации. В описаниях особенностей обнаружения имплицитной содержательно-концептуальной информации обнаруживаются характерные особенности концепции И. Р. Гальперина. Так, он подчеркивал, что именно многократность прочтения художественного текста обеспечивает ее выявление: «...континуум обеспечивает возможность переакцентуации отдель-



ных деталей. При первом чтении текста каждый отрезок воспринимается в соответствии с конкретными временными и пространственными параметрами, выдвигаемыми ситуацией. Но при повторном (и тем более многократном) чтении конкретность временная и пространственная часто исчезает или затушевывается. Части высказывания становятся вневременными и внепространственными. Мысль как бы *освобождается от вериг конкретности* и приобретает наиболее обобщенное выражение [Гальперин 1981: 89] (курсив наш. – В. З.).

Это весьма симптоматичное высказывание следует рассмотреть подробно, поскольку оно характеризует принципиальную методологическую установку. Многократность прочтения, как нам представляется, обуславливает все большую привязанность к тексту вследствие обнаружения большего количества текстовых связей, чем при первичном восприятии, а вовсе не «освобождение» от текстовых структур; повторные прочтения предполагают повторные переживания именно пространственно-временной конкретности, которая становится все более конкретной, обнаруживая всегда иные тонкости и нюансы представляемого мира. Все референты ценны именно своей конкретностью, которая если исчезает или затушевывается, то референт утрачивает свою самооценку. Если «части высказывания становятся вневременными и внепространственными», то это уже те или иные высказывания, или цитаты, приготавливаемые стать афоризмами, или вообще соображения читающего.

Хорошо ли для обычного читателя, воспринимающего художественную модель, освобождение от вериг конкретности или нет – вопрос не только вкуса, но и культуры чтения. Неискушенный читатель активно освобождается от вериг конкретности в наиболее тяготящих его участках художественного текста: пейзажах, портретах – одним словом, в описаниях. Высказывание И. Р. Гальперина обнаруживает явную тенденцию к рационализации любой информации: это четкое и однонаправленное движение от фактуальности даже не к концептуальности, а к рациональности. Говорить в этом случае о переживании не приходится, или переживание в такого рода восприятии является некой низшей формой контакта с художественным миром. Высшей же формой или фазой является «освобождение от вериг конкретности» и воспарение чистой мыслью. Попутно возникает целый ряд вопросов о субстрате этого «наиболее

обобщенного выражения», о содержании освобожденной мысли и пр.

Далее у И. Р. Гальперина указано, что «временная и пространственная конкретность в художественном изображении является лишь условным «заземлением» содержательно-фактуальной информации [Гальперин 1981: 89]. И здесь совершенно очевидно обнаруживается, что соотношение содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации у И. Р. Гальперина иерархическое. Иерархичность отношений типов информации предполагает возможность сделать информационную «вытяжку», переформулировать высказывание, вербализовать «мысль». Утверждается, что «нередко содержательно-контекстуальная информация раскрывается в эпилоге» [Гальперин 1981]. (Мы отмечали «верхнее» расположение эстетического в иерархических схемах, например в [Болотова 2002].)

С такой трактовкой художественного мы принципиально не согласны. Разнообразные «заземления» – это главный источник эстетического переживания. Именно эксплицитная содержательно-фактуальная информация, деталь (возможно, совершенно незначительный признак) становится мощным средством актуализации тех или иных участков человеческой памяти и, разумеется, неявного, личностного знания. О возможности образа без деталей (без заземления) писал Л. И. Ибраев по поводу «Воспоминания» Пушкина: «Но смутное, как тень, представление города есть. Поэт только его и передает. А чрезмерные детали могут только мешать, оказываются ложными и разрушают образ» [Ибраев 1981: 21].

О принципиальной существенности деталей высказывались многие художники слова. Действенность детали, связанной с актуализацией личностного знания, нам представляется, подобна действенности запаха – мощного синестетического средства. Возможностью актуализировать в памяти читателя особенности утреннего освещения отличается рассмотренное в п. 1.2 описание утра из повести В. Набокова «Машенька». Образ света, названного эмотивно-оценочно «теневым очарованием», не описанного никакими иными средствами, кроме указания на условия его недолгого состояния, может быть обеспечен только неявным личностным знанием, имеющимся (и, как правило, редко обновляемыми) впечатлениями утренних перемещений. «Вериги конкретности», которые могут

быть пережиты, собственно, и обеспечивают главный эстетический эффект. Впрочем, освобождение от «вериг конкретности» значительно облегчает работу по формулированию «основной идеи» произведения, в которой ощущают потребность преподаватели словесности и которой так противятся многие исследователи и сами писатели<sup>26</sup>.

Таким образом, имплицитная информация напрямую связана с проблемой плана содержания художественного текста. Тем более важны установки при характеристике текстов в эстетическом и познавательном аспектах. В текстах, написанных в исторически отдаленные эпохи, с проплешинами интракультурных лакун установить характер «работы» кванта в активизации имплицитного весьма затруднительно.

Личностное знание, как и фоновые знания, не принимает вербализованные формы, остается имплицитным, так как его появление и наличие связано с оппозицией фокуса и периферии сознания: «Фокус и периферия сознания являются взаимоисключающими. Если пианист переключает внимание с исполняемого произведения на движения своих пальцев, он сбивается и прекращает игру. Это происходит всякий раз, когда мы переносим фокус внимания на детали, которые до этого находились на периферии нашего сознания» [Полани 1985: 90]. М. Полани считает, что внимание человека в каждый отдельный момент имеет только один фокус, что воспринимать детали одновременно как фокусные и как периферические невозможно. Недетализуемость действия «заключается в том, что, сосредоточиваясь на деталях, мы парализуем действие» [Полани 1985: 91]. При восприятии реципиент фокусируется на семантике, но не на элементах плана выражения. Разумеется, это положение применимо к процессу практической речи. Относительно речи художественной потребуются уточнения. Специфика художественной речи состоит в том, что процесс восприятия речевого континуума и вычленения тех ли иных элементов (слов, деталей, эпизодов и пр.) должен быть преодолением противоречия между фокусировкой деталей и фокусировкой общего действия. Это одно из проявлений затрудненной формы: преодолевать **паралич осмысления**, вызванный необходимостью переключения на специфику части.

---

<sup>26</sup> Известна неприязнь В. Набокова к попыткам обобщений при анализе художественной речи.

Некоторая последовательность квантов, представляющих реалии и их признаки без наличия личностного знания у воспринимающего, будут для построения референтного пространства столь же неэффективными, как неэффективна инструкция для научения игре на фортепиано или проведения диагностики больного для человека, не имеющего практического опыта этих действий. Личностное знание – периферия кванта. Но именно эта периферия обеспечивает переживание, в процессе которого квантами эффективно создается целое. Продуктивность кванта определяется тем, насколько он активизирует личностное знание, делает периферию осязаемой и обеспечивает выражение неартикулируемого.

Таким образом, при квантованном представлении художественной модели важным является и то, что не вербализовано: периферия, молчание.

Говоря о семиотике культуры в целом, Ю. М. Лотман отмечал, что для любого акта семиотического осознания является важным выделение в окружающем мире существенных, значимых элементов: «Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования. Они, существуя, как бы перестают существовать в системе культуры» [Лотман 1996: 80]. В семиотическом моделировании культуры нет места молчанию. Молчания нет, поскольку оно нерелевантно.

При представлении художественной модели в художественном тексте дело обстоит иначе. Квант – элемент, несущий значение, – обеспечивает, совокупно с иными квантами, представление всего несемантизированного в очень широком диапазоне: от невербализованного, фонового, до невербализуемого в силу своей неслышимости. Это позволяет рассматривать квант как особого рода прием, как предусмотренную часть, посредством которой заполняется своего рода «межквантовое пространство».

## 2.5. Молчание в аспекте приема

Литература – это искусство избегать слов.  
М. М. Жванецкий

Квантование в художественной речи и в практической речи, при всей внешней схожести, принципиально различно. Если в практической речи квантование определяется реализуемой регулятивной функцией (т. е. задачами обеспечения адекватного воссоздания смысла), то специфика квантования в речи художественной определяется творимостью и вымысленностью референтов, то есть тем, **что** представлено, и равнозначно определяется тем, **как** это представлено: остраннено, оценочно, эксплицитно, имплицитно, хронологично или ахронично и пр. Квантование в практической речи относится только к тому, что называется описанием: описание реальности и описание процесса (репортаж или, например, рецепт – это всегда описание предметов + описание действий). То, что называется повествованием в точном значении, в практической речи не встречается, так как значительным компонентом этого функционально-смыслового типа речи является повествующий субъект. Как уже отмечалось, квант, совокупность квантов, последовательность этой совокупности дает информацию не только о реалиях, но и о субъектах представления этих реалий.

Применительно к повествованию квантование связано с широким кругом проблем соотношения фабулы и сюжета, хронотопа, а применительно к описанию – со спецификой портретов, пейзажей, интерьеров и проч.

Квантование имеет отношение к широкому диапазону конкретных приемов: от словного до композиционного уровня.

Целое, повторим, не только объект (предметы, люди, пространства, события), но и оценка этих предметов, событий, отношение к ним смотрящего субъекта. Примеры квантования пространства в рассказе А. Грина «Вперед и назад», где каждый персонаж рисует свою картину окружающего, из которой воспринимающий видит не только саму обстановку, но и отношение к ней созерцающего мы подробно рассмотрели в [Заика 1993: 41 и далее].

В приведенном выше портрете из рассказа В. Набокова «Нежить», кроме отмеченных, есть и иные импликации, обеспеченные квантами: *дрожащая тень чернильницы* говорит об особенностях

пламени горячей на столе свечи; *ручка дверная скрипнула* и *склонилось пламя* – об открывании двери, сопровождающемся легким сквозняком, признак *слезящаяся* – о давность горения свечи. Релевантность этих квантов состоит не только в отмеченных контекстуальных эффектах, но и в том, что эта неэксплицитность обозначения появления нежити совокупно с фразой <...> *а мне, мечтателю, померещилось* <...> подчеркивает нереальность описываемого.

Всякая деталь – всегда часть целого, функция части – обеспечение представления и характеристика целого. Отношения между частью и целым – **синекдохические**. В широком смысле квантование всегда **метонимично**, так как между фрагментом и объектом – отношения смежности.

Такие приемы, как эллипсис, умолчание – это фигуративно реализованное стремление к краткости за счет неговорения не только очевидного, но и того, что не является само собой разумеющимся. Это обеспечивает не только творческий характер восприятию, но и придает речи динамичность: приближает скорость речи к скорости мысли. Того же рода свойства имеет и энтимема (сокращенный силлогизм) – одно из средств логической аргументации. Просиопезис, использованный в качестве зачина:

*Во-вторых: потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России. В-третьих, наконец, потому что ему было жаль своей тогдашней молодости – и всего связанного с нею – злости, неуклюжести, жара, – и ослепительно-зеленых утр, когда в роце можно было оглохнуть от иволог.* <...> (Набоков. Круг),

требует восстановления «во-первых» и тем самым уже с первым вводным словом инспирирует значительную активность воспринимающего.

Умолчание как недоговоренность (прием, синтагматически противоположный предыдущему), можно расценивать как окончание на неустойчивом моменте, на доминанте<sup>27</sup>. Известна эффектив-

---

<sup>27</sup> Л. С. Выготский употреблял термин **доминанта** двояко: как введенное Б. Христиансенем понятие доминирующего и господствующего момента в состоящем из элементов целом и, вслед за А. А. Реформатским, как *pointe*, как доминанту в музыкальном отношении: окончание не на тонике, а на «неустойчивой» пятой ступени [Выготский 1987: 138, 153]. Сегодня в филологии доминантой именуют доминирующее свойство текста, в том числе доминирующий прием, что, конечно, тяготеет не к «музыкальной», а к «психологической» доминанте – понятию разработанному А. А. Ухтомским. Впрочем,

ная реализация умолчания в финале повести Г. Гарсиа Маркеса «Полковнику никто не пишет».

Нулевое в художественном тексте – важнейшее свойство формы, проявляющееся в различных ее элементах: от элементарной фигуры и элемента текста (термин Ю. Тынянова) до того, что неопределенно называется подтекстом и совершенно не поддается формализации. (Разного рода «намеренные» текстовые лакуны описаны в упоминавшемся источнике [Текст как явление 1989: 158 и далее].) В самых разнообразных случаях мы имеем дело с нулевой формой, которая информативна. Поэтому при наличии проблемы, создаваемой тем, что **изображается**, существует и весьма существенная сторона – что **не изображается**. Это вопрос о «составе» художественного мира. О существенности того, что не изображено, говорилось неоднократно: «Искусство всегда функционально, всегда отношение. То, что воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, что воссоздается (изображаемому), к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других» [Лотман 1994: 37]. Для нас важно последнее выделенное предложение. Существенный «отказ от воссоздания» некоторых сторон предмета называется Ю. М. Лотманом **минус-приемом**. Для ощущения приема подобного рода следует иметь опыт иного рода, чем для ощущения обычного приема, должны быть фоновые знания не только о реалиях, но и об изображении реалий, то есть чтобы ощутить минус-прием, следует ожидать здесь прием. «Сказав, что на неокрашенной статуэтке нет краски, мы не выразим сущности дела: на ней есть *отказ от краски*, сознательное свидетельство того, что форма, а не цвет определяет изображаемую сущность человека» [Лотман 1994: 39].

Молчание как свойство описываемого мира, как прямой объект описания разнообразно изучалось. Например, М. А. Дмитриевской рассмотрено безмолвие природы, немота окружающего пространства и переживание этого молчания платоновскими персонажами [Дмитриевская 1994].

В квантовании, кроме техники экспликации – вербализации существенных для образа признаков изображаемого предмета, од-

---

применительно к художественной речи существует и разностороннее рассмотрение доминанты как интегрального понятия [Валентинова 1990].

новременно присутствует и **техника неназывания**, то есть своего рода минус-прием: «несказывание» о тех или иных свойствах, проявлениях объекта, с тем чтобы это неизображение было релевантным для построения образа объекта воспринимающим.

Современный прозаик Ю. Буйда использует неназывание как прием. <...> *Иван* <...> *рассказал о забавном случае. Однажды Верочка увидела, как, собираясь к ужину с гостями, Лета Александровна достаёт из шкатулки свое ожерелье, – и ночью вдруг разрыдалась на Ивановом плече. «Ты б видел этот жест! это движение! Умри – такому не научишься, это – от рождения. Княгиня!»* (Буйда. Лета). (Верочка, жена Ивана, ненавидела свекровь Лету Александровну, что подчеркивает «справедливость» наблюдений молодой женщины). В этом фрагменте для нас важно то, как автор избежал прямого описания действия. Он обеспечил создание образа посредством описания эмоций наблюдателя. Использовано двойное перепоручение: жест описывает не повествующий субъект, и не Иван, а Верочка (третье лицо). Едва ли действие было бы адекватно описано при плохой приспособленности языка вообще к описанию телодвижений. Молчание по поводу самого жеста и косвенная характеристика его при помощи описания эмоции третьего лица – более надежный способ представления этого жеста.

Обеспечиваемое квантованием молчание – это разновидность затрудненной формы: всякое недоговоренное требует усилия не только по «восстановлению», но и по обработке конкурирующих вариантов. О том, что неназванное не менее существенно в эстетической реализации языка, чем названное, потому что от меры молчания зависит процесс (не результат, а именно процесс) создания референтного пространства, выразительно сказал Ж. Женетт: «Литературное произведение тяготеет к превращению в монумент сдержанности и многозначности, но этот безмолвный объект она сооружает как бы из слов, и ее работа по аннуляции смысла есть характерно семиологический процесс, в качестве такового и сам подлежащий аналогичному анализу; литература – это риторика молчания. Все ее искусство заключается в том, чтобы сделать из языка, весьма скорого переносчика знаний и мнений, место неопределенности и вопрошания» [Женетт 1998, I: 203–204]. Сдержанность, обеспечиваемую специфическим квантованием, а также от-



существование явного означаемого у знака – все это и создает необходимую многозначность.

Для объяснения сущности невыразимого в литературе А. Понцо использует бахтинское понятие «другость»: «Иные голоса в слове, его другость – это интрига, которая и оживляет и драматургизирует слово» [Бахтин 1975: 97]. Нам представляется, что другость можно трактовать как неявную ссылочность слова, как тихий отзвук иных произнесений слова, существования его в иных контекстах, то есть трактовать в аспекте интертекстуальности. А. Понцо же генерализует это понятие и очень верно говорит о сущности молчания в художественном произведении: «Письмо – это невыразимое, оно говорит и вместе с тем *умалчивает*; это – речь о том, о чем нельзя сказать. Другость литературы как письма вообще не требует, чтобы ее слышали, не нуждается в аудитории, потому, что она не ставит своей целью информировать, убеждать, воспитывать, подвергать внушению. Другость проступает в молчании, в тишине длящегося чтения, она ничего не открывает, и тем не менее другость – говорит и, больше того, как-то тревожит и влечет к себе, подобно лицу молчаливого человека» [Понцо 1996: 76]. То есть у А. Понцо понятием другость определяются одновременно происхождение, статус и функции молчания, которое обеспечивается письмом – типом реализации языка, совершенно отличным от практической речи.

Несказанность – одна из постоянных тем литературы. Известно, что несказанностью озабочены, как это ни странно, по большей части поэты, точнее, они, как более всех иных литераторов озабоченные проблемами именованья, чаще говорят о несказанности (<...> *И только любить, только ель наряжать / И созерцать этот мир несказанный* (Ахмадулина. Какое блаженство, что блещут снега...), чаще создают такие тексты, в которых самым основным и является это несказанное. Подобное можно встретить у Ф. Тютчева, О. Мандельштама, В. Набокова, А. Вознесенского и мн. др.

О том, насколько неизбежно и при этом ценно молчание в художественном мире и насколько важно и неуловимо представление этого молчания – неизвестного, невидимого, невысказываемого, написан рассказ Юрия Буйды «Пятьдесят два буковых дерева». В интродуктивном абзаце рассказа сообщается о том, что приехавшая с Урала семья Засс (Август и Лена) поселилась на окраине городка.

Необычность ситуации состоит в том, что жену Засса Елену <...>никто никогда не видел – ни живой, ни мертвой<...>. Последовательно изображаются разнообразные и безуспешные попытки населения городка узнать что-либо о Лене. Многочисленные предположения о причинах непоявления Лены Засс на людях (ее необыкновенная красота или ее уродство) не могут быть проверены. Повествователю-участнику «удается» издалека подглядеть за гуляющей парой в буковой роще, где было ровно 52 дерева: *На руку Августа опиралась невысокая худенькая женщина*. Изображение в рассказе попыток персонажа отыскать простое решение тайны Лены Засс путем пересчета деревьев и определения магических свойств числа (*Тайна красоты вымогала магию цифр*), а также предшествующих наблюдению разысканий прецедентов в литературе (*Разглядывая красавиц на иллюстрациях к Дюма и Чехову, я пытался представить себе фрау Засс, но, разумеется, безрезультатно*) наряду с вопрошающим недоумением жителей городка говорит о том, что дело не в решении, а в решании, в самом процессе пристального взглядывания в мир. Ставя вопрос, нужно сосредотачиваться на несказанном, думать о нем и понимать, что на поверхности объяснения не будет. *Вскоре она умерла. На похороны собралось множество народа, но Август и на этот раз всех перехитрил: Лену хоронили в закрытом гробу*. Тайна сохранена, и именно это обеспечивает энергию бытующего в городке мифа о Елене. Рассказ заканчивается следующим абзацем:

<...>*И сейчас иногда я просыпаюсь от звучного хруста рыхлого красного кирпича под колесами кожаного возка, от дребезжания их по тесаному граниту Липовой и громкого перестука на булыжной мостовой у базара - и долго стою с сигаретой у окна, выходящего на ярко освещенный вестибюль метро с алой буквой "М", и думаю о том, что по-прежнему ускользает от слов, но без чего невысказана жизнь. Что это? Je ne sais quoi. Тайна Лены Засс осталась неразгаданной* (Буйда. Пятьдесят два буковых дерева).

В рассказе очень важна динамика повествующего субъекта: от «нулевого», к подростку с досадным вопросом, до поэта, живущего этим вопросом. Реплика на французском отсылает к цитате в рассказе, говорящей о несказанности. Последнее предложение выглядит совершенно избыточным, даже пародийным, возможно, чтобы нейтрализовать пафос окончания первого предложения об обречен-

ности думать о том, что *ускользает от слов, но без чего немислима жизнь*. Не касаясь изобразительных особенностей рассказа, которые заслуживают тщательного анализа, подчеркнем только специфическую для прозы его тему: о несказанности.

Поэтическое же заклинание о несказанности весьма частотно. *Мысль изреченная есть ложь...* не только потому, что если применять к ней критерии практической речи и фактор вымысла трактовать в аспекте соотношения высказывания и реальной действительности, то всякая мысль поэтическая есть ложь, так как она есть вымысел. Ложью становится именно изреченная мысль. И причиной здесь является язык, который не позволяет обеспечить адекватное изречение (выражение). Написав к середине 1887 г. большую часть своих шедевров, А. Фет жаловался:

*Как беден наш язык! – Хочу и не могу.–  
Не передать того ни другу, ни врагу,  
Что буйствует в груди прозрачною волною  
Напрасно вечное томление сердец,  
И клонит голову маститую мудрец  
Пред этой ложью роковую. <...>*

Надо заметить, что здесь в первой строфе речь идет не о русском языке, а о всяком этническом языке в его координативной реализации. Наш язык – тот, который всякий (включая мудрецов) обычно использует для коммуникации. (Ко второй строфе этого стихотворения мы вернемся в Гл. 4)

Молчание, «ограничение» информации, которое обеспечивает работу воображения по ее восстановлению, значительно не в меньшей мере, чем представление информации. Молчание – генератор информации. В. С. Ротенберг, говоря о телеграфном стиле Хемингуэя, отметил: «Можно упускать что угодно, но нужно твердо знать, что опускаешь, чтобы придать тексту необходимую многозначность» [Интуиция. Логика. Творчество 1987: 44].

Мочаливость – это коррелят художественности. Ж. Женетт пишет, что литература «с помощью весьма сложной и еще не изученной техники семантического ускользания оставляет или, вернее, восстанавливает в них [знаках] тот трепещущий, неоднозначный, неопределенный смысл, который и составляет их истину. И тем самым литература *поддерживает дыхание мира*, избавляет его от давления социального смысла – смысла изреченного и оттого мерт-

вого, – сохраняя как можно дольше эту открытость, *неопределенность знаков*, которая и дает возможность дышать» [Женетт 1998, I: 204]. Говоря о характере построения образа, часто отмечают только вербализованное и не говорят о межквантовом пространстве: «и ряд бликов сливается в образ как раз той полноты и структуры, какой типичен для изображаемого осознания мира» [Ибраев 1981: 21]. Между тем важно, чтобы эти блики не просто были характерными, а давали простор воображению. Итак, «молчание» слов обеспечивает основной эффект: «возможность дышать», которую мы трактуем как «свободу работы воображения».

Все, что в этом параграфе говорилось о молчании, говорилось относительно реалий. Особым статусом должны обладать те реалии, которые названы, но о которых говорится, что они **отсутствуют**: есть имя вещи и нет вещи как изображенной реалии. Особенность рассказа Д. Хармса «Жил один рыжий человек...» состоит в том, что совокупность реалий, которая последовательно опровергается, образует совокупность признаков объекта, главная особенность которого состоит в том, что его нет.

*Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.*

*Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.*

*У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь.*

*Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.* (Хармс. Случай. 1.)

Особенность такой эстетической реализации языка состоит в том, что здесь представлены язык и повествующее лицо, которое постепенно отрицает реалии, предполагаемые воспринимающим с учетом фоновых знаний. Квант – то, с помощью чего автор манипулирует фоновыми знаниями читателя, который выстраивает референтное пространство. Квант здесь предстает референтом, а фоновое – материалом, следовательно, важным материалом при создании референтного пространства является **неявное знание**. Ужас портрета постепенно устраняется по мере построения отсутствия: наиболее странным выглядит первое утверждение о возможности существ-

вования рыжего безухого слепого. Постепенно повествователь устраняет из образа человека отдельные черты, как если бы последовательно стирал называемые элементы воображаемого рисунка. Итак, отрицание реалий – это тоже способ создания референта, но на месте «отсутствующего» (как выясняется в конце рассказа) рыжего человека возникает отчетливый образ повествующего субъекта, несколько истеричного в середине и, возможно, боязливого (как бы чего не вышло) к концу повествования<sup>28</sup>.

Как видим, молчание связано с повествующим субъектом. В Гл. 6 мы остановимся на проблеме компетентности повествующего лица, здесь же отметим, что усилия автора часто тратятся на то, чтобы мотивированно изобразить незнание повествующего субъекта, но так это показать, чтобы дать повод додумать, одновременно представляя и повествователя: *<...>...а кто повязывает жена-тым... Впрочем, я никогда не носил таких косынок <...>* (Гоголь. Мертвые души). Фактически представление художественного мира – это не искусство представления знания, а **искусство дозирования знания** представлением, имитацией незнания, искусство расположения молчания в речевом пространстве. И, конечно, тем самым манипулирование знанием читателя, обеспечением ему свободы дыхания. «Замалчиваемое» относится к вербализованному как значимость (в семиотическом смысле) к значению. Оно определяется апофатически (об этом ниже, в п. 3.2). В Гл. 5. мы будем говорить о малопродуктивности вербализации основной мысли произведения или его идеи. О несказанном не должно сказывать, на то оно и несказанное.

Следует заметить, что чем дальше во времени от нас произведение искусства, в том числе и словесного искусства, тем менее определенным и, возможно, менее существенным становится «молчаливое» и применительно к таким текстам в большей степени справедливым становится приводимое выше высказывание Ю. М. Лотмана [Лотман 1996: 80]. М. Эпштейн, доводя до парадокса идею о молчаливости языка, утверждает, что каждый, «пользуясь языком, может высказать на нем что-то свое, но ведь язык как целое ничего не говорит, он великий немой, и писатель, приближаясь к

<sup>28</sup> В повести Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Кижее» описана в каком-то смысле противоположная ситуация: создание референта «из ничего». Специфика развития словесного образа в этом произведении описана в [Новиков 2000].

этому молчанию *всего* языка, сам немеет, точнее, немыми становятся сами его слова, говоря обо всем и ничего в особенности», и приводит высказывание А. Д. Сиявского: «Хуже нет, когда из-под слов торчит содержание. Слова не должны вопить. Слова должны молчать» [Эпштейн 1998: 158]<sup>29</sup>.

В завершение нужно уточнить статус подразумеваемых, домысливаемых элементов, отнесенность / неотнесенность их к художественному тексту. Если собственно кванты являются составляющими художественного текста, то неназванные реалии не могут считаться такими же составляющими. Их неназывание не означает их нерелевантности для представляемого художественного мира, но означает **релевантность их неупоминания**. Автор отдает их на произвол воспринимающего сознания. Впрочем, представляя художественную модель средствами естественного этнического языка, автор ограничивает произвол воспринимающего в воссоздании непоименованного языковой картиной мира, фоновыми знаниями и здравым смыслом. Факт необозначенности, информационная недостаточность, даже если она, на первый взгляд, кажется разрушительной для воссоздания модели, является элементом построения референтного пространства. Именно такое отношение ко всякого рода противоречиям мы считаем функциональным. Л. С. Выготский в «Психологии искусства» через все главы «Анализа эстетической реакции» [Выготский 1987] настойчиво проводит мысль о том, что всякий парадокс, загадочность, флер, накинутые на ситуацию, описываемую в художественном произведении, не следует рассматривать как препятствие, оболочку, за которой скрыто ясное положение вещей, постижимое с точки зрения здравого смысла. Всякая загадочность, парадоксальность, флер – это не что иное, как элемент, составная художественного мира.

Таким образом, продуктивно такое понятие кванта, которое учитывает не только названную частичность, но и **способ** достраивания целого. Суть рассмотрения квантования в художественной

---

<sup>29</sup>Д. Галковский пишет о молчании как о признаке национальной литературы: «“Молчание – золото” – самая литературная поговорка. Из этой поговорки возникла русская литература. Люди, так ценящие молчание, должны были слышать слово. Набоков писал, что ни один другой народ мира не был так в известный момент захвачен словом, особенно печатным, письменным, как русские. “Что написано пером, того не вырубишь топором”. Розанов сказал, что в Англии хороши чемоданы, а у нас поговорки. Из Руси молчаливой возникла великая русская литература» [Галковский 1998].

речи состоит не столько в том, чтобы выявить основное (наиболее типичное или существенное с точки зрения здравого смысла, картины мира) в изображаемых предметах и событиях, сколько в том, чтобы обнаружить условия возникновения эстетических ощущений при создании референтного пространства.

Кванты обеспечивают преодолеваемое молчание только в том случае, если выстроены в определенную последовательность, обладающую свойством **линейности**, то есть в текст. Именно линейность текста является одним из наиболее существенных факторов эстетической реализации языка. В следующей главе мы обратимся к свойствам текста и главной его составляющей – знаку.

## Глава 3

# ПЛАН ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

### 3.1. Общие свойства плана выражения

...формой поэтического произведения будет не звук, первоначально внешняя форма, а слово, единство звука и значения.

А. А. Потебня

Явление, рассматриваемое как знаковое, предполагает усмотрение в нем того, **что** означено, и того, **чем** означено. Исходным для нас является положение о том, что «текст, рассматриваемый с точки зрения его языкового содержания и языкового выражения, выступает как билатеральная система» [Бондарко 2001: 4].

Вместо терминологической пары форма / содержание в XX в. стали использовать пару **план содержания (ПС) / план выражения (ПВ)** применительно ко всякому семиотическому явлению. (Разумеется, использоваться теми, кто разделяет идею билатеральности знака.) Термин «план» обычно не оговаривается, но он удобен применительно к тем объектам, у которых неясно, где «заканчивается» форма и начинается содержание. Такими объектами являются словесные тексты, в особенности тексты художественные. Именно относительно художественных текстов часто приводились различные парадоксы типа «форма – это содержание», оксюмороны «содержательная форма» и «формальное содержание» и проч. Как утверждал Г. Г. Шпет, «То, что дано и что кажется неиспытанному исследователю содержанием, то разрешается в тем более сложную систему форм и напластований форм, чем глубже он вникает в его содержание». Наиболее заметно это в тексте, насыщенном интертекстуальными ссылками, неискушенным читателем воспринимаемыми только как содержание, а «гурманом» или исследователем – и как форма, имеющая иное содержание. «Мера содержания, наполняющая данную форму, есть определение уровня, до которого проник наш анализ» [Шпет 1989: 425]. Удобным устранением неудобств



дихотомии форма / содержание стало понятие **уровней текста**, о которых говорилось во Введении.

Удобство терминов план содержания и план выражения состоит в том, что элемент «план» говорит об **аспекте**, поэтому можно сказать, что оппозиция план содержания / план выражения отличается от оппозиции содержание / форма тем, что предполагает субъекта, смотрящего с определенной точки зрения.

Ю. М. Лотман справедливо отметил, что «...природа искусства как знакового явления *не дает* безоговорочного права на отдельное рассмотрение плана содержания и плана выражения» [Лотман 1994: 22–23]. Методологические установки, при которых такое право все же может оговариваться и реализовываться, вне сферы нашего внимания.

Термин **план** учитывает относительность границ что / чем и подвижность этих границ. И потому проблему знака мы рассматриваем в этой главе. Употребление этих терминов как раз подразумевает наличие обеих сторон у семиотического явления и подчеркивает неизоллированность рассмотрения этих сторон.

В учебниках по лингвистическому анализу художественного текста (ЛАХТ) обычно имеет место жесткое закрепление элементов за планами. Так, у Н. А. Купиной в лингвосмысловом анализе такое разграничение: «П л а н ы ы ы р а ж е н и я (языковая организация текста) служит формой существования п л а н а ы ы с о д е р ж а н и я (идейно-тематическая, информационно-эстетическая сторона текста) [Купина 1980: 4]. Жанр текста также относят к плану выражения. Однако мы термин **план** понимаем именно как аспект, что не предполагает жесткой привязки к плану того или иного рода речевых единиц или разграничения по планам уровней текста. Понимание плана выражения и плана содержания как аспектов хорошо согласуется с нашим представлением о художественной модели и референтном пространстве. В начале Гл. 5. мы еще раз обратимся к проблеме разграничения плана содержания и плана выражения.

Мы предлагаем рассматривать сначала план выражения, затем план содержания из соображений удобства, тем более, что такая последовательность не мешает нам осуществить заявленные во Введении переопределения некоторых понятий.

Текст – «как всякий связный знаковый комплекс» [Бахтин 1986: 297] – в лингвистике достаточно исследованный объект,

хотя специально исследуется разветвленным понятийным аппаратом, включающим большое количество продуктивных категорий, относительно недавно. Между тем текст, несмотря на свою несоизмеримо большую сложность, чем его составляющие, исторически более ранний объект научной рефлексии, чем составляющие его элементы: у Аристотеля **логос** первоначально – «звучащая мысль или мысль, реализуемая как текст (соответственно "Об истолковании" и "Поэтика"). Иначе, логос – это речь, несущая мысль, от *λεγейн* – "говорить"» [Литвинов 2004].

Непосредственным объектом нашего исследования текст не является, но поскольку эстетическая реализация языка осуществляется именно в тексте и делает этот текст существенно специфическим, то нам необходимо уточнить основные свойства и параметры главной единицы, из которой черпается материал. Предельно упрощенно текст определяется как срединный элемент схемы коммуникативного акта: автор (адресант) – текст – читатель (адресат) [Кухаренко 1988: 8].

Как справедливо замечает Л. Г. Бабенко, в многочисленных определениях текста обычно перечисляются сущностные с точки зрения автора характеристики [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 32], те признаки, которые отражают общие методологические воззрения исследователя, и те, которые принципиальны в конкретном исследовании. В определениях текста отмечается оптимальный минимум признаков определяемого объекта, например: «объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» [ЛЭС 1990: 507].

Так, в связи с выдвинутым во Введении положением об ономаσιологической ориентации (установке) для нас существенным в определении текста является указание на отправителя, свидетельствующее об интенциональном понимании текста. Наличие отправителя подчеркивается, когда текст определяется как «сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому» [Лосева 1980: 4], где помимо слова «автор» гипероним «сообщение» указывает, что текст – продукт отправителя. Сходные определения, в которых **прописан** отправитель: «Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая

обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» [Лукин 1999: 5]; текст – «некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами связи, «способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство» [Тураева 1986: 11].

В часто принимаемом как базовое (например, в [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 35], [Тураева 1986: 11] и др.) определении И. Р. Гальперина «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа [...] произведение [...] имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 1981: 18] на отправителя указывают многие элементы: «произведение», «речетворческий», «целенаправленность и прагматическая установка».

Художественная особенность в определениях представлена как «передача эстетической информации». Иногда собственно эстетичность связывается именно с восприятием: художественный текст – «коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия» [Пищальникова 1999: 4].

Исследователи самых разных воззрений настаивают на необходимости учитывать зависимость текста от факторов восприятия и порождения. Еще в начале прошлого века А. Г. Горнфельд подчеркивал, что следует избавиться от мысли, что существует текст вообще: текст «Гамлета» или «Евгения Онегина». Такое произведение «вообще» есть «теоретическая абстракция, необходимая для теоретической мысли и ею только созданная» [Горнфельд 1922: 114]. А. Е. Кибрик назвал порочной привычку «рассматривать текст апостериори – в отрыве от коммуникативной ситуации, коммуникативного замысла и декодирующих способностей адресата»; «реальными объектами являются текст, находящийся в сознании говорящего ( $T^r$ ), и текст, находящийся в сознании адресата ( $T^a$ ), а текст вообще есть гипотетический конструкт в лингвистической теории» [Кибрик 1992: 296]. Осуществляться текст может только в процессе его

порождения и сопорождения сознанием: «текст не существует вне его создания или восприятия» [Леонтьев 1969: 15].

Намеренный неучет ситуативных обстоятельств позволяет расширить экстенционал термина **текст** (подобно терминам **стиль**, **образ**, **символ**). В исследованиях художественной речи текстом иногда называют совокупность текстов, цикл и все стихи автора. Выделяются микротекст – законченный отрывок (глава, строфа), макротекст – цикл, книга стихов, рассказов, интертекст – совокупность всех возможных интерпретаций, аллюзий и параллелей, имплицитно содержащихся в тексте, или подтекстов данного текста [Тростников 1997: 112]. В таком «тексте» могут представлять интерес частотные характеристики того или иного слова, разнообразие выразительных средств и прочие особенности.

В культурологии произведения, выражающие соотносимые идеи, могут рассматриваться как некий **общий текст**, как «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» [Бахтин 1986: 299]. Конечно, в таких случаях становятся нерелевантными специфические текстовые свойства: связность, сильные позиции, контекст и т. д. Абсолютный неучет фактора коммуникативного замысла, интенции субъекта и пр. позволяет рассматривать весь мир как текст.

Конечно, метафора «мир – текст», которая возникла из более ранней метафоры «природа – книга»<sup>30</sup> не нуждается в доказательстве ее продуктивности. Но в таком «тексте» весьма специфический «отправитель».

Впрочем, если нечто называется текстом не фигурально, оно по умолчанию предполагает как минимум его рукотворность. В. Руднев верно выделил три семантических компонента в этимологии слова **текст**: то, что он артефакт (рукотворен), что элементы сделанного обладают связностью, что сделан он искусно [Руднев 1999: 305].

Любую совокупность (в том числе и последовательность) знаков люди готовы рассматривать как текст. Эту готовность, потребность представить себе нечто осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственно и целиком обозримого феномена,

---

<sup>30</sup> «Сходство природы, в которой записана Премудрость Божия, и книги, в которой записана премудрость человеческая, привело к тому, что природа стала рассматриваться как текст, несущий божественный смысл» [Текст как объект 1989: 66].

Б. М. Гаспаров называет **презумпцией текстуальности** языкового сообщения [Гаспаров 1996: 324].

Итак, есть текст в момент создания его автором (в случае с теми текстами, о которых идет речь в нашем исследовании, – **был** текст) и есть текст в момент восприятия, воссоздания его читателем. **Текст вообще** – фикция, он существует только как исследовательский конструкт. В исследовании мы с известными оговорками оперируем именно этим фиктивным (условным) текстом как неким фиктивным единством плана содержания и плана выражения, условно отчужденным от обстоятельств его существования. Исследовательский конструкт – всегда компромисс, на который идет исследователь, чтобы представить исследуемый объект.

Весьма продуктивным для осмысления эстетической реализации языка считается различие **текста** и **произведения**. В разграничении этих понятий есть совершенно противоположные точки зрения. Р. Барт в статье «От произведения к тексту» принципиально разводит произведение как традиционное понятие и текст как «новый» объект, полученный «в результате преобразования прежних категорий». Не во всех пунктах оппозиция прописана ясно, но очевидно, что у Р. Барта понятие **текст** намного сложнее понятия произведение. В связи с характеристикой текста говорится об игре, исполнении, процессе, бесконечности, неисчислимости, множественности, интертекстуальности, запредельности, символичности и пр., а также об удовольствии [Барт 1989].

Подобно Р. Барту употребляет термин **произведение** с приложением «вещь» Ян Мукаржовский: «Произведение-вещь функционирует [...] лишь как внешний символ [...] (означающее), [...] которому в коллективном сознании соответствует определенное значение (иногда мы называем его эстетическим объектом), данное тем общим в субъективных состояниях сознания членов некоего коллектива, что вызвано произведением-вещью» [Мукаржовский 1994: 191].

В отечественной традиции отмеченная оппозиция рассматривается по-иному. М. М. Бахтин о неравенстве текста произведению писал так: «текст – печатный, написанный или устный = записанный – не равняется всему произведению в его целом (или «эстетическому объекту»). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой инто-

национно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается» [Бахтин 1986: 390].

Необходимость различать текст и произведение подчеркивал Ю. М. Лотман: «Следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставления текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [Лотман 1972: 24–25]. Л. О. Чернейко верно замечено, что в понимании Р. Барта текст, включающий не только текст-письмо, но и текст-чтение, больше художественного произведения; напротив, по Лотману, произведение больше текста [Чернейко 1999: 440]. В духе Ю. М. Ломана разграничивает текст и произведение В. А. Лукин и в связи с разведением интерпретации и анализа текста приводит ряд их оппозитивных характеристик [Лукин 1999: 147].

О. В. Лещак, соглашаясь с приведенным положением Ю. М. Лотмана, отмечает, что «текст в качестве (в функции) произведения искусства переходит в совершенно иную ипостась. Его когнитивное содержание и смысл могут быть зафиксированы в памяти в виде ментального пространства (мета- или макрофрейма, когнитивного сценария)» [Лещак 1996: 259]. Текст – заданная, предопределенная замыслом последовательность элементов. Произведение – результат переживания восприятия этого текста. Психический результат зависит от стольких зыбких факторов, что говорить об идентичности любых двух результатов невозможно. Тем более что само устройство текста таково, что предусматривает зависимость от этих факторов, «чувствительность» к ним и потому предусматривает множественность результатов. Все, что описано нами в п. 2.5 как неск~~а~~занное / неск~~а~~занное, находится в пределах произведения. Отличие текста от произведения можно записать и так: «текст + молчание = произведение», понимая под «молчанием» преодоление этого молчания посредством неявных, личностных, фоновых и пр. знаний. Хорошо показывает различие этих двух понятий то, что, как отмечает О. В. Лещак, можно знать текст, но

нельзя знать произведение. С учетом разведения полагаем недопустимым употребление сочетания «восприятие художественного произведения», но только «восприятие художественного текста». Перифразируя Р. Барта, можно сказать, что создание произведения – акт одноразовый [Барт 1989: 418].

Мы еще вернемся к этому разграничению в Гл. 5, а применительно к рассматриваемому здесь плану выражения отметим, что, пожалуй, самое заметное, что отличает названные объекты, – это линейность. Текст линеен – произведение нелинейно. Многочисленные ЛАХТы – это разные программы рассмотрения устройства, организации линейности текста.

Приведем определение текста, которое бы удовлетворяло задачам доказательства выдвинутой гипотезы. Из определений, включающих наборы признаков объекта, нам близки те, в которых есть момент телеологический, о котором говорил М. М. Бахтин, рассуждавший о тексте как объекте гуманитарного исследования. Это вышеприведенные определения В. А. Лукина, И. Р. Гальперина или В. Г. Адмони: «художественный текст – это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания», которое «стремится к тому, чтобы стать воспроизводимым, то есть оказаться текстом» [Адмони 1994: 120]. Основываясь на подобных дефинициях, мы определяем текст как линейную форму, посредством которой представлен нелинейный художественный мир. Мир создан автором, это состояние художественного мира для описания эстетической реализации языка мы в дальнейшем будем называть **художественной моделью**, а то состояние художественного мира, которое возникает в сознании читателя, – **референтным пространством**. Своего рода «посредником» между художественной моделью и референтным пространством является текст, отсюда **текст – это последовательность знаков, в которой реализована художественная модель для создания референтного пространства**.

Созданию референтного пространства способствует то, что последовательность знаков обладает некими признаками. Обычно в определениях выделяют два главных признака: цельность и связность. Цельность рассматривается в пределах рассуждений о плане содержания, связность – в пределах рассуждений о плане выраже-

ния. Именно связывание обеспечивает ту затрудненную форму, которая специфична для художественной словесности. Поскольку связываемые знаки обладают многочисленными признаками, существенными для эстетической реализации, мы обратимся к проблеме вербального знака.

### 3.2. Особенности знака в художественной речи

Организирующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, – это направленность не на означаемое, а на сам знак.

Тезисы Пражского лингвистического кружка

Для исследователя художественной речи проблема знака считается существенной уже по той причине, что он имеет дело с образами, символами, эмблемами, наконец, словами, которые являются сущностями семиотическими. Да и сам текст часто понимается как **знак**, знак со сложно соотносимыми планом содержания и планом выражения [Жолковский, Щеглов 1996: 291], [Иванов 1976: 138] [Кожевникова 1970: 39] [Кумлева 1988: 65], [Лотман 1994: 63], [Москальская 1981: 12], [Мукаржовский 1994: 192], [Смысловое восприятие 1976: 36–37] и мн. др.

Справедливо отмечено, что именно семиотический угол зрения способствует последовательному сближению исследований языка и литературы [Степанов 1983: 6]. И. И. Ревзин с помощью модели знака конкретизирует понятие **остраннения**: «им обозначается особенность поэтического построения, состоящая в том, что связь между означаемым и означающим, стертая или скрытая в повседневном языке, разрывается и тем самым становится явной» [Ревзин 1977: 209]. Кроме того, уточнение понятия знака необходимо для рассмотрения современных эстетических практик, например словесности постмодернизма с его «семиотическим уклоном» [Розин 2001: 8].

При объяснении самоценности поэтической речи и самоценности поэтического слова оказываются актуальными все аспекты знака, которые так или иначе затрагивались в процессе становления семиотики начиная с античности, с оппозиции **собственно имен** (фюсей) и **имен по установлению** (тесей).



Для демонстрации различий языкового и поэтического знака, необходимость чего отмечали многие (Ю. М. Лотман, Н. И. Балашов, М. Б. Храпченко, Н. К. Гей и др.) требуется надежная модель знака. Поскольку знак поэтический при всех своих значительных отличиях происходит из знака коммуникативного, для установления его специфики нужна надежная модель знака коммуникативного.

Принципиальная модель собственно эстетического знака, демонстрирующая на основе треугольника Огдена–Ричардса механизм возникновения словесной образности, представлена Л. А. Новиковым. Знак имеет двухъярусную структуру: вершина семантического треугольника, то есть *смысл*<sub>1</sub> знака обычного является правым углом основания надстраиваемого треугольника, то есть *объектом*<sub>1</sub>: «...узуальный смысл объекта первичной моделирующей системы предстает как художественно, эстетически моделируемый объект вторичной моделирующей системы, наделенный поэтической внутренней формой. Значение первичного знака как бы «переводится» в значение вторичного, эстетически отмеченного знака» [Новиков 1994б: 4, 5].

Эта модель идеально подходит для описания семантики как конкретного тропа, так и любого словесного образа, то есть для описания языка как **средства выражения** эстетической семантики.

В схеме точка соединения треугольников демонстрирует «стык» первичной и вторичной моделирующих систем (*смысл*<sub>1</sub> ≈ *объект*<sub>2</sub>). Таким образом, язык в ситуации его эстетической реализации становится не только средством выражения образа, но и объектом изображения. То есть речь идет о вышеупомянутой направленности на сообщение.

Представители Льежской группы специфику поэтической речи объясняли с помощью треугольника так: «для поэзии треугольник Огдена–Ричардса теряет свою значимость. Литературное сообщение самодостаточно, оно как бы совмещает две вершины, лежащие в основе треугольника: поэтическая направленность текста проявляется в стирании вещи посредством слова» [Общая риторика 1986: 60].

Ян Мукаржовский (в целом определяя эстетическую функцию как разновидность знаковой функции), тоже понимал эстетический знак не как средство, а как знак-объект. Однако собственно эстети-

ческим знаком он считал художественный текст, который «не воздействует на действительность», а «проецируется в нее» [Мукаржовский 1994: 156]. Признак художественной речи, а значит, и поэтического знака, называемый **самоценностью**, характеризует не аксиологическую сторону знака, а именно то, что **знак есть объект изображения при сохранении им функции средства изображения**. Причем эта принципиально важная объектность эстетического знака является, во-первых, свойством всей художественной речи (не только образных слов, но и т. н. «упаковочного материала»), а во-вторых, объектность касается как лексической семантики, так и грамматических, эпидигматических, сочетаемостных, фонетических и пр. свойств слова, то есть **«объектен» весь знак**. Для характеристики этих свойств поэтического знака мы воспользуемся моделью на основе схемы знака в концепции Ф. де Соссюра [Соссюр 1977: 99, 147].

### 3.2.1. Двусторонность знака и расширительное понимание плана выражения

Известно, что признаки знака, определенные Ф. де Соссюром, трактуются по-разному. На семиотическом симпозиуме Р. Якобсон заметил, что принцип произвольности языкового знака сам оказался произвольным [Якобсон 1965: 396]. Не является странным, что «произвольными» оказались и иные свойства знака, двусторонность, линейность и др.

Двусторонность – принципиальный признак знака. Ф. де Соссюр заменил термин **знак** термином **сема**, который позволял «избежать отрыва звуковой стороны знака от его понятийной стороны и придания преобладающего значения одной из сторон. Это слово [сема] представляет знак как целое, то есть и знак, и его значение...» [Соссюр 1990: 148–149].

**Двусторонность**, как и иные признаки, может пониматься расширительно, например, у Г. В. Колшанского, который отметил, кроме двусторонности знака «по природе», так как он «материален и идеален», также двусторонность по гносеологической основе («конкретная и всеобщая сущность предметов»), а также двусторонность по функции (знак «обслуживает индивидуум и коллектив») [Колшанский 1984: 30].

Пожалуй, самая распространенная вариация этого свойства знака состоит в том, что, говоря о двустороннем характере знака естественного языка, обычно планом содержания считают его семантику, а планом выражения – материальный носитель (двусторонность «по природе» у Г. В. Колшанского). Например, «если в языковом знаке различать тело знака (означающее) и значение (означаемое), то о теле можно сказать, что оно обладает природными и социальными (функциональными) качествами. Природная субстанция тела знака безразлична для его функционирования», «коммуниканты транслируют только тела знаков – звучащие и письменно зафиксированные слова» [Общение. Текст. Высказывание 1989: 12–13].

«Само понятие знака включает квалификацию его как материального явления и вместе с тем указывает на обусловленность самого существования знака соотносительностью его формы с идеальным содержанием» [Стернин 1979: 7]. В определении И. А. Стернина слово – это «неразрывное единство звучания и сопутствующего ему значения. Взаимопредполагаемость звучания и значения позволяет назвать знаком это единство в целом» [Стернин 1979: 8]. Предостережение от примитивного понимания материальности («...значение "не входит" в материальный комплекс, а существует вне его») не отменяет того, что план выражения в этой трактовке материален: «две эти самостоятельные сущности – материальный комплекс и идеальное содержание – объединяются в диалектическое единство, создавая двустороннюю единицу – знак. Значение входит в знак как двустороннюю единицу, но не входит в звуковую оболочку знака» [Стернин 1979: 8].

Согласно Ф. де Соссюру в знаке **все** психично, весь двусторонний знак: и план содержания (интенционал, лексическое значение) и акустический образ экспонента [Соссюр 1977: 99]. А. А. Уфимцева, признавая психический характер знака, полагала противопоставление материальной формы знака идеальности ее образа нерелевантным, а спор о том, материален или идеален знак – беспредметным [Общее языкознание 1970: 112]. Вместе с тем в определении, данном в ЛЭС, знаком является «материально-идеальное образование (двусторонняя *единица языка*), репрезентирующее предмет, свойство, отношение действительности [...]. Знак языковой представляет единство определенного мыслительно-

го содержания (*означаемого*) и цепочки фонематически расчлененных звуков (*означающего*). Две стороны знака языкового, будучи поставлены в отношении постоянной опосредованной сознанием связи, составляют устойчивое единство, которое посредством чувственно воспринимаемой формы знака, то есть его материального носителя, репрезентирует социально приданное ему значение» [ЛЭС 1990: 167] (разрядка наша – В. З.). В другой статье энциклопедии о соссюрловском психическом характере знака сказано как об одной из непоследовательностей его знаковой теории: «тезис о психическом характере обеих сторон знака проистекает из того, что физические свойства словесного знака, обнаруживаемые только в актуальной речи, им не рассматривались» [ЛЭС 1990: 168].

Хотя в статье «Означающее» [ЛЭС] оно определяется как «формальная сторона языкового знака» и отмечается, что Ф. де Соссюр указывал на психический его характер, в целом в описаниях знака для читателей, не знающих о беспредметности спора о материальности / идеальности знака, нет полной ясности относительно его плана выражения (это материальный носитель, или только его образ, или что-то еще?) [ЛЭС 1990: 343]. В. В. Иванов подчеркивает: «...все стороны знака находятся внутри человека, за исключением выводимых из человека, которые и нужны для объективации знака вовне» [Об итогах 1987: 7]. Воспринимаемым физическим (материальным) объектом можно считать только собственно экспонент, так называемое «тело» знака (у Ф. де Соссюра: *sôma* – греч. тело).

Считая, что представление о двусторонности знака как о его гетерогенности, гибридности является заблуждением, О. В. Лещак отмечает, что «обе стороны знака **однородны в онтическом отношении** – это информация», и делает существенное замечание относительно природы двусторонности: «знак состоит из плана содержания и плана выражения, потому что он двусторонен. А двусторонен он потому, что является **семиотической функцией**, переменной предметно-мыслительной и предметно-коммуникативной деятельности. Одним источником происхождения знака является познавательная деятельность общественного индивида, а вторым – его сигнальное общение с другими членами этого же социума» [Лещак 1996: 149].

Даже если план выражения понимается как информация, то только как акустико-графическая информация (акустико-графический образ). Билатеральное представление о знаке позволяет рассмотреть план выражения более подробно.

Так, О. В. Лещак подчеркивает, что в знаке содержится два типа информации: «информация о картине мира и информация о коммуникативных средствах сигнализации». Он утверждает, что планом выражения речевого знака является не только акустический образ: «К языковым средствам выражения (средствам вербальной кодировки смысла) относятся не только и не столько фонематические единицы, сколько весь комплекс средств языковой деятельности, как то: стилистическая, синтаксическая, синтагматическая сочетаемость знака с другими знаками, морфологическая, словообразовательная, фонетическая, графическая и другая сочетаемость структурных элементов формы знака...» [Лещак 1996: 148]. Расширительное видение плана выражения упрощенно представим в схеме:

Схема 1

План содержания	Лексическое значение (лексическая семантика)
План выражения	Синтагматические свойства (сочетаемость) эпидигматические свойства («внутренняя форма») морфологические свойства (грамматическая информация) синтаксические свойства (синтаксическая информация) стилистические свойства (маркированность) акустико-артикуляционные и графические свойства

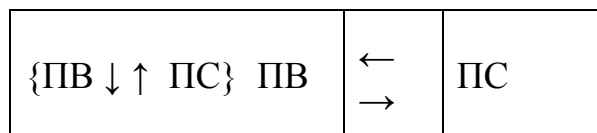
Итак, план выражения отнюдь не материален, он информативен и очень разнообразно информативен. Материален же только экспонент, тело (греч. *soma*).

Расположение типов информации в пределах план выражения здесь не является принципиальным. Однако нам представляется, что, наиболее близкой к верхней границе является информация о сочетаемостных свойствах слова. Принципиальным так же считаем «расположение» таких видов информации, как коннотация и маркированность. Представленная модель помогает снять проблему разведения **коннотации** и **маркированности**, эти виды дополнительной информации находятся «по разные стороны» знака: коннотация – в пределах плана содержания, маркированность, будучи

информацией о свойствах «носителя», – в пределах плана выражения.

Билатеральная модель (в восходящая к концепции Ф. де Соссюра) развита Л. Ельмслевым, разграничивавшим денотативную семиотику (обычное, прямое употребление знаков, имеющих план выражения и план содержания) и коннотативную семиотику, сферой которой является в том числе и художественная литература. Поскольку план выражения коннотативной семиотики «представлен планом содержания и планом выражения денотативной семиотики» [Ельмслев 1960: 374], можно сказать, что планом выражения знака в коннотативной семиотике является одновременно и планом содержания и планом выражения знака денотативной семиотики. В схеме это выглядит так:

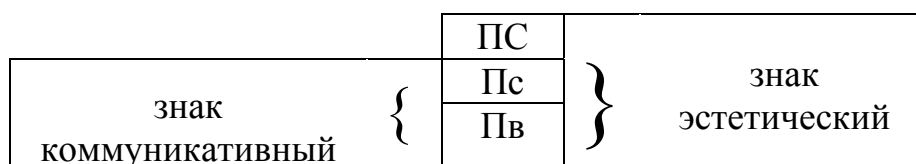
Схема 2



Варианты такой схемы встречаются в различных теориях. П. А. Гринцер в книге о категориях древнеиндийской поэтики отметил наличие подобной схемы в учении о **дхвани** (скрытом смысле), а также в концепциях европейских исследователей [Гринцер 1987: 261–265]. Подобную схему имеет трактовка поэтического знака и в [Долинин 1985].

Можно принять в целом подобную схему эстетического знака с одной существенной оговоркой. Отношений «солидарности», обозначенных двумя параллельными взаимонаправленными стрелками в эстетическом знаке нет, они есть только между планом выражения и планом содержания знака практической речи. В схеме коннотативной семиотики не отношения солидарности, а отношения импликации: ПВ→ПС. План содержания эстетического знака можно расположить над планом содержания знака простого<sup>31</sup>:

Схема 3



<sup>31</sup> Мы опираемся на предложенную Р. Бартом семиологическую схему мифа в [Барт 1989: 79].

Такая схема демонстрирует известное положение, что в поэтическом языке формой служит содержание: «Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения» [Винокур 1959: 390], а также показывает, что прочтение текста возможно и без восприятия эстетической «надстройки», а также (используя термины Гл. 4) что **опосредованное изображение** более существенно, чем **непосредственное**. Впрочем, если эту схему распространить схемой расширительного понимания означающего, то информация акустическая, оказывается наиболее «отдаленной» от плана содержания. Тогда как в художественной речи именно этого рода информация становится чаще всего наиболее существенной для формирования специфической поэтической семантики. Схема также не учитывает линейного взаимодействия знаков, когда ряд означающих коммуникативных знаков совокупно создают новое дистантное означающее некоего означаемого, «парящего» над целой синтагмой<sup>32</sup>; а ряд означаемых коммуникативных знаков тоже становятся означающим нового эфемерного знака.

С. Ломинадзе, говоря о поэтическом знаке, справедливо заметил: «В поэзии меняется онтологический статус слова. Условная связь между «означающим» («звук», «акустический образ») и «означаемым» (смысл, понятие) языкового знака оказывается безусловной. Звук не просто отсылает нас к смыслу, закрепленному за ним нормами языка, исчерпывая себя чисто «означающей» функцией, а становится звучащей плотью смысла [...]. Так, слово в поэзии перерастает себя, строя из своей двусторонней психической сущности (Соссюр) новое единство, в котором его (слова) «означающая» и «означаемая» «стороны» образуют новое «означающее», отсылающее нас к неведомому «означаемому», – неведомому потому, что со своим «означающим» оно уже никакими языковыми нормами не связано. Связано лишь тайнами национального языка, несомненно, причастными к «общей» тайне синтеза звука и смысла в поэтическом слове» [Ломинадзе 1989: 211–212]. Сходное

---

<sup>32</sup> См. в п. 6.1 при рассмотрении рассказа Набокова «Гроза», например, анализ инструментальной фразы Дикое, бледное блистание летало по небу, как быстрый отсвет исполненных спиц. Грохот за грохотом ломал небо. Широко и шумно шел дождь.

суждение встречаем и у Р. Р. Гельгардта: «Язык как знаковая система, состоящая из «означающего» и «означаемого», сам становится означающим, когда его используют в качестве «первоэлемента» произведения словесного искусства [Гельгардт 1979: 144].

В трактовке схемы С. Ломинадзе следует остановиться на признаке «неведомое». Оно неведомо, конечно, не столько из-за ненормативности и неcodифицированности, сколько из-за некоммуникативности. Разумеется, поэтическая речь ценна тем, что в ней сообщаются отнюдь не банальные смыслы. Однако не следует эти смыслы понимать буквально как неведомые. В поэзии «речь идет» именно о «ведомом», возможно даже о хорошо «ведомом», только невербализованном до этого. Ведомое и сказывавшееся – это банальность (*Бывает, порой...*). Ведомое и несказывавшееся (будучи личным, сокровенным, интимным и пр., т.е. личностным знанием), а здесь теперь сказанное и, от выведения на свет Божий, остранненное – это художественность. Поэзия – это сказывание и о несказуемом, и о неведомом (которое, впрочем, при «ближайшем рассмотрении» и / или дальнейшем чтении может оказаться хорошо известным, но глубоко личным. Ср. выше неявное знание в п. 2.4).

М. М. Бахтин, подчеркивая отличие поэзии от практической реализации языка, писал, что знак задействован тотально: «...поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии *весь, всесторонне и во всех моментах*, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия» [Бахтин 1974: 278].

Представленное выше расширительное понимание плана выражения речевого знака нам представляется весьма удобным как для описания процессов автоматизации знака, так и для подробного объяснения «всесторонней» необходимости, задействованности и **самоценности** знака.

В ситуациях обычной практической коммуникации знак, соответствующий узусу, употребляется коммуникантами преимущественно в автоматическом режиме и поэтому незаметен, «прозрачен». Автоматизм речи коррелирует с «прозрачностью» знака, точнее, автоматизм применения языка является и условием, и следствием прозрачности знака. Ю. С. Степанов понятие «прозрачности знака» объясняет следующим образом: «В самом простом случае это понятие разъясняется рассматриванием картины. В первое мгнове-



ние мы отдаем себе отчет, что перед нами полотно с нанесенными на нем цветными пятнами. Но вслед за тем мы начинаем видеть деревья, небо, людей, и притом не фигурки размером, скажем, с палец, каковыми они являются, будучи цветовыми пятнами, а людей нормального роста, среди нормальных деревьев и т. д. Материальная плоскость картины, пропустив наш взгляд сквозь себя, стала как бы «прозрачной».

Разумеется, наш взгляд может задержаться на ней именно как на плоскости полотна с цветными мазками, различая толщину слоя краски, следы кисти, следы отдельных волосков, направление мазка и т. п., но в этот самый момент мы перестаем видеть пейзаж и людей. Мы снова узрим их, перестав сосредоточивать свое внимание на материале. Это другая черта свойства «прозрачности»: мы воспринимаем содержание картины – и смысл знака – только переставая воспринимать саму материю картины или сам знак» [Степанов 1985: 209].

Приведенная аналогия вполне приложима к словесности. Однако в ситуации с картиной мазок (определенной ширины и толщины и определенного цвета) вне картины, как правило, не является знаком и потому пройти сквозь пределы материала «в содержание» картины довольно легко. Равно как и в музыке, где отдельный тон или интервал не имеет смысла вне музыкального произведения<sup>33</sup>. В изобразительном искусстве ситуация соотношения материал / пейзаж значительно проще ситуации в словесном искусстве.

Кроме плана выражения (у Ю. С. Степанова – сам знак, материя картины), у словесного знака есть т. н. параситуативная семантика: слово и вне текста что-то значит (в билатеральной модели это план содержания, лексическое значение). И эта первичная, практическая (денотативная по Л. Ельмслеу) семантика, (смысл<sub>1</sub> в модели Л. А. Новикова) является только основой построения художественного образа.

Привычка к прозрачности знака мешает неискушенному читателю породить предполагаемый художественным текстом объем информации. От «практичности» знака словесного трудно отрешиться. Но именно эта коммуникативная инерция и обеспечивает эффект остраннения.

<sup>33</sup> Ср.: утрированное непрохождение через материал, в ситуации некоторой «непрозрачности знака»: «...Почему вы закричали? Ах, это вы поете...».

Приведем несколько наиболее характерных примеров непрозрачности знака как частных случаев затрудненной формы. Непрозрачность плана содержания знака имеет место во всех случаях затрудненной референции. Например:

*Встав из грохочущего ромба  
Передрассветных площадей,  
Напев мой опечатан пломбой  
Неизбываемых дождей.*

(Пастернак. «Встав из грохочущего ромба...»)

Речевая единица в синтагме, в контексте других речевых единиц обнаруживает и свой план выражения, уже тем самым и являющийся непрозрачным: «*И особое, всегда трудное лицо отца выражало кроткую, но жадную жалость к половине света, остальную же половину он не знал*» (Платонов. Чевенгур). Определенно предположить, «прозревая» **сквозь** план выражения, в чем состояла особость лица отца и особенности испытываемой жалости, невозможно. Нарушенная сочетаемость слов привлекает внимание читателя к самим словам.

Затруднительно говорить об изображаемом в художественной речи предмете, референте, который отличается от референтов практической речи не только вымысленностью и необычностью, но и невозможностью. Например, окказионализм в художественной речи показывает не только (а часто и не столько) некую реалию, сколько само слово. Не столь важно, какие именно реалии представит читатель, воспринимающий стихотворение Велимира Хлебникова:

*О, достоевскиймо бегущей тучи!  
О, пушкиноты млеющего полдня!  
Ночь смотрится, как Тютчев  
Безмерное замирным полня.*

(Хлебников. «О, достоевскиймо бегущей тучи...»)

Важно, что, представляя реалии, он «увидит» язык. При восприятии узуальных слов и форм язык даже в поэтической речи может быть «прозрачен», а окказионализм «заставляет» нас устанавливать его морфемную структуру и внутреннюю форму, предполагать грамматическую характеристику, «прислушиваться» к звуковому составу, и все это потому, что больше в этом объекте не на что смотреть, за этим словом не стоит конвенционально закрепленная

реалия. Окказионализм демонстрирует свойства языка. Неясность плана содержания, на который намекает данный план выражения (в предельном случае это окказионализм), способствует тому, чтобы этот план выражения стал объектом внимания и осмысления.

Такой компонент плана выражения, как маркированность, используется в художественной речи не только в качестве речевой характеристики персонажа, но и, например, для смысловых противопоставлений:

*<...> То ли пулю в висок, точно в место ошибки – перстом,  
То ли дернуть отсюда по морю новым Христом <...>*

(Бродский. Конец прекрасной эпохи)

Заметность различных элементов плана выражения возникает в художественной речи не только при нарушении узуса конкретного знака, но и при различного рода повторах свойств разных знаков. Собственно, заметный повтор того или иного признака в планах выражения двух и более единиц в контексте актуализирует связь между этими единицами, делает связываемые единицы планом выражения специфически поэтической семантики. К таковым относят и подбор слов определенной части речи, и разного рода звуковые повторы, обеспечивающие не только оноματοпоэтический эффект, но и аттракцию, и подбор слов с морфемным подобием, и проч. В свою очередь звуковые и морфемные повторы актуализируют внутреннюю форму, которая, как и при употреблении любого тропа, делает объектом изображения само слово. Выше (в п. 1.2) упоминалось о явлении «обнажения», которому подобен механизм остранения. Полное «устранение» плана содержания, подобное обнажению (крайней форме неясности плана содержания), в художественной речи не предполагается, однако интенсивные повторы слов в пределах ограниченной речевой последовательности обращают внимание на плане выражения и предлагают ощутить произвол «конвенции», связавшей его с данным планом содержания (например, в жанре поэтического заклинания в поэзии Серебряного века и современной: у А. Володина, Тимура Кибирова и др.).

В целом в поэтическом знаке информация плана выражения (эпидигматическая, синтаксическая, стилистическая, фонетическая, а также лексическая валентность, грамматические значения) даже при отсутствии видимых отклонений становится более значитель-

ной, чем в практической речи, потому что обычно воспринимается при повторах, в контексте, в составе дополнительных структур. Таким образом, непрозрачность знака – синоним затрудненной формы применительно к слову, в котором в специфических художественных контекстах обычно «незаметная» информация становится актуальной.

В знаке информации значительно больше, чем мы отметили, говоря о расширительном понимании плана выражения. Это, например, информация о говорящем субъекте, об эпохе рассматриваемой речи. Ее наличие ставит вопрос методологический: каков статус этой информации и каково ее отношение к построению плана содержания текста. Поэтому, прежде чем мы обратимся к иным свойствам языкового знака, существенным для построения плана содержания художественного текста, считаем необходимым сделать отступление, связанное с отграничением информации, не являющейся собственно художественной.

### 3.2.2. Интенциональность знака

Поскольку мы описываем модель знака в эстетических целях, нам важно не только какова трактовка линейности, произвольности и асимметрии, и даже не то, в какой модели он представляется: унилатеральной или билатеральной, но и как характеризуется знак в отношении **интенции**, какое место отводится интенции при характеристике знака. «Интенция говорящего, трактуемая как его цель в общении, может быть поставлена в связь с (идеальным) образом потребного результата общения» [Общение. Текст. Высказывание 1989: 40]. А. В. Бондарко, характеризуя содержательную сторону текста, подчеркивает: «Исследование языковых значений в высказывании и целостном тексте целесообразно соотносить с понятием интенциональности» [Бондарко 2001: 4]

Для рассмотрения этого аспекта необходимо уточнить терминологию. В концепции Ч. С. Пирса, который не ограничивается определенной знаковой системой, выделены три типа знаков: «**иконы**» (иконические знаки), свойства которых определяются естественным сходством с обозначаемым объектом, «**индексы**» (знаки-индикаторы), которые находятся с обозначаемым объектом в отношениях естественной смежности, и «**символы**», в которых связь с

обозначаемым объектом условна и конвенциональна. Индексы принципиально отличаются от символов и икон тем, что они подобны симптому: «индексы представляют собой единственный тип знаков, употребление которых с необходимостью предполагает актуальное сопричастие соответствующего объекта» [Общее языкознание 1970: 148]. Более подробно характеристика этих типов дана в [Якобсон 1983а: 104 и далее]. В подобных терминах представлены некоторые современные типологии знаков, например в [Кронгауз 2001].

У Ф. де Соссюра, который рассматривал исключительно языковые знаки, в рассуждении о природе языкового знака **символом** называется знак, в котором свойства означающего заметно определяются свойствами означаемого: «Для обозначения языкового знака, или, точнее, того, что мы называем означающим, иногда пользуются словом *символ*. Но пользоваться им не вполне удобно именно в силу первого нашего принципа [произвольности. – В.З.] Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало [...]» [Соссюр 1977: 101]. Озабоченный отклонением от двусторонней сущности языкового знака к внешней стороне единицы, Ф. де Соссюр помимо термина **знак** вводил термины **независимый символ** («Под независимым символом мы понимаем категории символов, чьей основной характеристикой является отсутствие какой бы то ни было видимой связи с объектом, который они обозначают» [Соссюр 1999: 349], а также **условный символ** (см. [Соссюр 1990: 91]).

Из двух терминов **интенциальный** и **интенциональный** (производных от *интенция* – намерение) мы выбрали первый, чтобы избежать омонимии с термином феноменологии, производным от *интенция* – «направленность сознания, мышления на какой-либо предмет» [КФЭ 1994: 183], он также стоит на большем «расстоянии» от паронима **интенциональный** (производного от *интенционал* – содержание понятия).

Разграничение интенциальных и естественных знаков является актуальным со времен средневековья, когда интенциальность была положена в основу типологии знаков (Ц. Тодоров рассматривал раз-

граничение интенциальных знаков у Аристотеля, стоиков, Бл. Августина [Тодоров 1999: 39]).

В современных характеристиках (определениях) знака проблема интенциальности затрагивается, пусть и без прямого терминологического обозначения. Так, И. М. Кобозева разграничивает «типы носителей смысла и значения» фактически по отношению к интенциальности: «одни носители информации – знаки по преимуществу – возникли и использованы для этого (слова, стихи, жесты, гербы, ритуалы). Другие носители – явления различного порядка, которые возникают сами по себе (лицо, пороки, запах, сон). Промежуточное положение: артефакты и целенаправленные действия, для которых знаковая функция – побочная, дополнительная (храм, казнь)» [Кобозева 2000а: 310]. М. А. Кронгауз определяет семиозис как динамическую ситуацию, в основе которой «лежит намерение лица А передать лицу Б сообщение В [...]» [Кронгауз 2001: 30].

Помимо значительного расхождения в объяснении свойств знака в моделях Ч. С. Пирса и Ф. де Соссюра (уже отмеченных), одно из существенных отличий этих моделей состоит в том, что в модели Ф. де Соссюра знак понимается, в первую очередь, **интенциально**: «лингвистика познакомила семиологию с совершенно новой стороной знака, а именно: она показала, что мы по-настоящему поймем сущность знака только тогда, когда убедимся, ... что его не только можно передавать, но что он по самой своей природе *предназначен для передачи...*» [Соссюр 1990: 103].

В статье «Предел семиотики» М. В. Никитин подчеркивает: «Для определения знака существенно то, что он интенционален и у него есть отправитель. Нет коммуникативной интенции – нет и знака, нет отправителя – тоже нет знака. Знак предполагает отправителя с коммуникативной интенцией, которую знак реализует» [Никитин 1997: 4], и далее: «знак интенционален, т. е. реализует информационно-коммуникативное намерение исполняющего его отправителя» [Никитин 1997: 11].

В трактовках знака, восходящих к концепции Ч. С. Пирса, ни интенция, ни отправитель не являются главными составляющими знаковой ситуации. В частности, Ч. У. Моррис обходится без интенциональности, рассматривая знак в филогенетическом аспекте, когда и выводит его исключительно из симптома: «Если объектом, вызывающим реакцию, выступает знаковое средство, организм

ожидает ситуацию того или иного рода и на основе этого ожидания может подготовить себя заранее к тому, что может произойти, реакция на вещи через посредничество знаков является, таким образом, с биологической точки зрения, продолжением того же процесса, в котором восприятие на расстоянии начинает в поведении высших животных преобладать над восприятием в условиях обязательного контакта; такие животные с помощью зрения, слуха и обоняния уже реагируют на отдаленные части окружения под влиянием определенных свойств объектов, функционирующих как знаки других свойств. Этот процесс учитывания все более и более отдаленного окружения прямо переходит в сложные процессы семиозиса, ставшие возможными благодаря языку, когда учитываемый объект уже не должен обязательно наличествовать в восприятии» [Моррис 1983а: 64]. Заметим, в схеме представлена не ситуация передачи информации, а только ситуация «извлечения» информации, опознавания предмета на расстоянии по тем ли иным симптомам.

А. В. Кравченко, опираясь на два совершенно разных определения знака (уже упоминаемое билатеральное из [ЛЭС 1990: 167] и унилатеральное позитивистское из КФЭ 1994: 166), считает что, «знак – это холистическая бытийная сущность, наполняемая содержанием. Это содержание не есть имманентное свойство сущности» [Кравченко 1999: 9]. Расширяя пределы семиотики, А. В. Кравченко пишет: «одна и та же сущность может выступать и как знак, и как не-знак, особенно если речь идет о натурфактах – здесь все зависит от меры опыта, которым владеет возможный интерпретатор. Однако чем больше вовлеченность той или иной сущности в сферу подручного опыта человека, тем больше у нее шансов выступать в роли знака, то есть становиться формой, вмещающей некоторое содержание, обусловленное опытом интерпретатора. Опытный человек – это, в первую очередь, человек, способный извлечь массив информации из окружающей ситуации, то есть это человек, который видит знак там, где неопытный человек его не видит» [Кравченко 1999: 9].

У знака, понимаемого индексально, интерпретаций может быть неопределенное количество. Уровень информативной насыщенности и информативной определенности знака прямо пропорционален опыту интерпретатора. Приведенное рассуждение о роли опыта в объеме извлекаемой из ситуации информации А. В. Кравченко за-

ключает: «...знаковость сущности есть функция, аргументом которой является опыт [Кравченко 1999: 9]. Трудно отрицать, что человек интерпретирует и осмысливает всё, что познает, и что процесс познания зависит от опыта человека. Но при таком *видении* знаковость той или иной сущности определяется исключительно с точки зрения получателя. А при отсутствии отправителя откуда взяться интенциональности?»

В рассматриваемой статье А. В. Кравченко полемизирует с М. В. Никитиным, выступая против ограничений, наложенных им на знак интенциональностью, конвенциональностью, кодифицированностью. Согласно М. В. Никитину актуализированный знак помимо коммуникативно обусловленного интенционального конвенционального, кодифицированного, значения может быть носителем информации иного рода: некодифицированной, неконвенциональной, имплицитной: «знаковый акт всеми своими компонентами, на всех уровнях своей структуры, сам по себе и во взаимодействии со средой своего существования служит источником внезнаковых импликаций, то есть воспринимается не только как знак с его знаковым значением, но анализируется во всей полноте его сторон как целостное явление и тем самым из него извлекается масса разнообразной информации. Эта информация в чем-то дополняет собственно знаковое значение высказываний и текстов, в чем-то осложняет его, а в чем-то противоречит ему, вступает с ним в конфликт и корректирует его. В конечном счете получатель извлекает некий суммарный итог взаимодействия кодифицированного семиотического и не кодифицированного семиоимпликационного значения знаковых актов» [Никитин 1997: 7].

Полагаем, что к разряду неинтенциональной, семиоимпликационной можно отнести и информацию о «происхождении» слова, а также, например, в словах *встает* (солнце) или *закат* информацию о геоцентрических представлениях их создателей. Кроме того, семиоимпликационной мы считаем и информацию о свойствах употребления знака – то, что обобщенно называют «культурными коннотациями»: «Культурные коннотации есть языковая функция памяти, она обуславливает узнавание (общий культурный код настоящего) и припоминание (общий культурный код прошлого) слов, словосочетаний в их отношении к определенному типу дискурса. [Имплицитность 1999: 44]. В терминах стилистики это **функцио-**



**нальная маркированность** (информация о сфере употребления), «...установка на дискурс политический, социально-идеологический, философский, литературный, религиозный, мифологический, народно-поэтический [Имплицитность 1999: 44].

Пафос статьи М. В. Никитина состоит не в том, чтобы не исследовать импликационное, а в том, чтобы **не смешивать в исследовании** собственно семиотическое (конвенциональное, кодифицированное) и семиоимпликационное (не заданное словарно, переменное, выводимое из знаний о мире и, добавим, личностных знаний). Как и в знаменитых оппозициях Ф. де Соссюра (синхрония / диахрония, парадигматика / синтагматика и пр.), здесь ограничение предмета не значит, что индексы нельзя рассматривать как средство получения информации, но значит, что к ним следует относиться как к совсем иного типа носителям и иного типа информации, принципиально отличающейся от интенциональной. (Более того, в речи художественной семиоимпликационное часто становится не только интенционально учитываемым, но и в плане построения художественного мира более существенным, чем конвенциональное, кодифицированное).

По поводу примеров, которые приводит Ч. У. Моррис, говоря о типах знаков: «Фотография, карта звездного неба, модель – иконические знаки; тогда как слово *фотография*, названия звезд и химических элементов – символы» [Моррис 1983а: 57, 58], с учетом вышесказанного следует заметить следующее. Фотография и карта (любого объекта: звездного неба, местности) – принципиально различные явления с точки зрения семиотики: фотография (если она не «принудительная», то есть выполненная с помощью растров, фильтров и проч.) скорее неинтенциональна, а карта звездного неба, как и всякая карта, – всегда интенциональна) (См. [Родоман 1997: 68–71])

Пансемиотический подход («все является знаком, пока не доказано обратное»), который реализуется в лингвистических исследованиях, фактически не различает ситуации коммуникации посредством знаков и вообще ситуации познания окружающей действительности. Этот подход также вполне согласуется с концепцией Ч. С. Пирса. Э. Бенвенист, говоря о трудности конкретного применения Пирсовой концепции в лингвистике, отмечает, что для него (Пирса) язык – повсюду и нигде [Бенвенист 1974: 70], а также при-

водит характерный «пансемиотический» фрагмент из Ч. С. Пирса: «...слово или знак, которые использует человек, есть сам человек. Ибо, если каждая мысль – это знак, а жизнь представляет собой цепь мыслей, то связанные друг с другом, эти факты доказывают, что человек есть знак [...]» [Бенвенист 1974: 70].

С неучетом интенции связаны различные факты искажения понимания эстетической функции: представление о том, что одним из назначений художественного средства (в том числе и так называемого поэтического приема) является демонстрация стиля автора: «Насыщенность зарисовок лексикой с предметной семантикой подчинена художественному движению от слова к образу персонажа, изображаемой среды, эстетическая ценность подобных номинативных употреблений – в их значимой совокупности, определяющей языковой облик произведения, своеобразии стиля писателя» [Поцепня 1996: 23]. «Деформирование» эстетической функции здесь мы усматриваем в следующем: насыщение зарисовок предметной лексикой имеет функцию художественного движения от слова к образу, но в одном ряду автор приписывает предметной лексике и такую функцию, как определение облика произведения и стиля писателя.

Обычно семиотическое и семиоимпликационное не разграничиваются при исследовании **концептов**. Если структуралист отыскивает в слове минимальный набор дифференциальных признаков, достаточных для коммуникации, то исследователь концептов мыслит их как вместилище разнообразной (в том числе и некоммункативной, нентенциальной) информации: «...высоковероятным компонентом семантики языкового концепта является когнитивная память слова – смысловые характеристики языкового знака, связанные с его исконным предназначением и системой духовных ценностей носителей языка» [Воркачев 2001: 66].

Мы остановились на этом вопросе в связи с тем, что в функционально-прагматическом исследовании вопрос об интенциональности знака является принципиальным. Язык, на котором написан текст, очень много может «сказать» о культуре и истории народов, говоривших на этом языке. Когда Ю. М. Лотман отмечал, что для поэта язык, становящийся материалом, есть не просто коммуникативное средство, он имел в виду и наличие неинтенциональной, семиоимпликационной информации: «Структура языка представляет со-

бой итог познавательного акта огромного значения. Художник слова обращается к материалу, в котором конденсированы итоги многовековой деятельности человека, направленной на познание жизни» [Лотман 1994: 68] (только едва ли это все осознается художником). Как нам представляется, тот факт, что «...язык включает в себе не только код, но и историю кода» [Лотман 1994: 69], дало основания ставить задачей исследования рассмотрение этой истории.

Одно из обычных недоразумений при рассмотрении художественного текста является рассмотрение семиоимпликационной информации знака и в целом знаний о мире, актуализированных читателем в связи с чтением текста, в качестве составной части художественного мира. Сколь бы подробны и обширны ни были эти сведения, они могут быть только **фоном**, на котором этот художественный мир воссоздается.

Говоря о специфике кода, задаваемого непосредственно в тексте, Ю. М. Лотман употребляет термин **фон** как **не-знак** в отношении к знаку: в искусстве «знак или его смысловоразличающий элемент может одновременно проектироваться на несколько (или на множество) фонов, становясь в каждом случае носителем различной семантики [...]. Знак и фон образуют релевантную пару [Лотман 1994: 63–64]. Хотя в цитируемой работе верное положение о релевантной паре употребляется к отношению **текст / та или иная** [романтическая, реалистическая и др.] **традиция**, оно может продуктивно применяться и в имманентном анализе текста, где обилие дополнительных структур делает границу **фон / знак** подвижной, специфически художественной.

Полагаем, что различие интенционального / неинтенционального в знаке связано с представлением о функциях языка. У М. А. К. Хэллидея отмечено, что язык, кроме функции выражения содержания, «имеет репрезентативную или концептуальную функцию», благодаря которой язык облекает в некоторую форму накопленный человеком опыт и помогает определить точку зрения на явления [Хэллидей 1980: 119]. Нам представляется, что не **благодаря** концептуальной функции, а **потому что** нужно осуществить коммуникацию, в качестве побочного продукта получается то, что называется **языковой картиной мира**, в форме которой есть и накопленный опыт, и точка зрения на названные явления действительности.

Источником недоразумений является и специфическая иерархия функций: в ряд с *экспрессивной* и / или *коммуникативной* ставится, например, функция *репрезентации знаний*. А. В. Кравченко, выступающий против соссюрковского понятия конвенциональности, полагает, что репрезентация знания – основное предназначение знака, а чисто конвенциональный («соссюрковский») знак этого делать не может [Кравченко 1999: 12]. Подобное понимание можно встретить и в концепции А. А. Уфимцевой: «Познавательная функция языкового знака является основной, отличающей его от знаков прочих семиотических систем» [Общее языкознание 1970: 102–103]. Как в этом случае объяснить тот факт, что объем информации в плане содержания, лексическом значении (единице коммуникации) значительно меньше, чем в понятии (единице мышления)? Не для *познания* существует тот или иной набор семантических признаков в лексическом значении, а для *опознания* называемого предмета в процессе коммуникации [Новиков 1982: 39].

М. В. Никитин выделяет собственно знак посредством понятия **функции**, однако понимание функции здесь совершенно иное, чем у А. В. Кравченко в приводимом выше определении: «[...] для знака значить есть его функция, назначение, чего не скажешь об импликационных связях: событие что-то значит не потому, что за ним закреплено значение, а потому, что наблюдатель знает импликации из него и они заслуживают его внимания. Волнение на море и плакат «купаться запрещено» имеют для наблюдателя сходное значение, но в первом случае оно – импликационный результат знания мира, а во втором – семиотический результат знания языка» [Никитин 1997: 6].

Удерживать интенциональность в поле зрения позволяет понимание языка, принятое в функционализме, где с коммуникативистской, диалогической, интерсубъективистской позиции язык рассматривается «как экспрессивно-коммуникативное средство, детерминированное коммуникативным опытом индивида» [Лещак 2002: 167] (см. также во Введении модель функций языка). Язык предназначен, прежде всего, для того, чтобы передавать информацию и фиксировать ее не в языковых единицах, а в речи. Предназначение языка – речь, а речь уже фиксирует знания. Фиксированные непосредственно языком сведения о мире – это побочный результат его функционирования. То, что на какой-то стадии онто-

генеза эта информация является востребованной, ничего не меняет в функциях языка. Устанавливать принципиальные признаки объекта по его сопутствующим функциям нам представляется неверным.

Проблема включения интенционального / неинтенционального в знаке в сферу рассмотрения напрямую связана с упоминаемой во Введении проблемой различия исследовательских подходов к явлениям **природы и культуры**: *каузального* (видеть знак индексально, видеть его как симптом – значит рассматривать его как явление природы, такова точка зрения наук о природе, естественных) или *телеологического* (видеть знак с точки зрения цели его употребления – значит рассматривать его как явление культуры, это точка зрения наук о культуре, гуманитарных).

Конечно, усмотрение / неусмотрение импликационной информации в знаке определяется объектом и задачами конкретного исследования. Применительно к исследованию художественного текста презумпция семиотичности без учета различий интенциональной и импликационной информации отнюдь не способствует конкретизации понятия план содержания. В отличие от презумпции семиотичности вообще **презумпция правильности употребления знака** является условием художественного построения, именно на этом построен эффект остраннения.

Любые знаки могут быть для человека источником информации, но когда знаки не разграничиваются, уравнивается их статус, отождествляются их функции, это ведет к превратному пониманию специфики художественного текста. В изучении (не чтении, а именно изучении) художественного произведения в институциональном режиме (школа, вуз) опыт воспринимающего не только играет решающую роль в воссоздании художественного мира (чем больше объем фоновых знаний, тем продуктивней читается текст), но и становится объектом заботы. Для школьников художественный текст, как правило, становится значительным источником расширения опыта, и этим обусловлена не только значительная роль, которую играет лингвистический и исторический комментарий, но и то, что в целом применение литературы в качестве средства познания – это в какой-то степени практика рассмотрения интенциональных знаков как знаков индексов. Школьные подходы к художественному тексту семиотически ближе к концепции Ч. С. Пирса и А. В. Кравченко, чем к концепции Ф. де Соссюра и М. В. Никитина.

Разграничение М. В. Никитиным интенциональной и неинтенциональной информации и подчеркивание различий между этими видами семантики представляется нам чрезвычайно важным, поскольку позволяет создать определенность при формировании предмета семиотического исследования, тем более при исследовании плана содержания художественного текста. Здесь необходимо не столько разграничение знакового и незнакового (поскольку художественная речь – поле активной семиоимпликационности), сколько разграничение интенционального и неинтенционального<sup>34</sup>.

Переходя к другим свойствам знака, еще раз подчеркнем, что поэтическое произведение – это **некоординативная** реализация языка со всеми вытекающими отсюда последствиями. Специфичность применения знака и самой речи, емко переданная терминами **самоценность** и **автореферентность**, диктует и определенные принципы лингвистического анализа, существенно отличающиеся от принципов рассмотрения практической речи.

По многим определениям поэтический знак нельзя считать вполне знаком. В частности, М. В. Никитин полагает, что если знак радикально меняет свое содержание в связи с обстоятельствами употребления, то он перестает быть знаком, «от знака остается только основа для импликаций» [Никитин 1997: 8]. Однако это вовсе не значит, что при исследовании художественной речи коммуникативные особенности практического знака и в целом практической речи могут игнорироваться. Наряду с тем, что поэт совершенно по-иному видит и использует язык, он учитывает автоматизированные языковые навыки (инерцию практического языка [Жолковский 1996: 78]), покоящиеся на интенциональности и конвенциональности, в своих целях. (Выше в связи с понятием кванта говорилось о том, что автор предполагает и фоновые знания, и неявные, и, возможно, личностные, и, конечно, языковые.) На автоматизированных навыках основываются самые разнообразные эффекты тропов и фигур.

---

<sup>34</sup> В некоторых семиотических и стилистических исследованиях наряду с терминами **обозначать**, **выражать** употребляется термин **эвоцировать** именно для такого рода неинтенциональной информации. На специфике употреблений этих терминов мы остановимся в следующей главе.

Далее мы рассмотрим такие свойства знака, как произвольность, линейность, одноименные принципы его функционирования, а также асимметричность.

### 3.2.3. Произвольность знака

Как уже говорилось, для характеристики свойств знака поэтического важно четко определить свойства знака коммуникативного. **Произвольность знака**, то есть неопределяемость свойств означаемого вообще (и экспонента (сомы) знака в частности) свойствами обозначаемой реалии, – это первое из свойств «первостепенной важности», которое (как и линейность), определено Ф. де Соссюром как **принцип изучаемой области знания** [Соссюр 1977: 100].

Р. Якобсон, который заметил, что принцип произвольности языкового знака сам оказался произвольным [Якобсон 1965: 396], в упоминаемой выше работе «В поисках сущности языка» оспаривает абсолютность соссюровских принципов. В частности, он обращает внимание на выделенные Ч. С. Пирсом типы иконических знаков (образы и диаграммы) и констатирует: «И в синтаксисе, и в морфологии любое отношение частей и целого согласуется с пирсовским определением диаграмм и их иконической природы» [Якобсон 1983а: 110]. Данные о том, что в славянских языках «означающее плюральной формы проявляет тенденцию отражать значение количественного превосходства путем удлинения этой формы [...]», по мнению Р. Якобсона, расходятся с утверждением Ф. де Соссюра об отсутствии какого-либо сходства звуковой структуры и значения знака [Якобсон 1983а: 110]. Нужно заметить, что произвольность знака понимается более противоречиво, чем линейность.

Нам представляется, что, говоря о произвольности языкового знака, следует, во-первых, отличать признак от принципа, во-вторых, что самое главное, разводить ситуацию собственно **создания** знака и ситуацию **функционирования** знака. Произвольность не называется Ф. де Соссюром **принципом создания знака**. Выбор формы носителя информации всегда чем-то определяется, поэтому не может быть немотивированно создаваемого знака. Э. Бенвенист, который был менее категоричен в критике этого соссюровского принципа, в отдельной главе «Природа языкового знака» сущест-

венно уточнил понимание произвольности, подчеркивая именно первую сторону [Бенвенист 1974: 90–96].

Иное дело, что при функционировании знака (и сопутствующим этому функционированию изменениям) информация о том, как этот знак создан, утрачивается. Утрата эта происходит, конечно, не без влияний на функционирование знака (в особенности на его эпидигматику), но без ущерба для функционирования его как знака. Наличие значительного количества производных вербальных знаков с сохраняемой информацией об их создании требует оговорок: информация о создании знака имеет **тенденцию** к утрате. Этот тип информации относится к плану выражения знака: «Мотивационно-генетическая информация – это всегда информация о языковой форме данного знака» [Лещак 1996: 92]. Из всех типов информации плана выражения это, пожалуй, наименее востребованная информация в процессе функционирования знака в практической речи, которая «стирается» за ненадобностью. Мы употребляем глагол *грохочет* и существительное *гром* отнюдь не в силу их звукоподражательной формы.

Когда Ф. де Соссюр настаивал на принципиальном характере произвольности языкового знака, он имел в виду синхронию. Опровержением принципа произвольности не может быть констатация наличия мотивированных знаков (очевидна непроизвольность знаков с отчетливой внутренней формой, которая часто востребована в языковой игре). Применительно к функционированию языкового знака (некогда, разумеется, созданного), в любой момент обычного коммуникативного функционирования совершенно безразлично, когда, почему и как он был создан. Подчеркивая произвольность языкового знака, мы говорим не о признаке знака, а о **принципе, главной особенности функционального устройства** знака как такового. М. В. Никитин совершенно справедливо заметил: «Связь двух сторон знака произвольна в принципе, но ничего не мешает ей там, где это возможно и желательно, быть так или иначе мотивированной» [Никитин 1997: 5]. Принцип произвольности не отменяет наличия признака мотивированности.

В художественной речи в отличие от речи практической реализуются совершенно иные принципы. Это тот тип реализации языка, в котором мотивированность и возможна, и желательна, а принцип произвольности не реализуется. Более того, тенденцией к преодоле-



нию произвольности как качества практического знака справедливо определяется специфика словесного искусства: «Словесное искусство начинается с попыток преодолеть коренное свойство слова как языкового знака – необусловленность планов выражения и содержания [...]» [Лотман 1970: 72].

Всякая возвращенная мотивированность обуславливает непрозрачность знака и, как следствие, затрудненную форму художественной речи.

Конечно, далеко не всякий конвенциональный знак, будучи примененным **в художественной речи**, утрачивает свою произвольность, но мы полагаем, что зафиксированная воспринимающим сознанием **тенденция** потери произвольности (или обретения мотивированности), а также **специальная ориентация знака** (см. ниже) заставляют усматривать таковую в каждом словесном знаке.

Ю. М. Лотман полагает, что преодоление произвольности и воссоздание иконичности есть способ эстетики обеспечить надежность передаваемой информации. По Ю. М. Лотману, вторичный знак, знак изобразительного типа, созданный из материала естественного языка, «...обладает свойствами иконических знаков: непосредственным сходством с объектом, наглядностью, производит впечатление меньшей кодовой обусловленности» и потому гарантирует большую понятность [Лотман 1970: 74]. Наглядность знака делает глагол «*обозначать*» не вполне адекватным функции такого знака, поскольку ничего не говорит о том, **как** это обозначение происходит.

Ч. У. Моррис, рассматривая, как знаки разных типов (индексирующих, характеризующих и универсальных) по-разному производят обозначение, отмечает, что «характеризующий знак характеризует то, что он может обозначать (денотировать). Это становится возможным благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самом свойства, которыми должен обладать его объект как денотат, и в таком случае характеризующий знак является знаком *иконическим*; если это не так, характеризующий знак можно назвать *символом*» [Моррис 1983а: 57]. (Ср. у Ф. де Соссюра иное употребление термина символ.)

В поэтической речи т. н. наглядность актуализируется преимущественно в специфическом сочетании знаков (См. ниже в Гл. 4

анализ стихотворения Н. Заболоцкого «Гроза»), однако диаграмматичность и оноματοпозитичность – это свойства собственно знака.

В поэтической речи то, что называется **иконической мотивированностью** языковой структуры («соответствие отношений между частями языковой структуры и частями концептуальной структуры» [Кобозева 2000б: 41]), становится принципиально присущим знаку. Но при этом считать, что иконизация увеличивает надежность передаваемой информации, применительно к поэтической речевой деятельности было бы, во-первых, слишком утилитарным, а во-вторых – преувеличением: иконичность знака не настолько заметна, чтобы быть воспринятой одновременно с иной информацией знака. Скорее, иконичность обеспечивает появление смутных подтверждений предметной семантики единиц при многократном прочтении.

В стремлении к тому, чтобы слово даже своим видом, непосредственно планом выражения говорило о предмете, поэт делает заметным не только этот план выражения, но и саму связь между планом выражения и планом содержания и тем самым делает предметом изображения само слово. Оно становится самоценным. Эта установка на избыточную для практической коммуникации актуализацию плана выражения – столь существенный признак художественной словесности, что определяет суть эстетической реализации языка: «...поэтическая функция состоит именно в этом усилии «возместить», пусть и иллюзорно, произвольность знака, *мотивировать язык*» [Женетт 1998, I: 355]. Метафора **возмещение** здесь весьма точна. Она вполне вписывается в понятийную систему, определяемую общим принципом **самоценность**.

Воссоздание мотивированности знака становится элементом создания формы, а создание иконичности можно определить и как оправдание формы. Называя поэтическое слово «рефлектирующим» словом, Г. О. Винокур так определил этот признак: «Поэт как бы ищет и открывает в слове его «ближайшие этимологические значения», которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения» [Винокур 1959: 248–249].

Знак становится рефлектирующим в определенном окружении (например, аттрактантов или при рифменном повторе), которое актуализирует его внутреннюю форму. Это вовсе не поиск действи-

тельного этимона, но приписывание слову внутренней формы. «Восстановленная» внутренняя форма делает план выражения **видимым**, а не **узнаваемым**. План выражения в определенной степени перестает быть только носителем плана содержания, становится «звучащей плотью смысла» (С. Ломинадзе), становится планом содержания. Граница между планом содержания и планом выражения смещается вниз.

В известном (в том числе и своей «неприемлемостью» [См. Храпченко 1974]) высказывании М. М. Бахтина «...поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь самого себя [Бахтин 1974: 278] имеется в виду, конечно, не только то, что в поэтическом тексте слово для поэта существенно всеми своими сторонами, но и то, что язык является источником различной информации. И здесь очевидна явная созвучность со строками Б. Пастернака:

*<...>Поэзия! Греческой губкой в присосках*

*Будь ты, и меж зелени клейкой*

*Тебя б положил я на мокрую доску*

*Зеленой садовой скамейки.*

*Расти себе пышные брыжжи и физмы,*

*Вбирай облака и овраги,*

*А ночью, поэзия, я тебя выжму*

*Во здравие жадной бумаги.*

(Пастернак. Весна)

В высказывании М. М. Бахтина возвращен двойной метонимический перенос Б. Пастернака «язык – поэзия (процесс) – поэзия (результат)». «Выжимается» информация из языка, а процесс и есть поэзия.

В естественном языке «утрата внутренней формы представляет огромный шаг по пути совершенствования языковой техники» [Роль человеческого фактора 1988: 98]. Совершенствование сопряжено с потерей информации<sup>35</sup>. Эту потерю можно расценить и как определенную «недостаточность». (Условием утраты информации является автоматизация процессов порождения и восприятия речи.) Однако именно эта недостаточность (в знаке – это его произвольность) и является одним из условий существования художественной

<sup>35</sup> «Количество прозаических стихий в языке постоянно увеличивается согласно с естественным ходом развития мысли [...]» [Потебня 1976: 210].

словесности, в том числе и того, что этот автоматизированный знак посредством остраннения становится изображаемым.

Ц. Тодоров в целом справедливо отмечал, что поскольку язык в процессе развития претерпевает демотивацию, то более старый язык (латинский в сравнении с французским) является более пригодным для поэзии: он еще сохранил мотивированность (имеет естественную, а не конвенциональную связь с предметами) [Тодоров 1999: 162]. Совершенно противоположного мнения придерживается Ж. Женетт, который обратил внимание на то, что Малларме видит смысл существования поэзии в «недостаточности»: если языки будут совершенными (любое слово станет поэзией), поэзия исчезнет вовсе [Женетт 1998, I: 355].

Поэтический эффект в значительной мере состоит в контрасте поэтического высказывания; не столько в том, что это высказывание на старом языке, сохранившем мотивированность (это было бы слишком упрощенным), а в том, что эту «старину» творит сам поэт, воссоздавая внутреннюю форму слова, часто заведомо фиктивную; и речь идет не о языке в целом и не об особенностях речи, а о знаке. «Более старый» естественный язык, сохранивший мотивированность «настоящую» и очевидную, упразднил бы поэта.

Говоря о **преодолении** как общехудожественном положении (принципе) (см. эпиграф к п. 1.2), М. М. Бахтин подчеркнул: «...будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее *преодолеывает его как язык, как лингвистическую определенность*» [Бахтин 1974: 278]. Совершенно очевидно: то, что М. М. Бахтин называет **лингвистической определенностью**, – это коммуникативная предназначенность и все, что определяется ею в языке (прозрачность плана выражения, произвольность и пр.).

При поэтической реализации языка, когда слово должно быть оправдано в поэтической синтагме одновременно и своей формой, для поэта существенны те знаки, в которых имеются основания восстановить мотивированность, – то, что Р. Jakobson назвал «рудинентами» изобразительного начала» [Jakobson 1985: 89]. Поэт, который выбирает между синонимами при именовании явления, предмета, признака, или деформирует слово, или создает слово для явления, предмета, признака, ориентируется на преобладающий звуковой признак изображаемого. Например, в описании вьюги дос-

таточная интенсивность фрикативных звуков в тексте стихотворения обеспечивает оноματοпоэтический эффект:

*<...>Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,  
Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб<...>*

(Пастернак. Дурной сон)

Поэт – внимательный слушатель мира, – подбирая слова при построении художественной речи, подобен создателю слов на ранних этапах филогенеза, для которого звуковые особенности предметов мира были существенными и который поэтому называл предмет или явление не по его функциональным признакам, цвету или еще чему-то, а именно по звуку как первичному **предупреждающему проявлению** предмета.

Уточняем: произвольность знака – его важнейший признак – для нас существенна как коммуникативно обусловленное забвение мотивированности, являющееся важным условием, обеспечивающим эстетическую реализацию слова и языка в целом.

### 3.2.4. Симметричный дуализм поэтического знака

Одной из форм проявления асимметрии в языке является расхождение между означаемым и означающим [ЛЭС 1990: 47]. Отсутствие взаимнооднозначного отношения между двумя планами – это свойства строения и функционирования семиотических единиц любой **естественной** языковой системы.

С. О. Карцевский, характеризуя **асимметричный дуализм** знака, отмечал, что «всякий раз, когда мы применяем слово как семантическую значимость к реальной действительности, мы покрываем более или менее новую совокупность представлений. Иначе говоря, мы постоянно транспонируем, употребляем переносно семантическую ценность знака. Но мы начинаем замечать это только тогда, когда разрыв между «адекватной» (обычной) и случайной ценностью знака достаточно велик, чтобы произвести на нас впечатление» [Карцевский 1965: 88].

Считается, что не только **непроизвольность** (а также линейность), но и **асимметрия** знака имеет прямое отношение к эстетической реализации языка: «асимметрия знака, сдвиги в отношениях между формой и функцией, подчас препятствующие достижению коммуникации, имеют прямое отношение к формированию эстети-

ческой функции языка. Неточность сигнализации, способность одного знака соотноситься с разными денотатами широко используется для создания художественного образа» [Общее языкознание 1970: 194]. Хотя, раскрывая специфику поэтической речи, часто говорят об упорядоченности, симметрии (например, развивавшиеся Н. В. Черемисиной применительно к художественному тексту понятия **гармонического центра** и **золотого сечения** [Черемисина 1981]), Л. А. Новиков, рассматривая поэтический знак в ряде оппозиций к знаку обычному, одну из оппозиций определяет так: «узальная асимметричность знака ~ асимметричность особенного в знаке» [Новиков 1994б: 7].

Поэтическая реализация языка отличается от коммуникативной во многих отношениях. Отметим (используя терминологию работы С. О. Карцевского), что: 1) в поэтической речи покрывается принципиально новая совокупность представлений, слово применяется не к реальной действительности, а к поэтическим реалиям, которые являются вымышленными, фикциональными, по отношению к которым нерелевантна оппозиция истина / ложь; 2) семантической ценностью знака обеспечиваются представления, которые *должно не узнавать, но видеть*: такова цель реализации принципа остранения (см. выше п. 1.2) – главного принципа искусства, в том числе и словесного; 3) совокупность представлений, обеспечиваемых транспонированными знаками, не имеют той определенности, что в практической речи, и в каждом отдельном случае ясность их определяется опытом и настроением конкретного воспринимающего; 4) разрыв между адекватным соотношением означающего и означаемого в поэтической речи настолько велик, что производит впечатление сразу: поэтическая речь характеризуется осязаемостью своего построения; 5) ситуации перифразирования: <...> *В шерсти Жучка запутались репы, зад его был испачкан унавоженной лошадыми грязью, это была уездная верная собака, сторож русских зим и ночей, обывательница среднего имущего двора* (Платонов. Чевенгур), своего рода переопределения – это средство и создания, и прояснения предмета.

Схема 4



Комментируя схему, иллюстрирующую асимметричный характер знака, С. О. Карцевский писал, что означающее и означаемое скользят по наклонной плоскости и каждое выходит из рамок адекватности: означающее «стремится обладать иными функциями», означаемое «стремится к тому, чтобы выразить себя иными средствами» [Карцевский 1965: 90]. Иными словами, «скольжения» – это две противоположные тенденции, которые не находятся, однако, в отношениях взаимной зависимости.

Процесс эстетической реализации языка сопровождается иногда таким большим количеством явных транспозиций, что наклон параллелограмма в упоминаемой схеме применительно к поэтическому знаку, кажется, должен быть значительно *большим*. Но при попытке определить, проявлением какой из тенденций являются переносные употребления в конкретном случае, возникают определенные трудности. Если предположить, что переносные употребления в поэтической речи обусловлены стремлением автора более эффективно, чем конвенциональным (адекватным) знаком, назвать некую поэтическую реалию (например, в стихе *И толпы лип вздымали кисти рук...* (Заболоцкий. Ночной сад) метафора *толпы* является в некотором роде синонимом слов *множество, много* или просто формы мн. ч. *липы*) то мы имеем дело со стремлением означаемого выразить себя иными средствами. Однако в примере

*Отростки ливня грязнут в гроздьях  
И долго, долго до зари  
Кропают с кровель свой акростих,  
Пуская в рифму пузыри.*

(Пастернак. Поэзия)

выбор метафоры *грязнут* для выражения смысла ‘задерживаются, попадая на крону и / или цветы растений’ при построении поэтического высказывания определялся не только ее семантикой, но и ее фонетическими свойствами, в частности, фонетической близостью к

*гроздьям*. Аналогична ситуация и с переносным употреблением: *кропают акростих*. Подробное рассмотрение примера *толпы лип* показывает, что и здесь переносное употребление *толпы* определяется не только подходящей семантикой адекватного знака, но и свойствами означающего: консонантизм [*мли*] не только полностью включает консонантизм [*л'н*], но и подчеркивает семантику 'тесноты', 'близости', 'плотности' артикуляторным признаком «смычность», которым обладают все согласные сочетания. (Об этом подробнее в следующей главе.) Можно сказать, что любое конечное слово строки, «требующее» соответствующего слова в рифмующейся позиции, является проявлением этой тенденции. Для того чтобы характеризовать в аспекте асимметрии любой транспонированный знак, следует определить его семантику и в целом семантику высказывания, а сделать это сколько-нибудь однозначно часто весьма затруднительно.

Принципиальное свойство художественной семантики состоит в том, что она не может быть выражена иными средствами, чем те, которыми она выражена. Это свойство художественной речи называется, нетранзитивностью (о которой подробно ниже, в п. 6.1). Вместе с тем если рассматривать все факты «неадекватности» знака совокупно с окказионализмами, ономатопоэтической и прочей инструментовкой в пределах одного поэтического текста с учетом того, что поэтический предмет, изображаемый в поэтическом тексте, всегда не вполне ясен (несмотря на наличие заглавия), мы обнаружим, что все эти факты есть результат стремления параллельно выразить один и тот же смысл. В стихотворении Б. Пастернака «Определение поэзии» параллельно даны несколько развернутых наименований поэзии:

*Это – круто налившийся свист,  
Это – щелканье сдавленных льдинок,  
Это – ночь, леденящая лист,  
Это – двух соловьев поединок <...>.*

Однако этот ряд синонимов трудно определить как стремление означаемого «выразить себя иными средствами», так как едва ли вне контекста какое-либо определение может быть расценено как синоним поэзии. И дело даже не столько в стремлении к определенности создаваемого предмета, сколько в создании специфического предмета. Специфичность поэтического предмета проявляется не



столько в его неясности, столько в том, что значительной «частью» этого предмета является собственно язык. Язык (и знак), будучи средством выражения, кроме того, является, наряду с реалиями и повествующим субъектом, объектом изображения.

Существенным отличием знака поэтического от практического в обозначенном С. О. Карцевским аспекте является то, что дуализм поэтического знака – это **симметричный дуализм**. Поэтический знак (единица естественного языка, примененная как средство представления художественного мира) всегда симметричен. План выражения его всегда адекватен плану содержания в силу того, что этот план выражения может быть носителем только данного уникального плана содержания (множественность смыслов художественного текста не противоречит этому положению). Даже при наличии большого количества переносных употреблений транспонирование не есть «захват» иного предмета, но постоянное возвращение к одному и тому же предмету.

Если говорить об отношении поэтических практик (порождения и восприятия художественного текста) к практическим реализациям, в противопоставлении к которым и обнаруживаются все эффекты поэтической речи, то поэтическая речь – это «устранение» (конечно, на время создания / воссоздания художественного мира) одного из существенных условий асимметричности: произвольности знака. Частота «включения» информации о происхождении слова в художественной речи на порядок выше, чем в практической, так как в каждом переносном употреблении стандартное значение «опережает» восприятие транспонированного значения. Асимметричности способствует произвольность, но автор «возвращением» внутренней формы<sup>36</sup>, созданием затрудненной формы эту произвольность устраняет.

Знаки языка в естественном коммуникативном употреблении тяготеют к постепенному опрощению, и хотя процессы опрощения разворачиваются очень медленно [Общее языкознание 1970: 194], всякое автоматизированное употребление – это шаг в сторону опрощения. Поэтическая речь – это тенденция прямо противоположной направленности. Как отмечалось в п. 3.2.2, при эстетической

---

<sup>36</sup> Имеются в виду как актуализация реальной внутренней формы, так и обнаружение мнимой, например: *Мы трубадуры от слова «дуры»* (Вознесенский. Пусть наше дело давно труба).

реализации знака происходит «возмещение» утраты внутренней формы, «восстановление» семантики составляющих элементов единицы. Рудиментарное (остаточная произвольность, не вполне произвольность) восстанавливается, и буквально культивируется. Например, основное слово «*безотчетное*», употребляющееся в тексте одноименного стихотворения А. Вознесенского 10 раз, воспринимается в сочетании с многочисленными более или менее сходными по фонетическому облику (совпадение двух и более звуков) единицами: (*черту, чувству, отчетливо, отечество, темно-очевая, быстротечные, отточие, четками, неученая, почетную, обучитесь, безотцовщина, начинается, черти, хочется, черного*). Десятикратное повторение слова *безотчетное*, находящегося либо в рифменных сближениях, либо в подчинительной связи с перечисленными аттрактантами, вместе с ними составляет третью часть от общего количества употреблений (87) знаменательных слов в 22 строках стихотворения. При такой плотности «родственных» слов происходит очевидное «отягощение» окказиональной этимологией, по преимуществу фиктивной. (Подобное явление в поэзии Цветаевой Л. В. Зубова называет этимологической регенерацией [Зубова 1989])

Нормальный исход соотношения компонентов при выражении смысла в практической речи – утрата в процессе функционирования единицы отдельных значений входящих в состав этой единицы элементов: морфем в составе слова, слов (компонентов) в составе фразеологизма, то есть идиоматизация. В речи поэтической возможность преодолеть идиоматичность единицы является существенным средством выразительности: *Сбегаются с пеной у рта, / Чадя, трапезундские штормы* (Пастернак. Вариации). Художественной речи свойственна идиоматичность совершенно иного типа. Проследив явление асимметричного дуализма на единицах всех уровней сложности, В. Скаличка отметил, что на уровне высказываний (единиц высшего порядка в языке) асимметричный дуализм невозможен [Скаличка 1967: 126]. Но чем более туманна представляемая в поэтической речи картина, тем менее она дискретна в сравнении с относительно ясной картиной в практической речи, поэтому часто текст является одной многословной развернутой номинацией поэтического предмета. Ю. М. Лотман, говоря об интенсивности внутритекстовых связей, подчеркивал, что «текст стремится превра-

тяться в отдельное «большое слово» с общим единым значением» [Лотман 1996: 63].

Итак, глобальная тенденция эстетической реализации знака и языка нам представляется как совершенно противоположная тенденции коммуникативной реализации, ведущей к произвольности, опрощению и пр. Во-первых, это направленность от произвольности словесного знака к знаку иконическому с восстановленной или имитированной мотивированностью, так сказать направленность к перво(бытной) образности. А во-вторых, это направленность к симптому, то есть к не вполне знаку. Понимая, что это преувеличение, выскажем предположение, что именно знак-симптом является крайней формой утраты произвольности. Симптомность (по аналогии с иконичностью) приобретается поэтической единицей по закону **синестезии**. Словесный поэтический знак в той мере симптом, в какой он синестетичен. Весь так называемый звуко-символизм (в отличие от звукоподражания) и есть проявление крайней формы этой семиотической тенденции. Впрочем, это даже не семиотическая, а **асемиотическая тенденция**, потому что словесный знак – собственно знак – становится симптомом, не собственно знаком. Симптом не интенционален. Воспринимающий извлекает информацию помимо намерений отправителя. (Да и является ли отправителем поэт в ситуации написания, когда он не столько «отправляет», сколько изживает чувство<sup>37</sup>? Или является проводником, переписчиком, голосом выражения чьей-то (Божественной) идеи. В этом смысле установки сторонников биографизма в анализе текстов небезосновательны). Знак-симптом не обозначает, не изображает (как иконический знак) – он **свидетельствует**. (К принципиальному различию изобразительного эффекта таких знаков мы обратимся в следующей главе.)

Мы не утверждаем, что всякий знак поэтический становится симптомом, мы говорим только о тенденции. Преимущественное «вчитывание» смыслов в процессе восприятия поэтической речи (в отличие от «вычитывания» их при восприятии речи практической) и отражает эту тенденцию к асемиотичности.

В процессе оправдания формы подбираются или создаются именно правильные знаки, **правильные имена** (в терминах Сокра-

<sup>37</sup> <...>Куда мне радость деть мою? / В стихи, в графленую осьмину? (Пастернак. Наш гроза).

та, Кратила и Гермогена). В эстетических целях для воплощения художественной модели используются наряду с нарицательными и собственные имена, которые также имеют ряд особенностей. Однако, характеризуя общий принцип реализации языка в художественной речи, можно сказать, что имя нарицательное языка, используемое в художественной речи, находится «на пути» к имени собственному (в античном значении «собственно имени», настоящему, правильному имени) уже хотя бы потому, что слово называет «единичный» предмет и имеет мотивированность.

Весьма показательно в этом смысле намерение платоновского персонажа Саши Дванова, которое можно было бы назвать поэтическим кредо в широком смысле: *<...> он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний <...>* (Платонов. Чевенгур).

М. Фуко в книге «Слова и вещи» пишет: «В своей изначальной форме, когда язык был дан людям самим богом, он был вполне определенным и прозрачным знаком вещей, так как походил на них. Имена были связаны с теми вещами, которые они обозначали, как сила вписана в тело льва, властность – во взгляд орла, как влияние планет отмечено на лбу людей. Это осуществлялось посредством формы подобия. В наказание людям эта прозрачность языка была уничтожена в Вавилоне. Языки распались и стали несовместимыми друг с другом именно в той мере, в какой прежде всего утратилось это сходство языка с вещами, которое было первопричиной возникновения языка. На всех известных нам языках мы говорим теперь, отталкиваясь от этого утраченного подобия, и в том пространстве, которое оно оставило за собой» [Фуко 1994: 72]. Если не возражать многим несоответствиям функционально-прагматическому представлению о происхождении языка, то можно сказать, что художник слова, создавая условия для непрозрачности знака, фактически стремится возратить языку его «довавилонскую прозрачность»<sup>38</sup>.

Практическая речь обуславливает динамику языка. Не «благодаря асимметричному дуализму структуры знака языковая система

---

<sup>38</sup> Усмотрение такой тенденции ни в коем случае не следует понимать как предложение разнообразить лингвистический анализ поиском следов архаического мышления. Мы полностью согласны с С. Д. Кацнельсоном, который считал «сведение поэтических средств к пережиточным и в своей основе иррациональным формам первобытной мысли» умалением роли поэзии [Канцнельсон 1986: 87].

эволюционирует», как полагал С. О. Карцевский, но асимметричный дуализм и есть собственно эволюция. Поэтическая же речь, если бы ее влияние на естественный язык было сколько-нибудь существенным, обуславливала бы его **стагнацию**.

Глобальная поэтическая тенденция: от произвольного (коммуникативного) знака к знаку иконическому (в терминах Ф. де Соссюра – символу) и далее – к знаку индексальному (фактически знаку-симптому) отнюдь не обедняет знак, но делает его многоплановым и многофункциональным: помимо собственно коммуникативной семантики обозначения, он передает поэтический смысл непосредственно планом выражения и одновременно, утрачивая коммуникативную непрозрачность, он сам становится элементом поэтического изображения, знаком **самоценным**.

Поэт «восстанавливает» потерянную в результате глоттогенеза изобразительность. Такое восстановление стало особенно существенным в XX веке, возможно, в связи с тем, что глобальной тенденцией художественного языка было его, как выразился О. Мандельштам, «обмирщение». Обмирщение – это сближение с разговорным языком, который так же утрачивает изобразительность, как и язык вообще.

Все это: утрата, изменение и забвение в силу изменения, а также восстановление, приписывание и прочее художественное – происходит со знаком по причине его линейности. Линейность, которая, по словам Ф. де Соссюра, имеет неисчислимы следствия для языка, – еще один признак, существенный для описания самоценности знака.

### 3.2.5. Линейность знака

Линейный характер означающего назван Ф. де Соссюром одним из принципов языкового знака. Этот, казалось бы, самый очевидный признак плана выражения знака так же вызывает разноречивые толкования, как и произвольность.

Вначале уточним, что мы, говоря о линейности знака, будем в ряде случаев иметь в виду линейность речи; это смещение неизбежно именно в силу специфики поэтической речи, в силу тесных и

многообразных связей каждого знака в пределах художественного текста.

Опираясь на мнение Р. Якобсона, который говорил о нелинейном характере знака, И. Г. Милекишвили обосновывает «неадекватность положения об однонаправленной линейности языкового знака» [Милекишвили 2001: 53]. Совершенно верно ставя в зависимость целостность и телеологичность, автор неверно отождествляет целостность с нелинейностью и «доказывает» нелинейность данными эксперимента по восприятию речи, которые говорят о том, что «единицами восприятия являются не отдельные фонемы, но целостные структуры» [Милекишвили 2001: 54]. Трудно возразить этому положению, тем более что сам Ф. де Соссюр писал: «Отметим тот факт, что слово имеет не слишком большую длину, поэтому оно может быть воспринято комплексно, в едином акте восприятия» [Соссюр 1990: 153]. Р. Якобсон также, на наш взгляд, не вполне обоснованно утверждал, что «второй из его «общих принципов» – линейность означающего – был поколеблен разложением фонем на различительные признаки» [Якобсон 1983а: 115]: различие объектов не отменяет их расположения. Приведенные возражения И. Г. Милекишвили о единицах восприятия говорят вовсе не о нелинейности знака, а об **антиципации**, о т. н. принципе опережающего отражения, акцепторе результатов действия (П. К. Анохин), упреждающем синтезе как одном из механизмов речи (Н. И. Жинкин).

Признавая, что принцип линейности все же может иметь место, И. Г. Милекишвили отрицает его однонаправленность. Ф. де Соссюр в пределах принципа линейности выделял также принцип однонаправленности: «Следствием принципа *однонаправленности*, если иметь в виду сому<sup>39</sup>, является делимость семы<sup>40</sup> на *отрезки* (членение всегда происходит в одном направлении и осуществляется одинаково)...» [Соссюр 1990: 153].

В опровержение идеи однонаправленности у И. Г. Милекишвили говорится о преимущественной регрессивной ассимиляции: «Для говорящего слово является единством, при произнесении которого он подсознательно ориентируется на после-

<sup>39</sup> В «Заметках» Ф. де Соссюр **сомой** называл собственно экспонент, тело знака.

<sup>40</sup> В «Заметках» **семой** называется знак как двусторонняя сущность. См. [Соссюр 1990: 148]

дующее. Как видим, характер фонетических процессов таков, что не позволяет принять положение Ф. де Соссюра об однонаправленной линейности языкового знака. Лингвистическое время не одномерно, оно может иметь направление как от предшествующего к будущему, так и от будущего к предшествующему» [Милекишвили 2001: 56]. Однако фонетические ассимиляции или аккомодации, имеющие т. н. регрессивный характер, как раз и подтверждают принцип однонаправленности. Ассимилятивное смягчение или оглушение не значит, что подъем спинки языка или ослабление напряжения голосовых связок произошло «задним числом», после артикуляции, вызывающей эти ассимиляции. Именно этот аргумент (а не опровержение принципа однонаправленности) подтверждает совершенно правильный вывод автора, о том, что для лингвистики телеологический (целевой) аспект существенней, чем каузальный (причинный).

На вопросе о цельности / целостности текста мы остановимся ниже при рассмотрении плана содержания, а здесь еще раз подчеркнем что целенаправленность, связанная с целостностью, не противоречит линейности знака. Линеен, конечно, не весь знак, а только его означающее, и даже не все означающее, а только экспонент, **сома**. Именно в силу особенностей экспонирования знак линеен. Это значит, что в экспоненте один элемент следует за другим. Не могут быть **одновременно** произнесены все звуки слога, все слоги слова, все слова предложения. Что действительно требует уточнения, так это то, что признаком линейности обладает план выражения **речевого** знака, так как в плане выражения знака **языкового**, как подчеркивает О. В. Лещак, существует не конкретная последовательность единиц, а только «совокупность функциональных модельных предписаний», иначе нам нужно было бы представить некий абстрактный акустический образ глагола «идти», каким-то непостижимым образом совмещающий в себе все возможные варианты звучания данного слова в процессе говорения: «иду», «шел», «шедший», «пойдем»» [Лещак 1996: 148].

В речи художественной именно линейность определяет значительный выразительный потенциал знака. Говоря о нелинейной комбинаторике поэтической речи, Н. И. Балашов отмечает: «Структурно-реляционные отличия знака языкового и знака в семиотической системе поэзии во многом обусловлены различием между от-

носительной линейностью, преобладающей в языке-речи [...], и относительной поперечной (трансверсальной) пространственностью, “спациальностью” и партитурностью» [Балашов 1982: 27]. Спациальность (спациальная ориентация) знака в поэзии по Н. И. Балашову определяется тем, что знаки в стихе не реализуются полностью, пока стих не окончен, или пока не обнаруживается хотя бы в паре стихов значимость звуковых повторов, аналогий и пр. «Поэтический знак реализуется полностью как знак не в линейности, а в мысленном, имеющем также вертикальные координаты пространстве» [Балашов 1982: 128]. Заметим, что «пространство» здесь понимается двояко: это и видимое пространство строфы, ее «зрительно-спациальная графичность», где отчетливый параллелизм подчеркивает вертикальные связи:

*По холмам – круглым и смуглым,  
Под лучом – сильным и пыльным,  
Сапожком – робким и кротким –  
За плащом – рдяным и рваным <...>*

(Цветаева. «По холмам – круглым и смуглым...»).

и мысленное пространство, в котором восприятие последующего слова происходит на фоне, в звуковом сопряжении с предыдущим: *круглым – смуглым, сильным – пыльным, робким – кротким, рдяным – рваным* (Подробный анализ всех разнообразных повторов этого стихотворения в [Эткинд 1974]. Возможно, именно о такого типа последовательностях А. А. Брудный писал, что они предполагают т. н. **фенестрационное** (от лат. fenestra – ‘окно’) восприятие, когда экспоненты «сгруппированы так, чтобы их смысловое восприятие было по возможности одновременным, единым» [Брудный 1998: 98]. Явная спациальная ориентация знака наблюдается и при нерегулярных фонетических повторах типа паронимической аттракции.

Множественность нелинейных связей знака в художественном тексте столь существенна, что «и отдельный стих, и его знаки лучше прочитываются не в линейной последовательности, а как ноты, в «аккордности» созвучий, в реконструируемой поэтическим чтением «одновременности», которая образуется не просто линейным, но также пространственным и обратнолинейным движением» [Балашов 1982: 133].



В зрительно-спациальном пространстве все знаки или их соотносимые части одинаково существенны, но при последовательном линейном восприятии стихотворных строк второе рифмующееся слово имеет в пространстве ментальной оперативной одномоментности обратнелинейную связь с первым. Его воспроизведение сопровождается воссозданием ранне-параллельного его коррелята, коррелят ему вторит (не после, а одновременно по причине уже упомянутой антиципации), и получается созвучие. Однако звуки в этом аккорде имеют неодинаковую «громкость»: те, которые вторят, слабее. Поэтому нам представляется, что поэтическая речь характеризуется не аккордностью, а **аккомпанементностью**. Аккорд – это, скорее, зрительная метафора (подобно нотной записи). Его ощущение возможно только ретроспективно в прочитанном и переживаемом уже **результате** чтения, а в **процессе** речи возможен только аккомпанемент читаемому слову уже прочитанными. Именно как аккомпанемент присутствует то, что названо суммацией раздражений, создающей то, что называется в психологии доминантой (по А. А. Ухтомскому). В строфе

*Мчались звезды. В море мылись мысы.*

*Слепла соль. И слезы высыхали.*

*Были темны спальни. Мчались мысли.*

*И прислушивался Сфинкс к Сахаре. <...>*

(Пастернак. Тема с вариациями)

слову *мысы* аккомпанируют ближайшие *мылись*, *море* и в меньшей степени *мчались*. В свою очередь *мысы*, с одной стороны (будучи конечным словом строки), прогнозирует рифменный повтор, а с другой – становится аккомпанементом слову *мысли*.

В. Б. Шкловский выразил специфику соотношения языка и речи очень лаконично: «Слово живет в фразе – и живет повторениями [Шкловский 1983: 115]. Нужно сказать, что в сравнении с коммуникацией практической в художественной речи в силу иного рода повторений имеет место совершенно другая жизнь слова. С каждым повтором слово становится все видней и в нем становится более заметным то, что в практической речи и не замечалось. Это еще раз подтверждает, что слово является компонентом художественной модели.

Рассмотренная нами линейность знака в большей степени, чем иные его признаки, требовала выхода за пределы знака в простран-

ство плана выражения текста, в пределах которого можно было говорить о повторах и основанных на них эффектах.

Таким образом, поэтический знак мы представляем как **двусторонний**, в котором граница между означающим и означаемым является нечеткой: с одной стороны, весь двусторонний знак языка в поэтической речи становится планом выражения или элементом плана выражения поэтического смысла, в другой стороны, в силу неопределенности представляемой поэтической семантики план содержания знака стремится к пределу – акустическому образу. Информация плана выражения имеет двойственный статус: кроме обеспечения трансляции определенного плана содержания, она предъявляется воспринимающему сознанию, затрудняющемуся предсказуемо и беспрепятственно оперировать конвенциональными значениями для построения смысла. Информация, которая в знаке при практической реализации является планом выражения, в знаке поэтическом обретает статус плана содержания. Но при этом вся информация речевого знака является основанием поэтических образов: статус лексического значения как типа информации существенно «понижается», если усилия вывода смысла из суммы значений не приводят к удовлетворительному результату (в том числе и в силу неаддитивности). Включенность в другие структуры, воспринимаемые специально (как и структуры, образованные повторами элементов плана выражения знака), уравнивает предметную информацию с фонетической, грамматической и др. Поскольку в знаке поэтическом «черта», разделяющая типы информации на план содержания и план выражения, «устраняется», знак утрачивает существенную для практической речи двусторонность и становится одновременно средством выражения и объектом изображения. При этом вполне справедливы замечания, что знак весь (его конвенциональные план выражения и план содержания) является планом выражения некоего поэтического смысла (вариация модели Л. Ельмслева): «звуки возбуждают смысл, а он [...] становится означающим, означаемое которого – изображаемый мир. В этом смысле поэзия является вторичной семиотической системой» [Тодоров 1999: 159].

Потенциально любая словесная единица является целиком планом выражения (хотя не всегда одинаково явно), и одновременно любая единица целиком становится объектом изображения, то

есть элементом художественной модели и референтного пространства.

Поэтический знак является непрозрачным, с актуализированным планом содержания и планом выражения, посредством специальной ориентации в тексте для выражения специфических художественных неконвенциональных смыслов. **Линейность** знака сосуществует с его специальностью, обеспечивая повторы как субстрат многочисленных приемов.

В знаке поэтическом, как и в практическом, есть конвенциональная и неконвенциональная семиоимпликационная информация. Поэтический знак отличается значительной неконвенциональной компонентой, однако он должен пониматься **интенциально**, что соответствует нашей общей телеологической установке при рассмотрении художественного текста. Знак поэтический в отличие от знака коммуникативного является **непроизвольным** и использует тенденцию к произвольности как условие выразительности. Одно из главных отличий поэтического знака – восстановление коммуникативно избыточной информации. В поэтическом знаке восстанавливается или имитируется внутренняя форма, устраняется идиоматичность. Поэтому поэтическая речь может быть рассмотрена если не как деградация языка, то как «торможение» развития языка. Восстановление мотивированности делает знак не только средством выражения (а за счет мотивированности и средством изображения), но и объектом изображения. Знак (имя) в поэтической речи стремится стать правильным (максимально уместным), **собственно именем**, и в этом знак становится подобным имени собственному. Лингвистическое (коммуникативно предназначенное) не просто преодолевается, но само преодоление – это суть поэтического.

На основании вышесказанного следует констатировать, что по совокупности отмеченных признаков («вмененных обязанностей») знаку поэтическому следует отказать в статусе лингвистического знака. В самом деле, многие определения знака будут в большей или меньшей мере противоречить природе и принципам эстетической реализации языка. Например, по определению Э. Бенвениста, для говорящего «...знак есть такая минимальная единица предложения, которую можно опознать как идентичную в другом окружении или заменить другой единицей в идентичном окружении» [Бенвенист 1965: 449]. Поскольку эстетические единицы замене не подле-

жат (так как целое утрачивает многое при замене), то эти единицы не являются знаками в коммуникативном смысле. Поэт оперирует не знаками, точнее, то, что он употребил, **уже не знак**: процедуры субституции невозможны, так как такой знак сам себя «показывает». Таким образом, поэтический знак отличается объектностью, что важно для лингвистического понимания образа и в целом для характеристики эстетической реализации языка.

### 3.3. Линейность плана выражения

#### 3.3.1. Линейность и связность

Линейность плана выражения, неизбежная в силу протяженности сигнала, в художественном тексте является важным условием, обеспечивающим многочисленные художественные эффекты.

Линейность речи непосредственно связана с ее информативностью уже потому, что линейность – определенная **упорядоченность**. Для математика два неупорядоченных элемента – это просто совокупность, коллекция, множество, в котором нет главенства какого-то элемента; а упорядоченная пара говорит и о том, какое место занимает каждый элемент по отношению к другому [Успенский 1999: 38]. Для измеряющего информацию очевидно, что упорядоченная пара содержит больше информации, чем неупорядоченная: неупорядоченная пара содержит информацию лишь о составляющих, а упорядоченная еще и о том, какой из этих элементов первый, а какой второй [Успенский 1999: 39].

Линейный характер плана выражения художественного текста определяет и существенность процессуальности текста. Основной эффект восприятия художественного текста состоит **не в результате** (создании референтного пространства), **но в переживании процесса** достижения этого результата. То есть важна трансформация текста в произведение. Текст можно знать наизусть, но для возникновения эстетического чувства необходимо воспроизвести этот текст: прочитать, мысленно или вслух проговорить (хорошо известный художественный текст обычно воспроизводится не целиком, а

только отдельными любимыми фрагментами). В этом процессе важна не заданная последовательность, но сама временная протяженность воспроизведения, при которой будут восприняты обеспечиваемые линейностью ритмы. Несмотря на то, что последовательность в случае известности текста предопределена, новизну процессу обеспечит более «чувствительная» к конкретному состоянию воспринимающего сознания аккомпанементность многочисленных и разных по силе связей знаков, а также то, что эта аккомпанементность, обращая внимание на левую часть текста, на «прошедшее прочитанное», одновременно создает большую чувствительность ко всякому непредсказуемо появляющемуся элементу в разворачиваемой синтагме. Пользуясь довольно распространенной метафорой **пространственности** и рассматривая разные типы «пространств художественной речи», следует помнить о том, что линейность – важный фактор художественности. (К этому вопросу мы вернемся в Гл. 5.)

Линейность художественной речи обеспечивает информативность в связи с признаком **предсказуемость**. Вербальная последовательность с точки зрения предсказуемости/непредсказуемости рассматривалась как стохастический ряд. Стохастический (вероятностный) ряд, т. е. ряд, где в качестве каждого последующего члена может появиться с различной вероятностью любой из некоторого конечного числа элементов [Зарецкий 1965: 66], в каждой своей точке и в целом характеризуется **энтропией** и **избыточностью**. Энтропия – это мера неопределенности исхода и возможности свободы выбора. Избыточность – мера предопределенности исхода и отсутствия свободы выбора [Зарецкий 1965: 66]. Конечно, понятие стохастического ряда существенно для рассмотрения текста не как результата, а как процесса, не как пространства, а как последовательности создания этого пространства. Известная избыточность, создаваемая реализуемым стихотворным метром, накладывая значительные ограничения на употребляемые единицы, увеличивает тем самым непредсказуемость единиц.

Последовательность единиц, например слов в инвертированной конструкции, затуманивает (пусть и на какое-то недолгое время, до воссоздания образа) прозрачные при нормальном порядке слов синтаксические отношения, и воспринимающему сознанию предъявляется не столько последовательность, сколько совокупность, которая

допускает несколько вариантов построения осмысленного («освещаемого» смыслом) содержания. Возвращаясь к вышеприведенным соображениям В.А.Успенского, можно сказать, что, когда, два слова находятся в инвертированной конструкции, множество «а, б» дано воспринимающему не вполне как последовательность. В инверсии предсказуемость типовой последовательности разрушается «накладывающейся» иной последовательностью. И эта разрушенная последовательность уже, скорее, множество. Не вполне упорядоченную, остранненную пару можно прочесть и как «б а», и как «а б», то есть два члена дают уже минимум два прочтения. В процессе «выбора» на какое-то время становятся объектом рассмотрения сами *а* и *б*. То есть определенная мера энтропии способствует построению не только реалий некоторого референтного пространства, но и созданию в пределах этого референтного пространства более или менее ощутимо изображенного языка.

Линейность речи обеспечивает не только эффекты многочисленных фигур, в том числе и основанных на линейности знака (апокопа, синерезис и др.), но также осуществление фабулы, эффекты всевозможных ретардаций, ахроний, а также все приемы, связанные со специфической **членимостью** текста.

Важнейшим признаком всякой линейной последовательности, делающим эту последовательность текстом, является **связность**, которая рассматривается обычно в единстве с цельностью. В этом параграфе мы только в общих чертах говорим о центральном соотношении цельность / связность (когезия / когерентность), которые считаются основными категориальными признаками текста. **Цельность** – основная категория текста, наиболее тесно связанная с эстетичностью. Цельность – давно замеченное свойство художественного объекта – еще в античности считалась важным критерием красоты. Цельность мыслилась относительно самой эстетической формы и традиционно связывалась с устройством текста и наличием в нем элементов (что впоследствии выразилось в категориях когезии и когерентности), например, в «Поэтике» Аристотеля: «...а части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» [Аристотель 1984: 655]. Определяемыми цельностью свойствами являются соразмерность, пропорциональность, гармонич-

ность и пр. Применительно к художественной речи цельность считают условием существования эстетического значения [Ларин 1974: 31].

При установлении такой зависимости имеется в виду восприятие всего текста целиком, когда всякий речевой элемент прочитывается в разнообразных текстовых связях. Вместе с тем понимание цельности текста как замкнутости и такой ее организации, «которая не терпит лишнего, не в состоянии существовать в данном качестве даже без одного из своих элементов [Гей 1967: 175], в современных исследованиях не встречается. Ныне цельность преимущественно соотносят с планом содержания, со смыслом, а связность – с планом выражения: цельность «ориентирована на содержание текста, на смысл» [Мурзин, Штерн 1991: 13].

Принято считать, что не все категории вполне лингвистичны, то есть доступны для изучения понятийным аппаратом лингвистики. Ю. А. Сорокин полагает, что текст, обладающий связностью, цельностью и эмотивностью, следует развести по проблематике изучения так: связность (когезия) – это проблема лингвистики текста, а цельность (целостность) и эмотивность – проблема психолингвистики (См. [Залевская 2001: 12]). «С психолингвистической точки зрения цельность (целостность) есть латентное проекционное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста, в то время как связность есть рядоположенность и соположенность строевых и нестроевых элементов языка/речи, есть некоторая дистрибуция, законы которой определены технологией соответствующего языка (с этой точки зрения вообще не может быть несвязных текстов)» [Аспекты 1982: 65]. Конечно, связным текст является по определению и по этимологии имени (от *textus: textum* – собств. «ткань» [Черных 1999, II: 232]. Если данное образование названо текстом, определяется как текст, рассматривается как текст, то признак связность – это признак «по умолчанию». Иное дело, что характер и интенсивность связности определяют семантические свойства текста определенного типа. Сосредоточиваясь в этой главе на плане выражения, мы говорим в основном о связности, о цельности – в Гл. 5, где обсуждаются содержание и смысл.

Выделяют разные признаки связности текста: грамматическую зависимость связываемых компонентов, тема-рематическую соот-

несенность компонентов, фонетическую соотнесенность компонентов и пр. [Смысловое восприятие 1976: 46–47]. Заметим, что перечисленные явления названы признаками, а не средствами именно в силу реализуемого семасиологического подхода, о котором свидетельствует само название источника. К формальным **средствам связности** относят текстовые скрепы, анафорические элементы, разного рода повторы. В работе [Каменская 1990] они называются **коннекторами**. В цитированной уже монографии И. Р. Гальперина в отдельной главе «Когезия (Внутритекстовые связи)» рассмотрены различные средства текстовой связи: традиционно грамматические, логические, ассоциативные, образные, композиционно-структурные, стилистические, ритмико-образующие и др. [Гальперин 1981]. Учитывая знаковую природу текста, Л. Н. Мурзин говорит о двух типах связности: «интрасвязности, т. е. внутренней, смысловой, и экстрасвязности, внешней, охватывающей субстанциальную сторону текста и в первую очередь – звуковую и буквенную» [Мурзин, Штерн 1991: 11]. Связность, являясь условием цельности построения смысла, задана замыслом, интенциональной цельностью. Поэтому при ближайшем рассмотрении интрасвязность оказывается цельностью, а экстрасвязность, та, что в цитате «в первую очередь», является специфическим проявлением связности художественных текстов.

Специфика линейности художественной речи состоит в том, что, с одной стороны, протяженные элементы имеют избыточную с точки зрения практической речи связность, а с другой стороны, в художественной речи имеет место явный недостаток связности.

Фонетические повторы, если их понимать широко, включая метрические, – это заметное проявление избыточной художественной связности. Если в практической речи повторами тематических элементов обеспечивается так называемая тематическая прогрессия, то в речи художественной повторы создают своего рода **регрессию**. Впрочем, рифменные повторы, называемые рифменными ожиданиями, как раз проспективны. Р. Якобсон своей статье о грамматике поэзии предпослал эпиграф из О. Мандельштама: *И глагольных окончаний колокол / Мне вдали указывает путь* [Якобсон 1983б: 462]. В этом смысле положение И. Н. Горелова о несинхронизированности предвосхищения формы и содержания: предвосхищение содержания более далекое, формы – близкое [Горе-



лов 2003: 64–65] относительно художественной речи нуждается в уточнении. Можно говорить если не о синхронизации, то о существенном «удлинении» предвосхищения формы за счет рифмы, ритма и других подобных явлений.

Избыточная связность, обеспечиваемая повторами, создающая ощущение преобладания формы, – это результат реализации поэтической функции, которая, по Р. Якобсону, «...проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон 1975: 204]. Подчеркнутая эквивалентность грамматических значений, хотя и менее ощутимо, но тоже создает преобладание формы. Демонстрируя аналитические процедуры выявления этих эквивалентностей, Р. Якобсон отметил: «Когда непредвзятое, внимательное, подробное, целостное описание вскрывает грамматическую структуру отдельного стихотворения, картина отбора, распределения и соотношения различных морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя неожиданными, разительно симметричными расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами» [Якобсон 1983б: 468].

Многочисленные и разнообразные повторы линейно развертываемого текста в силу своей неслучайности определяются как своего рода дополнительные структуры, которые, однако, не увеличивают надежность передачи информации (ср. выше в п. 3.2.2 соображение Ю. М. Лотмана), но создают дополнительные затруднения, увеличивающие «трудность и долготу восприятия» (В. Шкловский). Понятие **«дополнительной» структуры** участники льежской группы не считали удачным применительно к поэтической речи на том основании, что «оно нас возвращает к старой идее о привнесённом, дополнительном украшательстве» [Общая риторика 1986: 45]. С этим трудно не согласиться. Дополнительные структуры, возвращая к идее времен риторики как *ars ornandi*, уводят от понимания того факта, что принцип эквивалентности, реализуемый, по словам Р. Якобсона, и «на оси комбинации», в корне отличает художественную речь не на стадии линеаризации, но еще на стадии замысла, где одним из изображаемых объектов является язык.

Специфическую связность художественного текста обеспечивают повторы, покрывающие разные длины его линейности: от контактных локальных повторов (например, паронимической ат-

тракции) до дистантных повторов (например, в интродукции и финале) элементов, образующих обрамление.

Для обеспечения аналогической аргументации при описании свойств текста исследователи нередко обращаются к метафоре ткачества. Т. В. Шмелева описывает две составляющие текста – тематическую основу и рематический уток – как последовательности повторов (цепочка кореферентных обозначений, последовательность (смена) рем) [Шмелева 2005: 8]. Здесь для нас важно, что такое развертывание метафоры «сохраняет» линейность текста. В развертывании ткацкой метафоры Л. О. Чернейко, опирающейся на бартовское понимание текста, вертикальным называется не «продольное», тематическое, а нелинейные связи (надфразовые структуры), которые «обуславливают смысловую открытость художественного текста и множественность его интерпретаций (смыслопорождения)» и поэтому «оказываются определяющими, т. е. основой не в специальном, «ткацком», а в общепринятом смысле» [Чернейко 1999: 441]. Соглашаясь с важностью нелинейных связей в устройстве текста, «вертикальность» текста (как и спациональность знака в предыдущем параграфе) можно принять с оговорками. Пространственное объяснение дистантных связей – это характеристика результата, и, характеризуя это пространство, тем более его художественную специфику, необходимо учитывать, что словесный текст всегда последовательность и что многие эффекты основаны на процессе следования.

Художественный текст – продукт повышенной связности: в нем связана любая частичность, несплошность, дискретность, образуя континуальность речевой ткани. Рассуждая о тропах, Ю. М. Лотман применил удачную гиперболу связности: «Многообразие структурных связей внутри текста резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связанности текста. Текст стремится превратиться в отдельное «большое слово» с общим единым значением» [Лотман 1996: 63]. Действительно, разнообразные связи повышают континуальность текста, делая границы между элементами менее существенными. Такая безграничность затрудняет членение текста, который становится одним словом, чем-то вроде *мойдядясамыхчестныхправил*. Однако столь же верным является и утверждение, что художественный текст является своего рода сплошным парцеллированным высказыванием.

Значительную самостоятельность слову придает собственно парцелляция, посредством которой всякий член предложения становится предложением. У М. Цветаевой, например, парцелляция осуществляется посредством тире. В отличие от традиционного пунктуационного обеспечения парцелляции, тире способствует повышению синтаксической неопределенности и, следовательно, значительности и самостоятельности слова. Повышение эффективности происходит и посредством освобождения для слова целой строки:

*Руки люблю  
Целовать, и люблю  
Имена раздавать,  
И еще – раскрывать  
Двери!  
– Настежь – в темную ночь!*

(Цветаева. Бессонница)

Даже если нет явных показателей парцеллированности, слово, вовлеченное в две не вполне совместимые, а часто противоречивые связности: ритмическую и синтаксическую (находясь, как говорят, «на перекрестке» ритма и синтаксиса), становится относительно отдельным, более самостоятельным.

Всякая ослабленная линейная связность в поэтическом тексте компенсируется спациальной связностью. В результате текст становится напряженным объектом, в котором линейно расположенные элементы в пределе образуют последовательность цельного слова и одновременно спациально расположенные элементы в пределе образуют совокупность отдельных независимых элементов.

Наличие различных видов связности создает специфическую «сплошность» художественной речи, в ней «значимо все сплошь» (М. М. Бахтин). Именно эта «сплошность» не позволяет сжать текст, не устранив его художественности. Идея компрессии (к которой мы обратимся ниже в Гл. 5) основана на представлении, что в тексте есть главное и второстепенное за счет выделения и последующего устранения малоинформативного материала осуществляется компрессия. Поскольку в художественном тексте нет главного

и второстепенного, продуктом компрессии (как и иной деформации) художественного текста не может быть художественный же текст<sup>41</sup>.

Против разделения словесной ткани на образные средства и упаковочный материал выступали многие исследователи художественной речи, сталкивавшиеся с опытом школьной аналитики. Вместе с тем Л. В. Щерба в статье 1923 г., рассуждая о множественности толкований, отметил, что, поскольку для поэта не все слуховые образы одинаково ясны, менее ясные образы составляют область вариативности читательского толкования. Для этого он провел параллель с практической речью, «где мы всегда можем различать важное, существенное и, так сказать, “упаковочный материал”» (Щерба 1957: 32). Параллель эта рискованная, так как трактуется она не в смысле вариативности толкования, а в смысле устранения «упаковочного материала» из области анализа вообще. Утверждения о том, что художественный текст есть органическое целое, система, в которой «нет ничего более или менее важного, более или менее выразительного; каждая – и самая ничтожная – ее часть говорит о целом, говорит за целое» [Горнфельд 1922: 105–106], являясь очень верными, оставались декларацией потому, что саму эту «неменьшую» выразительность часто очень трудно проиллюстрировать. Впрочем, современные исследователи, разрабатывающие методики описания художественной семантики, убедительно показывают невозможность «упаковочного материала» в художественном произведении [Кузина 2002].

Против явного или неявного разграничения образного / упаковочного свидетельствовали сами аналитические опыты Л. В. Щербы, А. М. Пешковского, Б. А. Ларина, Р. Якобсона и мн. др., в которых убедительно проиллюстрирована тотальная существенность речевой ткани. Б. А. Ларин так описывает «просто слова»: «Там, где, думается, «дремлет перо», где заурядные слова и нет ни-

---

<sup>41</sup> Между тем представление о наличии неинформативного балласта в тексте довольно устойчиво. Например, А. А. Липгарт относит к продуктивным понятия «упаковочный материал» и «пустые места», полагая, что если филолог не считается с наличием «упаковки», «то любому языковому элементу, попавшему в художественный текст, заранее обеспечен статус эстетически значимого элемента, что фактически снимает вопрос о лингвопоэтическом анализе соответствующего произведения» [Липгарт 1999: 116]. Дидактическими последствиями такого представления являются процедуры школьного лингвистического анализа, которые сводятся в лучшем случае к поиску выразительных средств, обеспечивающих выражение какого-либо смысла, а в худшем – к элементарному опознанию того или иного средства.

чего героического, необычайного, где набрасывается фон картины, – вот там большой мастер выказывает такое искусство, до которого никогда не поднимаются остальные» [Ларин 1974: 133]. Однако некоторая неуверенность в доказательствах все же присутствует: «Нельзя считать «нейтральными» и такие единицы речи художественного произведения, которые, по-видимому, не участвуют в создании художественных образов, потому что в структуре текста литературного произведения нормально не бывает излишнего балласта, лишённого значения и не имеющего никакого назначения [Гельгард 1979: 70].

Так или иначе, разграничение образных средств и упаковочного материала и последующее устранение из сферы рассмотрения последнего живуче и «по умолчанию» присутствует во многих исследованиях не только дидактического назначения. Сопоставляя различные понимания стиля, Ж. Женетт показывает, что господствует концепция стиля как «прерывистого дисконтинуального явления, складывающегося из серии точечных особенностей, которые распределены по всей длине лингвистического (то есть текстового) континуума, словно камешки, что набросал мальчик-с-пальчик – и которые требуется обнаружить» [Женетт 1998, II: 436], и сетует на трудность изменения такого положения, поскольку на таком представлении воспитаны многие поколения [Женетт 1998, II: 438]. Сравнивая концепции стиля М. Риффатера и Л. Шпитцера, Ж. Женетт обе считает дисконтинуальными, хотя для нас телеологическая позиция М. Риффатера все же является более привлекательной, чем каузалистская позиция Л. Шпитцера, молчаливо декларирующая наличие «упаковки».

Ж. Женетт видит существенным в тексте все «от начала до конца без всяких перерывов и колебаний» и делает важное уточнение: «Колебаться может перцептивное внимание читателя и его чувствительность к той или иной модальной ощутимости» [Женетт 1998, II: 438]. Именно это утверждал и Л. В. Щерба: «Сама форма, сам материал незыблемы по существу, и в восприятии (нормальном, конечно) может происходить лишь ослабление одних элементов и усиление других за их счет и, конечно, по-разному у разных индивидуумов» [Щерба 1957: 31].

Отмечая, что средней длины фраза, стандартное слово и заурядное описание менее заметны, чем неологизм, очень длинная

или очень короткая фраза, Ж. Женетт подчеркивает: «Нет в тексте таких слов или фраз, которые были бы стилистичнее других; конечно, в нем есть моменты более “поразительные” [...], разумеется, не одинаковые для всех, но и все остальные моменты в нем поразительны а contrario, поразительны именно примечательным отсутствием поразительности, поскольку понятие контраста, или отклонения, в огромной степени обратимо» [Женетт 1998, II: 438].

А. М. Пешковский процедурой, названной «**стилистическим экспериментом**», в результате которой становится очевидным, что исходный текст «поет», а деформированный «скрипит», остроумно показывает существенность именно всех средств. «Подстановка неудачных вариантов и, что самое главное, исследование причин их неудачности приводит нас к пониманию причин удачности текста. Вот это-то я и называю экспериментальным приемом анализа, и этот прием я считаю правой рукой аналитика» [Пешковский 1927: 31].

Представления об «упаковочном материале» совершенно чужды природе художественного еще и потому, что совершенно не согласуются с идеей неявных знаний, рассмотренной в Гл. 2. Однако всяческое подчеркивание того, что текстовая ткань не может делиться на образные средства и «упаковочный материал», не следует понимать как утверждение равенства всех элементов текста. Разнообразные опыты анализа **ключевых слов** в самых различных аспектах показывают, насколько заметна их разнообразная функциональность в сравнении с остальными единицами художественного текста. Ключевые слова в тексте рассказа рассмотрены нами в [Заика 1993].

Учитывая, с одной стороны, сплошность плана выражения (невозможность устранения, замены или добавления частей текста), а с другой – очевидную неравноценность всех элементов текста, это отношение точнее было бы назвать вслед за А. Левиным **неотменяемостью**: «[...] для меня слишком важна единственность и неотменяемость не только каждого слова в строке, но и каждой строки в строфе» [Левин, Касымов 2001: 194]. Слово **неотменяемость** точно передает отношение элемента к целому без указания на относительность существенности этого отношения.

Итак, неотменяемость всякого элемента в тексте, сплошность изобразительности речевой ткани (континуальность стиля по

Ж. Женетту) в значительной мере задана связностью художественного текста, более сложной и разнообразной, чем связность в речи практической. Интенсивная связность художественного (в особенности поэтического) текста оборачивается спациальностью – обратной стороной связности, создающей одновременно отграниченность, относительную самостоятельность всякого слова в линейной последовательности. Поэтому, повторим, в художественной речи существует и недостаток связности. Спациальность, о которой говорилось выше, обеспечивает помимо всего прочего заметность слова и в целом языка как изображаемого объекта. Далее мы рассмотрим линейность в аспекте членимости, которая непосредственно связана как с квантованием, так и со связностью.

### 3.3.2. Линейность и расчлененность

Итак, хотя относительно художественного текста обычно говорится о дополнительных структурах, которые являются средством повышения связности, многое в линейном представлении текста свидетельствует о недостаточной его связности: наличие границ между фрагментами, нарушения сочетаемости и др. В связи с реализацией принципа квантования речевой континуум является последовательностью дискретной, расчлененной. Автор в процессе представления художественной модели осуществляет разного рода членение текста.

Членение текста на тома, части, главы, отбивки, абзацы, связанное с объемом текста и свойствами памяти, И. Р. Гальперин назвал **объемно-прагматическим**, а членение текста на фрагменты повествования, описания, рассуждения, а также на прямую, косвенную и несобственно-прямую речь (НПР) определено им как **контекстно-вариативное** (формы речетворческих актов, формы изложения) [Гальперин 1981: 51 и далее]. С членением текста связано выделение **прозаический строфы, сложного синтаксического целого**, а также **предикативно-релятивных комплексов** [Тураева 1986: 119], **единиц текстообразования** – устоявшихся форм языкового воплощения концептуально значимых смыслов, закрепляющих относительную автономность образуемых компонентов текста и обладающих относительной синтаксической замкнутостью,

временной устойчивостью и воспроизводимостью [Дымарский 1999: 20] и др. Все эти отграничения связаны с графическим выделением, содержательными и формальными особенностями. Например, **композиционный блок** «создается соединением содержательной обособленности текстового фрагмента и его относительной структурной завершенности. Текстовая выделенность композиционного блока достигается лексическими, грамматическими, контекстными, а также внешними способами (...абзацное выделение, нумерация, пробел)» [Матвеева 1990: 33].

Термины членимость, членение употребляют в связи с рассмотрением закономерностей построения текста, его композиции: «членимость текста – функция общего композиционного плана произведения» [Гальперин 1981: 50]. Композиция же определяется соображениями целостности: «композиция – это дисциплинирующая сила и организатор произведения [...] она контролирует художественность во всех сочленениях и общем плане [...] она не принимает обычно ни логической выводимости и соподчинения, ни простой жизненной последовательности [...], ее цель – расположить все куски, чтобы они замыкались в полное выражение идеи [Палиевский 1979: 10]. Последовательность «замыкания» композиционно-смысловых и объемно-прагматических «кусков» и качество «замыкания» определяются в замысле с учетом последующего построения целого.

На презумпции членимости основаны эффекты, возникающие в текстах, не имеющих обычных сигналов отграничения. Длинная нечленимая последовательность, требующая прочтения на одном дыхании, может создавать различные эффекты. В рассказе В. Пелевина «Один вог» такая последовательность является обыгрыванием жанра дефиниции. Включение в одно предложение предполагает особого рода цельность с ироничной претензией на цельность научного понятия.

Нечленимая последовательность может иметь совершенно иную функцию: изображать поток сознания. И такая «непрепинаемость» в большей степени представляет субъекта, от имени которого идет речь (например, Саша Соколов. Школа для дураков).

В стихотворной речи формальная нерасчлененность ощущается по-иному. Хотя на членимости основана словесная игра, например подобная явлению, которое в морфологии называется переразложением:



*Снится штукатуру Насте –  
НАСТЕНАТЕНА СТЕНА.*

*«Плитка – плиткaплиткaплиткaплитка ...*

*«Капли – ит», – говорит она. (Вознесенский. Аренда)*

в целом в поэтической речи, в отличие от прозы, непрепинаемость менее существенна. И вот почему. С одной стороны, как уже неоднократно отмечалось, линейность стихотворной речи «разбавляется» спациальностью и поэтому непрепинаемость в ней более привычна. С другой стороны, наличие деления на строки (стихи) и строфы в значительной мере компенсирует отсутствие пунктуационной и грамматической неопределенности членения:

1	<i>из небесной ночью синевы</i>
2	<i>вестью о тебе дохнет</i>
3	<i>черные круги там у Невы</i>
4	<i>под глазами царственный там проплывает лед</i>
5	<i>как бумага корчится горя</i>
6	<i>так бессонница с окном крапленным</i>
7	<i>лампой января</i>
8	<i>с полувыпитым вином крепленным</i>
9	<i>все чуть сдвинется как будто вкось</i>
10	<i>и уже не надо встречи</i>
11	<i>все равно бы слова не нашлось</i>
12	<i>лучше прозвучавшей речи</i>

(Гандельсман. Разрыв пространства)

Даже при наличии заметных инверсий (|1|, |2|, |3|, |4|) переносов (enjambement) (|3| / |4|, |6| / |7|) деление на строки уже обеспечивает членимость, требуемую для воссоздания смысла.

Если во всех приведенных примерах формальная нерасчлененность создает для читателя только видимость возможности свободно создать свое членение линейной последовательности, существуют типы текстов, в которых такая свобода является не видимостью, а реальностью. Роман Х. Кортасара «Игра в классики» – это «в некотором роде – много книг, но прежде всего это две книги. [...] Первая книга читается обычным образом и заканчивается главой 56 [...] Вторую книгу нужно читать, начиная с главы 73, в особом порядке: в конце каждой глав в скобках указан номер следующей» [Кортасар 1986: 26]. Свобода читателя в выборе варианта текста является особым типом затрудненности. Две линейности дадут не

только два разных произведения, но прежде всего два разных текста. Если множественность толкования, предусмотренная замыслом, сама по себе затрудняет создание референтного пространства и смысла, то нежесткая последовательность, дающая возможность построения разных планов выражения, еще более расширяет перспективы множественности построения референтного пространства и усугубляет затрудненность формы.

Сноска как таковая (применяемая теперь и в художественных текстах) относительно линейности текста является и деструктивной, и конструктивной. Одновременно «сноска не только реставрирует разбитый функцией сноски текст, но и созидает новый, построенный на игре границ» [Григорьева 2000: 279]. В этом смысле сноска – той же природы, что и рифма, и аттракция, с разницей только в типе соотносимых единиц и «размерах» семантических последствий. У единицы, являющейся ссылкой (гиперссылкой), есть нечто общее с концом первой стихотворной строки при enjambement, а также с умолчанием, упоминаемым выше. Все эти приемы являются своего рода окончанием на доминанте.

Можно сказать, что линейностью обеспечивается тот эффект, который описан в Гл. 2 как молчание, которое создается композиционно. Ж. П. Сартр, объясняя «Постороннего», упоминает многих авторов, для кого существенно понятие молчания [Сартр 1986: 100], и говорит о специфическом аналитическом приеме Камю, при котором «...фразы просто рядоположены друг другу; в частности, между ними отсутствуют какие бы то ни было причинные сцепления, которые позволили бы ввести в повествование хотя бы зародыш объяснения и упорядочили бы мгновения иначе, нежели это делает их последовательность» [Сартр 1986: 100, 105].

При членении той или иной последовательности и создании той или иной композиции главным источником эффекта от созданной последовательности являются так называемые **сильные позиции** (И. В. Арнольд И. А. Банникова, С. И. Болдырева,)<sup>42</sup>. Начало и конец текста образуют своеобразную рамку, к которой уже привык воспринимающий. Создатель текста автоматически придерживается

---

<sup>42</sup> В стилистике декодирования к сильным позициям относятся заглавие, эпиграф, начало и конец текста. Сильная позиция, наряду с сцеплением, конвергенцией, обманутым ожиданием, семантическим повтором, считается типом выдвижения, которое понимается как «специфическая организация контекста, обеспечивающая выдвижение на первый план важнейших смыслов текста» [Арнольд 1978: 23-24].

элементарных требований композиции, так же автоматически, как строит предложение. Последовательность аргументов определяет эффективность восприятия информации. Предыдущий блок является основанием и условием восприятия последующего.

В художественной речи последовательность оснований может быть приемом порождения эстетического эффекта. В аспекте **сильной позиции** обычно рассматриваются особенности и функции интродукций (зачинов) и конечных фрагментов художественного текста [Кухаренко 1988]. Мы вслед за Н. В. Черемисиной, говорившей о необходимости увеличения набора сильных позиций [Протченко, Черемисина 1986: 146 и далее], понимаем сильную позицию расширительно. Не только начало и конец собственно текста, но начало и конец всякого фрагмента обладают свойствами, приписываемыми сильным позициям. **Композиция** – это **последовательность сильных позиций текста**.

Сильная позиция – это позиция границы. Не только текст имеет рамку (начало – конец), но и фрагменты обрамлены. Границы, начало и конец, рамки создают ситуацию сильной позиции. И в последовательности повествования существенным является каждое начало. Именно здесь активизируется сознание, оправдывая данный переход<sup>43</sup>. Описание всякого фрагмента художественного мира имеет границы. Отграничены динамическое описание, статическое описание, портрет, пейзаж, лирическое отступление и пр. Даже в пределах одного «типа изложения», скажем, пейзажа, тоже есть отдельные цельные фрагменты. Относительно цельные. Представление описываемого объекта в читательском сознании создает предчувствие, ожидание окончания этого описания, то есть в читательском сознании всегда имеется презумпция цельности (основанная на цельности образа). Продолжительность описания данного объекта может создавать прогнозируемое автором противоречие с представлениями читателя (быть избыточно или недостаточно длинным).

---

<sup>43</sup> А. К. Долинин отмечает по поводу «негладкой» связи фрагментов: «Каждый раз, когда связь между соседними относительно независимыми друг от друга фрагментами не является «естественной», логически обязательной, следует задаться вопросом: как они влияют друг на друга, какой новый смысл, несводимый к сумме смыслов этих кусков, несет их сочетание» [Долинин 1985: 171–172]. Здесь императив «следует задаться» исследовательский. В обычном восприятии при любом сочетании фрагментов граница ощущается. Различия только количественные: в степени осязаемости.

Сила сильной позиции определяется силой речевых привычек. Сопряжение фрагментов повествования или даже описания (динамического или статического) порождает сильные позиции. Об это писал Ю. М. Лотман: «Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, одни из которых оцениваются как весьма вероятные, другие – лишь возможные, а третьи – мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на него, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчленяющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития [Лотман 1996: 228].

Сильная позиция сильна возможностью обеспечить эффект на основе «обманутого ожидания». Ожидание обманывается из-за нарушения разного рода предсказуемости. В широком понимании предсказуемость определяется наличием моделей линейаризации высказывания<sup>44</sup>.

Итак, столкновение с непредсказуемым элементом или границей создает потребность оправдания элемента и связывания его с предыдущим. Напряженность преодоления несвязности, усилие связывания есть условие и результат затрудненной формы. Каждое такое усилие – свое рода **событие**. Далее мы рассмотрим линейную последовательность фрагментов текста как систему событий.

Если в целом весь предыдущий п. 3.3.1, в котором речь шла о связности, был аргументом в пользу изображаемого языка, то последующая иллюстрация будет в значительной мере аргументом в пользу повествующего субъекта как объекта изображения.

Обычно установление названных выше единиц объемно-прагматического и контекстно-вариативного членения текста необхо-

---

<sup>44</sup> Определяя лингвистическую обусловленность предсказуемости, Н. В. Черемисина показала, что последующее слово предсказывается: 1) валентностью предшествующего слова; 2) интуитивным учетом нормативного расположения слов в синтагме в порядке возрастающей коммуникативной значимости и знаменательности частей речи, составляющих синтагму; 3) интуитивным учетом наиболее частотной обычной динамической структуры, при которой силовой (и смысловой) акцент сосредоточен на последнем слове; 4) семным составом контекстуального лексического значения предшествующего слова; 5) в поэтическом тексте также метрическим и рифменным ожиданием [Черемисина 1981: 168].

димо для анализа: для рассмотрения речевой ткани, истолкования аномалий и в целом для семантизации употребленных в пределах фрагмента единиц, в том числе для определения перспектив обеспечения этой единицей динамики смысла текста. На этот счет существуют разные мнения. При анализе речевой ткани Б. М. Гаспаров отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста, и рассматривает в качестве основной единицы смысловой индукции мотив, который вплетается в ткань текста и существует только в процессе слияния с другими компонентами. О динамике мотива Б. М. Гаспаров пишет следующее: «Ни характер мотива – его объем, «синтагматические» соотношения с другими элементами, «парадигматический» набор вариантов, в которых он реализуется в тексте, – ни его функции в данном тексте невозможно определить заранее; его свойства вырастают каждый раз заново, в процессе самого осмысления, и меняются с каждым новым шагом, с каждым изменением создаваемой смысловой ткани» [Гаспаров 1996: 345].

Тем не менее читатель имеет дело с планом выражения построенного текста, и выделение фиксированных блоков структуры, которые определены обычно хотя бы пунктуационно, является начальной стадией рассмотрения содержания. Осуществляемое Р. Бартом членение текста на **лексии** (произвольные конструируемые, текстовые означающие, единицы чтения) необходимо было ему не для того, чтобы определить устойчивую структуру текста, а чтобы установить структуризацию текста, проследить пути смыслообразования [Барт 1989: 425].

Нам представляется, что отказаться от понятия фрагмента, в пределах которого та или иная единица как-то «ведет себя», так же невозможно, как отказаться от понятия контекста. Если в речи практической та ли иная последовательность фрагментов определяется задачами наиболее продуктивного выражения смысла для последующего его адекватного воссоздания, то в художественной речи композиция определяется, в первую очередь, задачами художественными. Словесный текст – это результат перевода нелинейного художественного мира в линейную форму. Композиция словесного текста – это, в какой-то степени, компенсация вынужденной линейности. Но эта необходимая линейность, как уже отмечалось, является и средством изобразительности. Поэтому целью описания, характеристики членения текста является определение функции данной композиции.

Ниже мы рассмотрим текст рассказа Евгения Замятина «Дракон». Поскольку рассматриваемый текст членится на фрагменты, необходимо сделать несколько предварительных замечаний относительно выделения фрагментов. Всякий фрагмент, в котором происходят события художественного мира, обладает определенной **автосемантической** [Гальперин 1981] или **обособленностью** [Каменская 1990: 41]. Фрагмент очерчивает контекст, в пределах которого семантизируются речевые единицы. Сильный или слабый контекст, кроме нормальной семантизации, может обеспечивать всевозможные неоднозначности и порождать «семантический остаток», т. е. противоречие, нуждающееся в дальнейшем разрешении. Конечно, фрагмент, выделенный на тех или иных основаниях, не следует считать основным полем индукции смысла, но любой фрагмент позволяет в предварительно ограниченном контексте определить границы того ряда, «теснота» которого обеспечивает единице определенную семантику.

Особенности речевой ткани текста и выбор композиционных элементов художественного текста предопределены реализуемым в данном тексте **типом повествователя**. В тексте рассказа «Дракон» повествователь обладает следующими свойствами: повествующее лицо не обнаруживается ни фактом рассказывания, ни участием в действии, точка зрения повествователя не обозначается явно. Такой тип повествователя мы называем **демиургом**, отличающимся от повествователя **участника**, который, напротив, эксплицирован во всех отношениях [Заика 1993; 2001]. В нарратологии употребляются соответственно термины **экзегетический** и **диегетический** повествователь.

Фрагменты рассматриваемого рассказа представляют собой совершенно различные повествовательные элементы, последовательность которых мы рассмотрим с помощью категории **события**. М. М. Бахтин в художественной речи различал два типа событий: **события жизни** и **события рассказывания**. Этой оппозиции в какой-то мере подобны противопоставления **истории** и **дискурса** у Ц. Тодорова и Ж. Женетта [Женетт 1998, II: 67]. М. М. Бахтин, разграничив типы событий, одновременно и «укрупнил» понятие события: «...событие жизни и действительное событие рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» [Бахтин 1998: 247], но в целом история функционирования этого понятия (А. Н. Веселовский, Б. В. Томашевский, Б. И. Ярхо, Ю. М. Лотман,

М. Л. Гаспаров и др.) показывает, что это событием обычно называют мельчайшую единицу сюжета.

Полагаем, что продуктивно было бы различать именно два названных типа событий. Конечно, оба типа зависят от повествующего лица. Но события рассказывания определяются типом повествователя более очевидно. Например, события рассказывания более ощутимы в сказовой прозе (Н. Лесков, М. Зощенко, Е. Замятин и др.), чем в классической, где нет установки на непосредственное говорение (В. В. Виноградов). Эти события именно менее заметны, но не отсутствуют. Повторим, мы выделяем событие рассказывания не только в сказовой речи, но усматриваем событие рассказывания во всякой художественной речи. Можно утверждать, что событие рассказывания релевантно там, где релевантен повествующий субъект (повествователь) как компонент художественной модели, это событие может быть существенно как в поэзии, так и в прозе. Хотя исследователи поэзии отмечают, что в прозе в сравнении с поэзией событие рассказывания обычно поглощается событием жизни [Ломинадзе 1989: 209], мы полагаем, что события жизни опосредованы событиями рассказывания. Конечно, при повествователе-участнике опосредованность более значительна, чем при повествователе-демиурге. (Возможность формы мн. ч. термина **событие рассказывания** во станет ясной из последующего изложения.)

Ю. М. Лотман установил типологические признаки события жизни: соотношение с **границей** и соотношение с **нормой** [Лотман 1970: 280 и далее]. Эти признаки являются типологическими и для события повествования. Соотношение с границей: если для персонажа событие – это пересечение, преодоление границы, то для повествователя событие – это создание границ (как будет видно ниже, создание «переправ» тоже затрудняет поступательное линейное «продвижение»). Соотношение с нормой: как для персонажа, для повествователя событийным является нарушение нормы (для персонажа это может быть нарушением правил поведения, для повествователя – нарушением правил словоупотребления).

Именно в связи с событийностью границы начало и конец не только текста, но и всякого фрагмента можно рассматривать как **сильные позиции**. К тому, что сильная позиция сильна своей возможностью обеспечить эффект «обманутого ожидания», можно добавить, что сильная позиция сильна событийностью. Вполне последова-

тельным в этом случае было бы усматривать границу не только между эпизодом, лирическим отступлением и пр., но и между предложениями и между словами, если, например, нарушена сочетаемость. «Событийными» следовало бы считать и фигуры. В частности, в градации каждый последующий синоним является результатом оценки прежнего и «несогласия» со сказанным (об этом в Гл. 4)<sup>45</sup>.

Текст художественного произведения является линейным образованием, которое преодолевает читатель. Связывая линейную последовательность фрагментов (синтаксические элементы и их составляющие, а также композиционные элементы), воспринимающий преодолевает синтагматический произвол повествующего субъекта. Выявив шов, границу и преодолевая ее, воспринимающий становится участником события рассказывания. Граница осознается, когда воспринимающий начал «переправляться», когда он сделал первый шаг, начал воспринимать «потусторонний» фрагмент и переживать непредсказуемое его появление. Обилие предположений оборачивается единичным положением. Как писал Ю. М. Лотман, «реальность выступает перед читателем как разрушение пучка потенциальных возможностей. То, что произошло, беднее, чем то, что могло произойти» [Лотман 1994: 423]. Но уж что произошло, то и есть. Преодоленная синтагматика представляет собой структуру. То есть преодоление, в силу того, что порождается смысл (таково назначение трудностей преодоления), непременно структурируется, упорядочивается.

Результатом преодоления множества границ и нарушений, созданных повествователем, является референтное пространство. Разговор о преодолении границ и аномалий – это разговор об особенностях плана выражения, обеспечивающего план содержания текста. Это процедура описания оснований образов, но не самих образов, поскольку эти сущности, как и смысл, невербализуемые (об этом подробно в Гл. 5), несказанные, в отличие от, например, темы.

---

<sup>45</sup> Считается, что самой существенной из сильных позиций текста является его заглавие. Однако нам представляется, что у заглавия статус и функции, несколько отличные от начала и конца текста или фрагмента. Мы полагаем, что **заглавие** художественного текста можно рассматривать как имя, но это не имя текста и не имя темы (как, например, в [Панюшева 1987: 26]), заглавие – это **имя смысла** текста. Заглавие может быть более или менее функциональным, что зависит как от характера его параситуативной (дотекстовой) семантики, так и от характера его употребления в тексте. «До» текста *дракон* является именем смысла, которым является значение этого слова: «сказочное чудовище в виде крылатого огнедышащего змея», некоторые особенности употребления его в тексте мы проследим в ходе последующего анализа. Подробно функционирование заглавия в тексте нами рассмотрено в [Заика 1993].



**Тема** – элемент плана содержания, но она не воплощается в тексте как смысл, тема – это не характеристика содержательной стороны текста и даже не название этой стороны, тема относит к определенной сфере общего культурного опыта, который актуализируется не столько **при**, сколько **для** построения той художественной действительности, которая представлена в данном художественном тексте. Поэтому темой можно назвать сферу актуализируемого для перестраивания опыта. Темы могут быть узкие, широкие, специальные, общие, существенные, несущественные и т. д. Тема в отличие от смысла вербализуется. Тему можно назвать описательно, как называют сложные понятия<sup>46</sup>.

Если понимать под **темой** проблемно-актуальный жизненный материал, художественно воплощенный в произведении, и устранить из этого понятия все, что касается результата воплощения (относящегося более к смыслу текста), то темой рассказа «Дракон» можно считать эмансипированное поведение народа в революционный период. Рассматриваемый с точки зрения особенностей членения рассказ Евгения Замятина «Дракон», обладает малым объемом, что позволяет включить в сферу рассмотрения максимальное количество материала и, соответственно, полнее определить изобразительные функции элементов.

### ДРАКОН

[1] Люто замороженный, Петербург горел и бредил. Было ясно: невидимые за туманной занавесью, поскрипывая, пошаркивая, на цыпочках бредут вон желтые и красные колонны, шпили и серые решетки. Горячее, небывалое, ледяное солнце в тумане – слева, справа, вверху, внизу – голубь над загоревшимся домом. Из бредового, туманного мира выныривали в земной мир драконо-люди, изрыгали туман, слышимый в туманном мире как слова, но здесь – белые, круглые дымки; выныривали и тонули в тумане. И со скрежетом неслись в неизвестное вон из земного мира трамваи.

[2] На трамвайной площадке временно существовал дракон с винтовкой, несясь в неизвестное. Картуз налезал на нос и, конечно, проглотил бы голову дракона, если бы не уши: на оттопыренных ушах картуз засел. Шинель болталась до полу; рукава свисали; носки сапог загибались кверху – пустые. И дыра в тумане: рот.

---

<sup>46</sup> В том случае, если в название темы «встраиваются» элементы смысла, возникают трудности вербализации темы. Когда говорят, что определение темы – дело неблагоприятное, имеют в виду и трудности четкого определения сферы перестраиваемого опыта, и трудности лаконичного формулирования этой сферы, и иные препятствия

|3| Это было уже в соскочившем, несущемся мире, и здесь изрыгаемый драконом туман был видим и слышим:

– ...Веду его: морда интеллигентная – просто глядеть противно. И еще разговаривает, стервь, а? Разговаривает!

– Ну, и что же – довел?

– Довел: без пересадки – в Царствие Небесное. Штыком.

Дыра в тумане заросла: был только пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель. Скрежетал и несся вон из мира трамвай.

|4| И вдруг – из пустых рукавов – из глубины – выросли красные, драконьи лапы. Пустая шинель присела к полу – и в лапах серенькое, холодное, материализованное из лютого тумана.

– Мать ты моя! Воробьеныш замерз, а! Ну скажи ты на милость!

Дракон сбил назад картуз – и в тумане два глаза – две щелочки из бредового в человеческий мир.

Дракон изо всех сил дул ртом в красные лапы, и это были явно слова воробьенышу, но их – в бредовом мире – не было слышно. Скрежетал трамвай.

– Стервь этакая; будто трепыхнулся, а? Нет еще? А ведь отойдет, ей-бо... Ну скажи ты!

Изо всех сил дунул. Винтовка валялась на полу. И в предписанный судьбою момент, в предписанной точке пространства серый воробьеныш дрыгнул, еще дрыгнул, и спорхнул с красных драконьих лап в неизвестное.

Дракон оскалил до ушей туманно-полыхающую пасть. Медленно картузом захлопнулись щелочки в человеческий мир. Картуз осел на оттопыренных ушах. Проводник в Царствие Небесное поднял винтовку.

|5| Скрежетал зубами и несся в неизвестное, вон из земного мира, трамвай.

Предварительная разметка (фрагмент |1| – пейзаж; |2| – портрет; |3| – эпизод-1; |4| – эпизод-2; |5| – пейзаж) опирается на абзацное членение. Пунктуационным обозначением фрагмента, его демаркатором, часто является абзац. Хотя указывается на отсутствие «единых жестких моделей построения абзаца в художественной прозе [Москальская 1981: 92] и справедливо признается, что абзац мало пригоден для семантического анализа текста, очень часто именно с абзацным членением совпадают границы композиционного членения, например контекстно-вариативного. В нашем случае в пределах абзаца оказываются такие чередующиеся композиционные элементы, как эпизод, лирическое отступление, пейзаж, портрет. (Безабзацная речевая последовательность является аномальной и требует специального рассмотрения художественных функций такой на-

рочито непрепинаемой линейности.) Подчеркиваем условный характер предварительного членения и разную четкость границ: например, между |1| и |2| граница более очевидна, чем между |2| и |3|, |4| и |5|.

События жизни в рассматриваемом рассказе представлены в эпизодах (фрагменты |3| и |4|), а события рассказывания, или повествования, наиболее заметны в дескриптивных фрагментах (|1|, |2|, |5|).

В |1| – интродуктивном пейзаже – заданы признаки представляемой действительности. Фрагмент изобилует речевыми аномалиями (событие, связанное с нарушением нормы), в целом создающими общий признак действительности – неопределенность. Во фразе *Лютю замороженный, Петербург горел и бредил* допускают двоякую семантизацию и *Петербург* (как ‘город’, и как метонимия – ‘жители города’), и *горел* (как ‘поддавался действию огня’ и как метафора – ‘был в воспаленном состоянии’). В контексте *замороженный* первичное значение *горел* образует оксюморон, но в контексте глагола *бредил* появляется «болезненная» семантика, которая подтверждается всем дальнейшим контекстом.

Второе предложение *Было ясно* также семантизируется двояко: как ‘понятно’, и как ‘светло’. *Ясно*, которое противоречит и признаку «невидимые», и последующей картине *бредут вон колонны <...>*, не снимает неопределенности, заданной в начале фрагмента.

Усугубляет неясность описываемого пространства метафора *бредут вон*. Повтор обычно является средством связи и способствует восприятию и последующему пониманию текста, однако паронимическая пара *бредут / бред*, наоборот, усиливает признак неясности выстраиваемого референтного пространства. (Повторим, средства текстовой связи – «переправы» через границы предложений и более протяженных фрагментов – не упрощают, а усложняют линейное продвижение воспринимающего.)

В описании солнца определение *горячее* поддерживает метафорическое «болезненное» значение слова *горел*, а определение *загоревшийся* – прямое значение этого слова. В описании пространственного положения солнца (*слева, справа, сверху, внизу*) перечисление наречий выражает и значение повсеместности присутствия солнца и значение общности пожара: город горит целиком и необратимо.

Первое употребление многократно повторяемых *туман, туманный* связано с обозначением границы (*за туманной занавесью*) между земным миром (*здесь*) и туманным (*бредовым*) миром. В оппозиции «бредовый мир» / «земной мир» наиболее детализирован первый элемент оппозиции, и хотя он противоречиво семантизируется, в оппозиции ему апофатически выявляются признаки «земного» мира: туманному противопоставляется ясный, бредовому – здравый, горячечному – здоровый, неизвестному – знакомый. Однако недетализированность изображения этого посястороннего здесь-пространства можно понять и как незначительность его в общем бредовом пространстве.

Из совокупности *туманная занавесь, туманный мир, солнце в тумане, тонули в тумане, изрыгали туман* наиболее общим является *туманный мир*, которому принадлежат *драконо-люди*, в котором слова отождествляются с туманом.

Неявная оценочность в представленном пейзаже все же тяготеет к отрицательной. Хотя заданный параситуативной семантикой заглавия отрицательный признак людей (*драконо-люди*) нейтрализуется тем, что единственным признаком «драконности» в этом фрагменте является пар дыхания, обусловленный морозом, все же двойственная семантика многих элементов пейзажа колеблется между признаками «пожар» и «болезнь».

В любом словесном описании (пейзаже, портрете) признаки даны в той или иной последовательности. (говоря в п. 1.2 о релевантности квантов, мы отмечали, что квантование обеспечивают «перевод взгляда» с предмета на предмет.) Представление признаков свидетельствует о движении взгляда повествующего субъекта. Это можно определить, хоть и в малой степени, как событие в отношении к границе. Однако в целом в этом фрагменте событийность рассказывания преимущественно определяется несоответствиями норме (металогии, неоднозначность семантизации и пр.). Обратим внимание на последнее предложение фрагмента *И со скрежетом неслись вон из земного мира трамваи*. Здесь, как нам представляется, имеет место граница, не совпадающая с абзацным членением. Союз «и» в начале предложения употребляется в функции указания на новое событие (см. второе значение союза «и» в [СОШ 1997: 235]: «Открывает собою предложения эпического, повествовательного характера для указания на связь с предше-

ствующим, на смену событий. Разрядка наша. – В. 3.). Здесь союз «и» не столько связывает это предложение с предыдущим описанием, сколько отграничивает этот фрагмент. Едва заметное смещение точки зрения обеспечивает смену изобразительного плана: среднего на общий. Фрагмент, будучи элементом пейзажа, в определенной мере автономизируется и становится самостоятельным пейзажем более общего плана в сравнении с предыдущим пейзажем. Единственное союзное начало (ни одно из предложений пейзажа так не начинается) выводит этот фрагмент из равноправного ряда предложений и представляемых ими реалий. В последующих контекстах подтверждается не только собственно пейзажный статус этого элемента, но и его архитектурную функцию: кроме отграничения интродуктивного пейзажа от фабульных фрагментов, также обрамление фабульных элементов, разграничение двух эпизодов фабулы и пр.

Как видим, в рассмотренном фрагменте много элементов, создающих своеобразный семантический остаток. Семантический остаток создают такие речевые элементы, которые вызывают затруднения в интерпретации, «противоречат» контексту, не дают определенных оснований создания образа. Такой остаток могут образовывать троп, эмотивное средство, инструментовка, деталь и пр. Попытка его семантизировать, «найти ему оправдание» – это попытка «растворить» семантический остаток. В первом фрагменте остаток образуют *туманная занавесь, бредут вон <...> колонны*, описание положения солнца. Образный потенциал, не вполне реализованный в данном фрагменте, раскрывается в последующих. Остаток «растворяется» при включении «катализаторов» в последующих фрагментах. Таким образом, семантический остаток перспективен. Нарушение нормы – это создание переправы через границу.

Событие рассказывания в |2| состоит в изменении точки зрения повествователя, в укрупнении плана, в пространственной и временной локализации изображения. Все последующее повествование идет с этой пространственной точки зрения. В |2| абзачное членение не совпадает с событийной структурой: портрет персонажа представлен в двух абзацах.

Локализованная точка зрения повествующего субъекта в этом фрагменте понимается нами не как смещенная с места, обеспечивающего «общий план» интродуктивного пейзажа, а именно как об-

наруженная только при крупном плане. Пространственная позиция повествующего субъекта определяется ретроспективно. Описание *Было ясно* <...> произведено с пространственной точки зрения повествующего субъекта, находящегося в трамвае. Предполагаемое за обледенелым окном (*туманная занавесь*) едущего трамвая понимается как «бредущее вон». Четыре наречия (*слева, справа, вверху, внизу*) в описании солнца также могут быть впечатлением наблюдения солнца на дрожащем обледенелом окне трамвая. Разумеется, такой интерпретации противоречит последняя фраза пейзажа (*И со скрежетом неслись* <...>), но это только подтверждает измененную точку зрения и, соответственно, событийность отграничения.

Портрет Дракона обнаруживает ряд особенностей. Хотя первый аксессуар Дракона (*винтовка*) и восстанавливает не подтвержденную в первом фрагменте «чудовищную» семантику (драконье у людей было только дыхание из-за мороза), в дальнейшем описании опять наблюдается противоречие с параситуативной семантикой заглавия «Дракон». Во-первых, элементы портрета подчернуто недраконьи: из всех возможных частей тела упоминаются *уши* (они отнюдь не средство агрессии и являются существенным элементом в образах зайца, осла и мыши) и *рот*, названный «дырой». Во-вторых, в портрете нет ни одного глагола активного действия, Дракон описан таким образом, что активны по отношению к субъекту части его одежды: *картуз налезал* <...> *проглотил бы* <...> *засел, шинель болталась*. Даже первое упоминание *временно существовал* подчеркивает неактивность субъекта. (Возможно, более последовательным в этом описании было бы не деепричастие *несясь*, а какое-нибудь безличное «несло».) И в целом Дракон подан через отсутствие: *рот – дыра, шинель болталась, носки* <...> *пустые*. Ничтожность описываемого не соответствует «чудовищу».

Портретная характеристика Дракона в пределах фрагмента порождает некий общий синтетический признак: ‘форма Дракону велика’. Именно как форма видятся элементы одежды в совокупности с винтовкой. Метонимически этот признак может порождать и другой, более общий: статус Дракона ему «не по росту», «великовата» для него функция революционного солдата. Кроме того, повтор признака «пустота» (выраженный имплицитно и эксплицитно) ассоциируется с пустой душевной.

Наличие в портретном описании последнего предложения с инициальным союзом «и», как нам представляется, конструктивно повторяет |1|. Возможно, здесь меньше оснований считать описание рта отдельным событием, но своеобразный параллелизм, безусловно, подчеркивает существенность этого портретного элемента.

Граница между |2| и |3|, как уже отмечалось, может показаться менее очевидной, тем более что обрамление повтором *Скрежетал и неся вон из мира трамвай* сближает портретное описание с эпизодом-1, однако местоимение *это*, которое является средством текстовой связи, отсылает не к левому контексту, а к правому. Оно перспективно: *это* – то, что произойдет дальше. Хотя оценочность описания становится более определенной (*в соскочившем, несущемся мире, изрыгаемый туман*), наблюдается, как и предыдущих фрагментах, двойственность: *это* отсылает к **событию рассказа** Драконом истории (процесс рассказывания) и одновременно к **событию жизни** этого Дракона (предмет рассказа).

Относительно повтора местоименного наречия *здесь* заметим, что в обоих случаях оно употреблено в пространственном значении, но в |1| понимается шире, коррелируя с признаком «земной» в противопоставлении «туманному миру», во втором употреблении (в |3|) значение *здесь*, кроме пространственного значения 'в этом месте', имеет оттенок условия: 'в этих обстоятельствах'.

Действие эпизода: диалог Дракона с невыявленным и несущественным собеседником. Изложение Драконом истории убийства вводится средствами непротиворечивой оценки: рассказ Дракона называется *туманом* с характерным определением *изрыгаемый*. Признаки *был видим и слышим* подчеркивают очевидность «бредовости» и также имеют двойную семантику: 'понятно, что рассказываемое – бред', 'понятно, о чем свидетельствует этот бред'.

Действия персонажа в эпизоде контрастируют с его ироничным портретом. Описание внешности явно противоречит чудовищным действиям персонажа, причем действиям двух планов: действию рассказывания и действию, о котором рассказывается. Существенно как само убийство (в том числе и мотив убийства), так и отношение к нему рассказывающего. Важным является то, что в речи повествователя в эпизоде не используются глаголы речи, слова обозначаются иносказательно. Речевое действие (*разговаривает*) прямо

называется только в реплике Дракона, и речь же является поводом для убийства.

Специфика события рассказывания в этом эпизоде состоит в том, что представлено событие жизни, которое является рассказом Дракона о событии жизни, точнее, о событии смерти. Непосредственно для восприятия представлены только речевые действия (две реплики) Дракона, которым репрезентирована некая действительность-2, которая дана нам не непосредственно, а в пересказе. Характер достоверности такой действительности принципиально иной. Однако из реплик выявляется, как минимум, 4 факта, а именно, факт-1: сопровождал арестованного, факт-2: с ненавистью и презрением относится к арестованному, факт-3: убил арестованного, факт-4: не сомневается в правоте своих действий. Причем части этой информации могут иметь двоякого рода связь: отношение (уверенность в правоте действий: факт-4) сопровождает оба действия (факт-1 и факт-3); отношение (ненависть и презрение: факт-2) служит причиной действия (факт-3): Дракон, возмущенный именно речью арестованного (кроме интеллигентной морды, конечно), заколол его.

В описании внешности персонажа после диалога *Дыра в тумане заросла: был только пустой картуз, пустые сапоги, пустая шинель* признак пустоты подчеркивается нарочитым лексическим повтором. Как и в предыдущих фрагментах, семантика изменяется от зрительно представляемой к абстрактной, умопостигаемой: пустота и ничтожность физическая становятся пустотой, ничтожностью душевной.

Эпизодом иллюстрируются признаки первого члена заданной в интродукции оппозиции «туманный, бредовый мир» / «земной мир». *Соскочивший, несущийся мир*, в котором *Это было*<...>, по содержанию трех рассмотренных фрагментов (пейзаж, портрет, эпизод-1) уже понимается как соскочившее, сошедшее с нормальной колеи общество, не поддающееся управлению, не имеющее ясной цели.

Завершающая фраза *Скрежетал и несся вон из мира трамвай* обеспечивает обрамление фрагмента, эпизода, в котором конкретизируются заданные в интродуктивном пейзаже признаки: субъект бредового мира, чудовище, непосредственно свидетельствует о своих признаках, рассказом демонстрирует характерные свойства



представителя туманного, бредового мира. Содержание эпизода (описанное персонажем действие и описание этого описания) уже позволяет интерпретировать звуковой глагол «скрежетал» обобщенно оценочно. Отграниченность этого пейзажного элемента в |3| нам представляется очевидной: портретное описание сменяется более общим планом. Его событийный характер ощущается и без инициального союза «и».

|4| представляет наиболее подробно развернутое повествование – эпизод-2. Заметным является противопоставление речевых действий в двух эпизодах. В первом говорение названо *изрыгаемый лютый туман*, который таковым является относительно *земного мира* (ср. в первом фрагменте: *дымки* – это слова *туманного мира*). Во втором эпизоде слова – специфическое выражение оценки действий персонажа. Действия по отношению к воробью, названные *словами*, – это квалификация этих действий как гуманных, человеческих (слово – признак человека и совокупно с глазами характеризует человечность Дракона). Метафорой слова (<...>и это были явно слова воробьянышу, но их – в бредовом мире не было слышно) не просто подчеркивается бесполезность действий, но и то, что такое гуманное проявление не может стать в этом мире необходимо проявляемым.

В этой части эпизода-2 имеет место событие, не отмеченное абзацем: это смена композиционно-речевой формы (повествования размышлением), своего рода краткое лирическое отступление. Упоминание о трамвае *Скрежетал трамвай* является указанием причины бесполезности, неуместности слов (человеческих действий) Дракона. Связь между фразами <...>но их <...> не было слышно и *Скрежетал трамвай*, конечно, причинная: здесь имплицировано «потому что» (при оформлении в одном предложении следовало бы ставить двоеточие). Обнаруживается очевидная закономерность: упоминание о трамвае связано с событием повествования. Еще раз подчеркивается обобщенное значение трамвая как элемента художественной модели.

Фрагмент содержит много повторов: 1) в отличие от первого портретного описания, на фоне первого портретного описания и непротиворечивого ему второго описания в конце |3| появляются важные элементы: *глаза, лапы*; 2) действия персонажа в эпизоде-2 на фоне предыдущих фрагментов отличаются активностью (*выросли*

*красные драконьи лапы, сбил картуз, изо всех сил дул, оскалил туманно-полыхающую пасть*). В сравнении с портретом в |2| важна не только противопоставленность по признаку «активность», но и то, что последнее активное действие персонажа *поднял винтовку* осуществлено после того, как *Медленно картузом захлопнулись щелчки в человеческий мир* и *Картуз осел на оттопыренных ушах*. Это единственное активное действие Дракона, которое соотносится с группой признаков, заданных портретами и эпизодом-1, осуществлено уже прежним Драконом, «поглощенным» формой.

Существенным является также противопоставление двух событий жизни. В эпизоде-1 идет речь о лишении жизни – в эпизоде-2 о возвращении жизни. Два эпизода как бы уравнивают свойства персонажа, формируют некий совокупный, обобщенный образ Дракона, противоречивый образ-результат.

Как и во всех предыдущих фрагментах, последовательное включение элемента повествовательной структуры сопровождается и асимметрией: в эпизоде-1 собственно действием является рассказ (две реплики) о лишении жизни, убийстве, в котором мы выявили информацию двух родов: **что** произошло и **как** к происшедшему относится рассказывающий. И наиболее важным, значительным здесь является именно отношение, поскольку собственно лишение жизни «объективно» здесь не представлено. В эпизоде-2 противоположное в оценочном плане действие передано непосредственно: объекты действия (интеллигент и воробьиныш) вполне сопоставимы, равноценны в пределах художественной модели. Предмет повествования эпизода-1 – рассказывание о лишении жизни, предмет повествования эпизода-2 – возвращение к жизни, спасение жизни, сохранение жизни, оживление. Таким образом, асимметрия при сопоставлении эпизодов налицо: об убийстве рассказано, оживление показано.

Как мы уже отмечали, событийными являются различные лексические повторы. Повторы в пределах речи повествователя, подчеркивающие существенность того или иного понятия, признака, являются, как уже отмечалось, своеобразным средством компенсации созданных отграничений, образуя «переправы» через границы фрагментов. В тех случаях, когда повествующее лицо повторяет слово, употребляющееся в реплике персонажа, мы имеем дело с явлением, в событийном отношении более существенным. Это уже

преодоление повествователем границы языка персонажа. Семантика такой речевой диффузии может быть различна: согласие с персонажем, сочувствие персонажу, ирония и пр. Слово *воробьиши* в речи персонажа свидетельствует об отношении персонажа к объекту (*это были слова*, то есть человеческое отношение). Повтор именно этой формы (*воробьиши*) в речи повествователя – это существенный оценочный элемент, отражающий его отношение к поступку Дракона, сочувствие Дракону.

Таким же событийным является повтор в наименовании *проводник в Царствие Небесное*, который содержит отсылку к одному из двух контрастных поступков персонажа, более того, такая номинация существенна еще и тем, что она последняя в тексте. (Ср. повтор в пределах реплик персонажа тоже является функциональным: повтор слова *стервь* из небогатого арсенала выражения эмоций в определенной степени нейтрализует оценочную информацию эпизода-1.)

Таким образом, рассмотренные фрагменты – это последовательные контексты не только приращения информации, но и ее абстрагизации. Семантический остаток фрагмента семантизируется в следующем и в какой-то степени является дополнительным условием восприятия следующего фрагмента. Впрочем, не всякий семантический остаток непременно и однозначно растворяется: осталось невыясненным отношение ко всей структуре рассказа обстоятельству во фразе *<...>в предписанный судьбою момент*, хотя судьба может соотноситься и с валентностью глагола *скрежетал*: скрежет предопределен судьбой.

Последнее событие повествования связано с описанием трамвая. В рассказе трамвай постепенно отделяется от описываемой в пределах фрагмента ситуации. При первом упоминании в |1| *трамвай* формально в пределах пейзажа, но граница, созданная союзом «и», – это событие рассказывания. Второе упоминание о трамвае более отграничено от портрета. Здесь заметна не только единичность (*Скрежетал и неся<...>трамвай*), но и отдельность действия *скрежетал* в сравнении с обстоятельством *со скрежетом* в |1|. Третье упоминание о трамвае является событием рассказывания потому, что дано в иной композиционно-речевой форме. Это свидетельствует, что семантика этого элемента (трамвая) значительно шире: скрежет издает соскочивший бредовый мир, несущийся вон

из человеческого мира. Событийность четвертого упоминания определяется не только формальным выделением (абзацем), но и актуализацией многочисленных признаков описываемого мира (полный набор оппозиций: *неизвестное, человеческий мир* и пр.). Скрежет – признак описываемого мира, но метафора указывает и на то, что все драконье в персонаже вызвано внешними обстоятельствами.

Таким образом, мы сделали попытку рассмотреть особенности событий рассказывания в отношении событий жизни, представляемых в прозаическом художественном тексте. События рассказывания, как и события жизни, характеризуются через отношение к норме и отношению к границе, поэтому деление текста на фрагменты (совпадающее или не совпадающее с абзачным членением) позволяет наметить и в дальнейшем подробно рассмотреть особенности не только событий жизни, но и, что особенно важно, событий рассказывания. Если устанавливать иерархию событий, имеющих место в художественной модели, то следует констатировать: события рассказывания, или повествования, иерархически выше событий жизни, событий повествуемых.

Главное отличие двух типов событий состоит в следующем. Если событие жизни можно свернуть, редуцировать, пересказать («сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод – пересечение основной топологической границы» [Лотман 1970: 288]), то событие рассказывания редуцировать нельзя. Если первичное (оригинальное) событие рассказывания трансформируется, например, в различного рода пересказах (экспозе, изложении и пр.), то оно как один из двух событийных планов художественного текста просто исчезает, и исчезает художественная ценность произведения. Этот признак события рассказывания считаем принципиально важным как в отношении методологии и методики исследования, так и в отношении дидактического применения художественного прозаического текста.

Таким образом, мы подчеркиваем, что связываемость как преодоление несвязности, обеспеченной линейностью, кроме представления реалий, обеспечивает неявный, но конститутивный, один из главных образов – образ повествующего субъекта<sup>47</sup>. Линейность же в стихотворной речи, кроме отмеченных выше, обеспечивает и иного рода эффект: подтверждаемый, ощутимый,

<sup>47</sup> В Гл. 4 этот тип изображения определяется как эвокация.

прогностичный ритм, ритм как осуществление метричности. И в этом состоит одно из самых заметных отличий речи стихотворной от прозаической. Метрическое оформление – не затруднение, но облегчение формы. (Эффекты при нарушении метрического рисунка рассмотрены в Гл. 4). Стихотворная речь – это продукт линейности совершенно иного типа. Конечно, и в стихотворной речи рифма в отношении затруднения / облегчения является двойственной: создавая предсказуемость (*Читатель ждет уж рифмы роза*<...>), рифма одновременно является и торможением, потому что «рифма – это повтор, возвращение к прежде сказанному слову. Рифма как будто удивляется, что слово, которое так похоже, – не равноосмысленно» [Шкловский 1983: 115]. Впрочем, не только рифменный повтор, но всякий повтор – это торможение.

Завершая рассмотрение линейности плана выражения, мы хотели обратить внимание на то, что в поэзии линейность, обеспечивающая связность, имеет совершенно иное отношение к повествующему субъекту. Если в прозе преодоление несвязности обеспечивает его образ, то в поэзии иная линейность создает и иной эффект. С. С. Аверинцев свою статью, в которой содержатся важные соображения относительно соотношения формы и содержания, назвал «Ритм как теодицея». Он рассуждает о соотношении форма / содержание и о специфике художественной формы как не только затрудненной. Уже в самом названии определена функция ритма, которая осуществляется только в процессе чтения, так сказать, в процессе линейности: «...если я вижу, в чем религиозную ценность пушкинской поэзии, так [...] в неуклонной верности контрапункту, в котором человеческому голосу, говорящему свое, страстное, недоброе, нестройное, отвечает что-то вроде хора сил небесных – через строфику, через отрешенную стройность ритма» [Аверинцев 2001: 203]. Здесь, разумеется, речь идет не о так называемой «семантике метра», а о том, что эта «отрешенная стройность», ощущаемая в процессе восприятия повторяющихся при проговаривании элементов, выносится на пределы «голоса» повествующего (и воспринимающего) субъекта и является внешним, вышним оправданием содержания<sup>48</sup>. Или оправданием высшего.

<sup>48</sup> Своего рода стереофония, создаваемая «ритмом» и «содержанием», описана с биологической точки зрения: «Метрические формы образуют структуру с повторяющимися элементами, воспринимаемую правым полушарием мозга, в отношении же языковом поэзия, как полагают, воспринимается и перерабатывается левой височной долей... стихотворный

В поэзии, таким образом, линейностью обечпеченный ритм доказывает наличие иного субъекта, который гораздо выше человека, но по образу которого человек создан<sup>49</sup>.

---

размер – это, помимо прочего средство привнесения правополушарного начала в деятельность левого полушария, направленную на понимание речи. Иными словами, это способ соединения наших лингвистических способностей с гораздо более древним даром распознавания пространственных образов» [Красота и мозг1995:81] и далее: «если обыкновенная безразмерная проза доходит до нас в режиме «моно» и затрагивает главным образом левое полушарие, то размеренный язык стиха доходит в режиме «стерео», и раскрывает одновременно как словесные запасы левого полушария, так и ритмическиет возможности правого» [ Красота и мозг1995:88].

<sup>49</sup> М. Цветаева в статье «Искусство при свете совести» писала, что великий поэт «сам – средство в чьих-то руках». «Чем поэт духовно больше, то есть чем руки, его держащие, выше, тем сильнее он эту свою держимость (служебность) сознает. Не знай Гете над собой и своим делом высшего, он никогда бы не написал последних строк последнего Фауста. [...] По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания» [Цветаева 1991: 86–87].

## ГЛАВА 4

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ (К ТИПОЛОГИИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ)

### 4.1. Проблема разграничения типов вербализации

Как было отмечено во Введении, функцией языка мы считаем речь. Речь-процесс – это выведение замысла (психических довербальных сущностей, продуктов сознания) на вербальный уровень. В результате «ословливания» замысла возникает текст, то есть речь-результат. Общая функция речи понимается нами как отношение речевого поведения к реализации намерений субъекта. В предложенной нами схеме «родовое понятие по отношению к различным видам функций речи» названо (вслед за А. В. Аврориным и Е. В. Сидоровым) экспрессией. **Экспрессия** – понятие, выражающее в самом общем виде отношение между замыслом и текстом для любой реализации языка, в том числе и эстетической. Целью эстетической реализации языка является не координация деятельности собеседника (как в речи коммуникативной), а воплощение **художественной модели** в тексте, восприятие которого предполагает получение эстетического удовольствия от переживания **референтного пространства**, создаваемого в процессе этого восприятия.

Уточнить понятие экспрессии и определить специфику художественной экспрессии необходимо в связи со специфическими качествами референтов художественной речи (творимостью, фиктивностью, самоценностью) и с процессами обеспечения этих качеств (преодолением материала, остраннением), в связи с выделением части для представления целого (квантованием), а также поэлементным последовательным представлением этих квантов.

Известную сложность создает то, что термином **экспрессия** часто обозначают и эмотивность, и интенсивность, и даже оценочность. Это обусловлено нетерминологическим значением слова: «**экспрессия** – ‘выражение чувств, переживаний, выразительность’» [СОШ 1997: 908]. Для речи вообще (практической и художественной) то отношение, которое названо нами экспрессией, на-

зывают обычно выражением: «выражение мысли», «выражение идеи». Заметим, что и при употреблении термина выражение, происходит, как писал еще Ч. У. Моррис, «отождествление понятий «выразительное» и «эмоциональное», что порождает много недоразумений» [Моррис 1983б: 126]. Впрочем, термин **выражение** менее многозначен, чем **экспрессия**. В известном семантическом треугольнике «1) слово (имя) связано с 2) вещью, эта связь есть именованье, и с 3) понятием о вещи, эта связь есть выражение – выражение понятия словом» [Степанов 1985: 14].

В работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова центральное понятие модели их порождающей поэтики «Тема – ПВ – Текст» обозначено термином **прием выражения** (ПВ). Хотя термин **выражение** специально не конкретизируется, ясно, что от практической речи отграничиваются ситуации деавтоматизированной реализации языка, а разнообразие специфических отношений между темой и высказыванием, наблюдаемое в поэтических текстах, описано ими в системе приемов (конкретизация, повторение, разбиение, увеличение и др.) [Жолковский, Щеглов 1996: 294], к чему мы вернемся ниже.

Синонимами выражения являются **воплощение**, **изображение**, **воспроизведение** и др. Большинство приведенных слов многозначны, они обозначают процессы и результаты: Выражение 1. см. выразить (Выразить. Воплотить, обнаружить в каком-н. внешнем проявлении.) 2. То, в чем проявляется, выражается что-н. [СОШ 1997: 117]. Соотношение большинства пар значений таково: «имя действия» – «имя результата действия». Уточним, что далее мы говорим об отношении между замыслом и текстом и употребляем слова в процессуальном значении.

В синониме **воплощение** (воплощение замысла, идеи) обычная «материальная» валентность (воплотить в чем: в мраморе, в бронзе) ограничивает применение этого термина к речевой реализации замысла: о воплощении применительно к речи говорят обычно только в случаях существенности, основательности, важности, сложности, масштаба выражаемого замысла, идеи, проекта.

Употребление синонима **воспроизведение** предполагает наличие некоего прототипа или прецедента выражения<sup>50</sup>. Такое упот-

---

<sup>50</sup> Термин **воспроизведение** часто встречается в работах В. В. Виноградова (наряду с **изображением** и **выражением**), например: «Как единство словесно-художественного воспро-



ребление свидетельствует о существенности для исследователя «реального» предмета, лица, явления, который творчески воспроизводится или даже воссоздается в художественном произведении.

В первой половине XX в. понятие речевого воплощения было актуальным. М. М. Бахтин учитывал различие в содержании терминов речевого воплощения, о чем свидетельствует, например, высказывание «Слово у символистов не изображает, не выражает, а знаменует» [Бахтин 1998: 170]. При этом он предпочитал употреблять применительно к художественной речи термин **изображение**, в частности, выделяя в прозе Достоевского типы прозаического слова: прямое, непосредственно направленное на свой предмет **изображающее** слово автора и **изображенное**, или объектное, слово героя. Напротив, Н. И. Жинкин, характеризуя специфику художественного образа, как нам показалось, подчеркнуто ограничивался одним термином **выражение** [Жинкин 1927: 27–28]. Б. Брехт, вводя понятие **очуждения**, соотносимое с понятием **остраннение** (о чем говорилось выше), подчеркивал, что драматическое искусство должно не столько выражать реальность, сколько ее **означивать**. Интересно, что сами поэты осознавали трудность определения отношения между замыслом и текстом. Так, говоря о поэтическом творчестве, Марина Цветаева в письмах избегает слова **выражать**, либо, обходясь словами «отвод», «овеществлять», «проникать», «быть вещью», либо вообще никак не обозначая этого отношения: «...вся бешеная действительность – в стихи» [Переписка Бориса Пастернака 1990: 305].

Актуальная в 20-е годы дифференциация понятия воплощение (экспрессия) в современных филологических исследованиях не наблюдается. Е. А. Иванчикова рассматривает «синтаксические формы, которые – одни или в сочетании с другими языковыми средствами, в том числе синтаксическими – своим символическим смыслом (а иногда и прямым своим значением) способствуют созданию определенного художественно-образного впечатления» [Иванчикова 1992: 52]. Разновидности этих средств: 1) приемы интонационно-смыслового выделения и 2) средства синтаксической характероло-

---

изведения действительности, литературно произведение создает свою систему связей[...]» или «Существо поэтической речи определяется... общей направленностью на словесное эмоционально-образное выражение и воспроизведение «действительности» в свете тех или иных эстетических задач[...]» [Виноградов 1963: 125, 155].

гии – терминологически не дифференцируются и одинаково называются изобразительными. Обычно встречается нестрогое разграничение слов **изображение** и **выражение**, например: «[...] попадая в систему языка художественной литературы, все стили преобразуются и начинают выполнять особую функцию, детерминированную спецификой самого художественного изображения и выражения» [Будагов 1980: 20].

Характерным показателем терминологического неразграничения является то, что в учебной литературе арсенал языковых средств (тропов, фигур и пр.) называется и «изобразительными средствами», и «выразительными средствами», и «изобразительно-выразительными средствами» языка. Впрочем, в риториках иногда указывается на самые общие различия между изобразительностью и выразительностью: «Под **выразительностью** речи понимают способность речи привлекать к себе внимание, а также удерживать его» [Хазагеров 2002: 85], «**Изобразительность речи** – это ее наглядность». [Хазагеров 2002: 86]. В работах по филологической герменевтике (Г. И. Богин и его последователи) употребляется понятие **опредмечивание**<sup>51</sup>, которое нивелирует различия между разновидностями экспрессии. Вместе с тем Н. Л. Галеева, рассматривая стилистические средства опредмечивания смысла «динамизм», показывает принципиально разные способы его опредмечивания (в нашей терминологии **разные типы изображения**) [Галеева 1990].

Синонимы **выражение** и **изображение** имеют разную валентность. Выражается обычно что-то ментально-эмотивное, внутреннее (выразить мысль, идею, мнение, чувство, отношение), а изображается пространственно-временное, наблюдаемое (изобразить море, камни, людей). При этом разведении существенно, **что** представляется (внутреннее, мыслимое / внешнее, видимое, наблюдаемое). Для нас же важен совершенно иной аспект: **как** представляется.

Изображение связано с наглядностью тем, что обеспечивает более надежное создание образа или каких-то его сторон. Наглядно представить объект – это дать его изображение: графическое, фотографическое, соматическое и др. В искусстве изображение связано прежде всего с изобразительными родами, к которым словесность

---

<sup>51</sup> Для опредмечивания того или иного смысла существует определенный набор (пакет) выразительных лингвистических (фонетических, лексических синтаксических) средств.

не относится. Словесное представление объекта в практической речи обычно не называется изображением, если не имеется в виду дополнительное средство выражения или если не имеет место употребление «изображение» вместо «выражение» в контексте с эмоционально-ментальным, когда подразумевается видимость, неправда, фикция: «изобразить сочувствие» – ‘не сочувствуя на самом деле, сделать вид сочувствующего’.

Словесное воплощение замысла (отношение между замыслом и текстом) обычно называется **выражением** при рассмотрении практической речи и, как правило, при таком рассмотрении художественной речи, когда важно содержание, тематика, идея и подобные продукты, помещающиеся «за» формой, «после» формы, «вне» формы, то есть в тех случаях, когда форма сама по себе не важна. Если же рассматривается и форма, термин для обозначения разнообразия отношений между замыслом и текстом нуждается в существенном уточнении.

Отметил неоднородные отношения «замысел – текст» и выразил эту неоднородность в системе понятий М. А. Петровским в работе 1927 года «Выражение и изображение в поэзии». Разведение **выражения** и **изображения** представлено в показательном примере: «Бытие Днепра выражается словами, прямо его характеризующими или описывающими, например, он «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» и пр. С другой стороны, он изображается посредством сопоставления с ним или его признаками иных образов: «голубая зеркальная дорога», «полоса дамасской сабли» и пр. Все эти образы имеют свое собственное бытие – это делает их образами поэтическими, они являются выражениями своих предметов. Но сопоставление этих образов с основным образом Днепра и есть то, что мы называем изображением» [Петровский 1927: 67] (Здесь и далее в цитатах из этого источника все выделения авторские. – В. З.). То есть с изображением в художественной речи, по М. А. Петровскому, мы имеем дело, когда имеет место два предмета: «понятие изображения предполагает предмет изображаемый и предмет изображающий. Оба эти предмета объединяются друг с другом в известном отношении» [Петровский 1927: 62].

Продемонстрированное как отношение между двумя предметами, разграничение типов экспрессии в пределах художественной речи, как нам представляется, явление достаточно очевидное. Из

приведенной цитаты ясно, что у М. А. Петровского **изображение** в сравнении с **выражением** – более сложное явление: чтобы был изображен предмет, изображающий предмет необходимо выразить. Эстетический эффект изобразительной ситуации состоит в продуктивности применения выраженного предмета как средства изображения относительно изображаемого предмета. Сложность отношений и определяется наличием этого «промежуточного», «вспомогательного» предмета.

Более существенным нам представляется то, что М. А. Петровский устанавливает различие между выражением в практической и выражением в художественной речи. Предполагая несинонимичность и последующую дифференциацию терминов **изображение** и **выражение**, он употребляет общий термин **воплощение**: «[...] можно мыслить разные степени словесного воплощения предмета» [Петровский 1927: 53]. Считая, что разграничивать словесное выражение и предмет, воплощаемый в слове, корректно только применительно к практической речи, М. А. Петровский формулирует важное положение теории художественной речи: мы перестаем отделять предмет от выражения «там, где он полностью покрывается выражением, там, где он в полноте и без невыраженных остатков воплощается в словесную форму, там, где он получает полноту словесной конкретности, словесное бытие» [Петровский 1927: 54]. Употребляя термин **бытие**, М. А. Петровский имеет в виду, что бытие поэтического предмета может быть только в выражении, это бытие словесно. Словесное бытие предмета – это адекватность и даже тождественность выражения предмету. М. А. Петровский подчеркивает: «говоря в поэтике только о выражении, мы говорим тем самым и о предмете, и ни о каких предметах вне выражения не говорим, ибо здесь таковых уже не существует» [Петровский 1927: 54].

Если в поэтической речи какое-либо выражение есть единственное бытие данного предмета, то речь нехудожественная (практическая) предполагает и иные выражения («Прозаик может говорить: “это еще можно выразить так”. В этом случае предмет – предмет «автономно сущий, знание которого не связано с тем или иным воплощением его в слове»). В связи с этим в статье делается существенное замечание, касающееся процедуры перефразирования: всякий анализ поэтического выражения «с точки зрения трансцен-

дентного ему предмета» предполагает перевыражение поэтического предмета, что в свою очередь есть его «развоплощение», дискретизация [Петровский 1927: 58].

Таким образом, если выделенное в заглавии противопоставление изображения и выражения эксплицировано достаточно ясно, то с различием выражения в поэтической (художественной) и прозаической (практической) речи дело обстоит гораздо сложнее. Об отсутствии очевидных оснований такого различия говорит уже сама допустимость употребления общего термина **выражение** применительно к разным типам речи. Принципиальным отличием поэтического предмета от прозаического является то, что предмет поэтический неотделим от своего выражения. М. А. Петровский подчеркивает, что мы не мыслим предмет «вне данного словесного выражения, эмансипированным от него, ибо в этом нет никакой необходимости, раз предмет выражен, раз он имеет выраженное бытие» [Петровский 1927: 56]. Заметим, что для важнейшего положения о невозможности «эмансипации» (отвлечения, абстрагизации) предмета от выражения, которое есть форма бытия предмета, выдвинутой автором аргументации «ибо в этом нет никакой необходимости» явно недостаточно. Хорошо известно, что вопреки теоретическому положению о неразрывности формы и содержания такая «необходимость» часто возникает и в процессе исследования, и в процессе обучения, т. е. в процессе не-просто-читательских контактов с художественным текстом.

Дифференцирует **изображение** и **выражение** Ж. Женетт. Однако он разводит эти понятия применительно к речи практической. При эквивалентном содержании в высказывании «Ой!» – имеет место выразительность, а в высказывании «Мне больно» – изобразительность [Женетт 1998, 2: 409]. Иными словами, процесс непосредственного представления чувства называется выражением, а любое описание этого чувства, рассказывание о нем называется изображением. Как видим, дихотомия выглядит чуть ли не противоположной той, что дана М. А. Петровским. Но это несовпадение не так существенно, важна сама дифференциация этих двух разновидностей экспрессии: непосредственного представления (с помощью междометия) и опосредованного (с помощью расчлененного высказывания).

## 4.2. Типология изображения

Применительно к вербальному знаку (вне связи с разграничением изображения и выражения) Ж. Женетт рассматривает противопоставление еще двух соотносимых понятий: **денотации** (обычного, коммуникативного, конвенционального способа выражения смысла) и **экземплификации** (неконвенционального, непосредственного выражения смысла): «Если слово “bref” одновременно и денотирует краткость и экземплифицирует ее, то, напротив, слово “long” денотирует длину и [...] “по противоречию” экземплифицирует краткость [Женетт 1998: 433]. В работе Ч. У. Морриса, который определил три измерения семиозиса – семантику (отношение знака к объектам), прагматику (отношение знака к интерпретаторам) и синтактику (отношение знаков друг к другу), **денотировать** является термином семантики, а **выражать** – термином прагматики [Моррис 1983а: 42-44]. Один из типов знаков, по Ч. У. Моррису, а именно знак **характеризующий**, помимо того, что может обозначать (денотировать) объект, еще и характеризует его: «Это становится возможным благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самом свойства, которыми должен обладать его объект как денотат, и в таком случае характеризующий знак является знаком *иконическим*» [Моррис 1983а: 57]. (Выше упоминалось, что Ф. де Соссюр знаки с таким свойством называл **символами**). Таким образом, действие «экземплифицировать» также было бы, по Ч. У. Моррису, термином семантики, поскольку это разновидность действия «денотировать».

Отношение, названное в примере Ж. Женетта **экземплификацией**, в отечественной филологии называется обычно конструкцией с термином **иконический**. «Знак иконичен тогда, когда экспонент знака моделирует (т. е. воспроизводит в своей субстанции и структуре) свой денотат» [Никитин 1979: 91]. Подбор слов с соответствующими отношениями между означаемым и означающим, в т. ч. экспонентом, – типологическая особенность художественной речи. Как уже отмечалось, по Ю. М. Лотману, словесное искусство начинается с преодоления произвольности словесного знака и попытки «...построить словесную художественную модель, как вобрази-

тельных искусствах, по иконическому принципу» [Лотман 1970: 72].

В художественной речи и «забытая» иконичность знака, и диаграммное соответствие в морфологии и синтаксисе, которое Р. Якобсон называл очевидным и обязательным («...на обычном, лексическом уровне взаимодействие звука и значения носит скрытый виртуальный характер, тогда как в синтаксисе и морфологии (равно как в словоизменении в словообразовании) внутреннее диаграммное соответствие между означающим и означаемым очевидно и обязательно» [Якобсон 1983а: 113]) становятся изображающими.

А. К. Жолковский, рассматривая иконическую реализацию темы средствами плана выражения, говорит о том, что средствами орудийной сферы (рифма, метр и др.) тема может воплощаться непосредственно в художественном тексте, и называет это явление **орудийной конкретизацией**. Непосредственность воплощения темы состоит в том, что, например, в пушкинском «Обвале» в строках *...И всю теснину между скал / Загородил, / И Терека могучий вал / Остановил* тема 'глыбы, занимающей все пространство' конкретизирована тем фактом, что вся строка занята одним словом *загородил* [Жолковский, Щеглов 1996: 81]. Подобное же явление описывается во многих других работах, реализующих модель «Тема – ПВ – Текст»: «Образ 'черты, границы' – один из тех излюбленных поэтами мотивов, которые поддаются прямой проекции в формальный план, а именно – в виде переноса, акцентирующего стиховые и синтаксические границы» [Жолковский 1994: 26].

А. К. Долинин, говоря об источниках **сверхсемантизации**, отмечает, что при художественном построении «план выражения в той или иной мере сам становится наглядным образом описываемого отрезка фабульного содержания – слова, предложения и последовательности предложений не только обозначают его комбинациями конвенциональных значений, но и как бы непосредственно изображают другими своими свойствами, которые в обыденной речи, как правило, остаются незамеченными [...] звучание, длина, позиция в речевой цепи, ритм, внутренняя форма. Иначе говоря, они становятся, как выражаются в семиотике, иконическими, т. е. изобразительными знаками соответствующего содержания» [Долинин 1985: 259].

Нестрого для обозначения подобных явлений употребляются термины **означает**, **выражает**, например: «Как правило, текстостроение х приходится на конец строки и означает имитацию задыхания, судорожного вздоха поэта, поющего последние песни» [Казарин 1999: 161]. Тот же автор утверждает, что употребляемые окказиональные формы *жестк* (вм. *жесток*), *черн* (вм. *черен*) в тексте О. Мандельштама «выражают значение краткости человеческого существования (в данном случае – авторского: стихотворение создано за пять месяцев до повторного, губельного ареста поэта), конца жизни» [Казарин 1999: 172]. Впрочем, в последнем случае вместо «выражает» подошло бы, скорее, «предсказывает».

Указывая на подобную функцию плана выражения, специально не оговаривая специфику выразительности, и Л. В. Щерба. По поводу пушкинской строки *Воспоминание безмолвно предо мной / свой длинный развивает свиток* он пишет: «Слово длинный со своим фразовым ударением, которое пресекается долгим **н**, является удивительно выразительным именно благодаря этой задержке на **н**, производя впечатление бесконечно долго развивающегося свитка» [Щерба 1957: 39].

Исследователи невербальной семиотики выделяют такой тип знаков, как **иллюстраторы** (например, размахивание руками в процессе речи). Можно сказать, что речь с признаками иконичности подобна иллюстративной жестикуляции. Те случаи, когда в речи учитывается иконичность, диаграммное соответствие, то есть речь строится в учетом неперемного соответствия тела знака денотируемым значениям, можно назвать **соматизацией**, так как непосредственно передающим средством является собственно признаки тела (по Ф. де Соссюру – *sôma*) знака.

Вернемся к примерам из работы М. А. Петровского. У Гоголя Днепр «изображается посредством сопоставления с ним или его признаками иных образов: “голубая зеркальная дорога”, “полоса дамасской сабли”». Совершенно очевидно, что изображение, описанное М. А. Петровским, обеспечивается предметной семантикой единицы (ее планом содержания, а не планом выражения, как в примерах экземплификации, конкретизации, приведенных выше). Отличие изображения от выражения у М. А. Петровского состоит в том, что предметная семантика изображающих единиц метафорическая: *дорога* и *сабля* обеспечивают видение реки «сквозь» про-



странство и форму представляемых предметов (полоса земли и клинок). Такое воплощение поэтического предмета мы называем **опосредованным изображением**. В примерах М. А. Петровского изображение иллюстрируется высказываниями с переносными значениями, но мы термином «**опосредованный**» обозначаем не только иносказательное воплощение поэтического предмета **посредством** иного предмета, но и всякое изображение, обеспечиваемое планом содержания (см. ниже об опосредованном изображении подробно).

Итак, **опосредованным воплощением** поэтического предмета мы называем **воплощение посредством плана содержания единицы**. Воплощение же, названное выше экземплификацией, орудийной конкретизацией, иконической реализацией, – изображение совершенно иного рода. Это такой вид экспрессии, когда воплощение не опосредуется планом содержания, а осуществляется непосредственно планом выражения. Такое **непосредственное изображение** обеспечивает наглядное представление поэтического предмета планом выражения, словесной формой. Обеспечивает ощущение, чем-то напоминая то, что воплощается. Различные свойства экспонента в каком-то смысле становятся «плотью» воплощаемого поэтического предмета, то есть словесным бытием предмета, о котором писал М. А. Петровский.

К такого рода изображению относится, конечно, явление **ономатопеи**, а также **спондеи** и **пиррихии** – утяжеляющие или облегчающие фрагмент строки, что может коррелировать с называемыми в этой части строки реалиями. Например, пиррихий в первой стопе второй строки цитированного выше фрагмента *И бухался в воздух, и падал в ознобе, И располагался росой на полях* [Б. Пастернак. Из поэмы (два отрывка)] за счет скопления и «зависания» безударных слогов изображает плавность, особенно на фоне нормативной предыдущей строки. Разнообразные **орудийные конкретизации**, обеспечиваемые метро-ритмическим уровнем, замечательно описаны в упоминаемой работе А. К. Жолковского [Жолковский, Щеглов 1996].

Кроме «номенклатурных» выразительных средств (к которым мы обратимся ниже), экземплификация может осуществляться самыми разными способами. В рассказе Е. Замятина немногочисленные реплики персонажа Обертышева существенно отличаются от реплик иных персонажей тем, что имеют повторы: *Ну что же: как*

*жена? Как жена? Как жена?<...> Сами знаете, как теперь все, сами знаете, сами знаете...<...>* (Замятин. Пещера). У такого оформления прямой речи явная иконическая функция: непосредственно придать признак «пещерности», повторами имитируя эхо, свойственное пещерам [Заика 1993: 96].

В окончании стихотворения А. Вознесенского апокопой непосредственно изображается предмет описания (лень):

*<...>Лень ужинать идти, лень выключить "трень-брень".*

*И лень окончить мысль: сегодня воскресень... <...>*

(Вознесенский. «Благословенна лень...»)

Хотя нежелание окончить **мысль** денотировано, неоконченным является **слово**: налицо «буквальное» изображение лени.

Во всех упомянутых случаях план выражения в том или ином отношении **подобен** реалии. Отношения между формой и изображаемым предметом – отношения сходства, поэтому такое **непосредственное** представление предмета подобно **метафоре**. Полагаем, что для этого типа непосредственного изображения наиболее удобным из применяемых является термин **экземплификация**.

Широко распространена в поэзии графическая экземплификация. Особенности такой формы в поэтической речи Ю. В. Казарин посвятил отдельную главу [Казарин 1999]. Отмечая особенности экземплификации посредством графики в современной поэзии, Н. А. Фатеева констатирует: «Установка на семиотизацию стиховых явлений сигнализирует о том, что вновь начинает доминировать ориентация на письменную форму текста без своей структурно-графической формы текст не существует и не запоминается» [Фатеева 2001].

В анализе рассказа «Дракон» (п. 3.3) отмечалась заметная двойственность, неясность, неопределенность значений слов в интродуктивном пейзаже. Здесь мы имеем дело с непосредственным изображением экземпликативного типа: подчеркнутая неопределенность семантики слов совершенно очевидно подобна неясности, туманности изображаемого мира.

Непосредственное представление предмета может быть и совершенно иного рода. При обсуждении отличных от денотации способов представления смысла Ж. Женетт комментирует размышления Ж. П. Сартра о том, что сокращение «XVII» (при обозначении века) **означает** эпоху классицизма, а «портшез» (предмет мебели,

характерный для эпохи классицизма) ее **эвоцирует**, то есть вызывает в сознании воспринимающего.

В таком противопоставлении Ж. Женетт усматривает близость Ж. П. Сартра к Г. Фреге, его известному противопоставлению двух знаков: Венера и Утренняя звезда. Ж. Женетт считает, что у одного референта (Венера у Г. Фреге, классицизм у Ж. П. Сартра) имеется по два знака. Ничего, что у Г. Фреге это два слова – Утренняя звезда и Венера, а у Ж. П. Сартра слово и вещь. Общее у них то, что и Моргенштерн (перифраза) и портшез (предмет) эвоцируют референт не прямо, а с заметными околичностями [Женетт 1998: 418]. В концепции Ж. Женетта термином **эвокация** обозначается более широкий круг явлений, в целом противопоставленный **денотации** и связанный с любым неконвенциональным представлением предмета, представлением с околичностями, а экземплификация, рассмотренная выше, является частным случаем эвокации.

В отечественной филологии термин **эвокация** употребляется редко. К. Кожевникова подчеркивает этим термином специфичность воплощения художественного замысла, которое обеспечивает эстетическое переживание (и в этом ее употребление подобно употреблению Ж. Женетта) и далее рассматривает **эвокационные приемы**: реферативный, репродуктивный и комментирующий [Кожевникова 1970: 57].

Нам представляется, что термином **эвокация** было бы удобно называть разновидность непосредственного изображения, в процессе которого предмет воплощается не посредством подобия экспонента воплощаемому предмету, а в силу **смежности** вербального средства воплощаемому предмету. Поясним сказанное на примере.

*Уважаемые граждáне – и тоже гражданочки, которые вон там, я вижу, смеются, невзирая на момент под названием вечер воспоминаний. Я вас, граждáне, спрашиваю: желательна ли вам присоединить к себе также и мои воспоминания? Ну, ежели так, прошу вас сидеть безо всяких смехов и не мешать предыдущему оратору. Перво-наперво я, может быть, извиняюсь, что мои воспоминания напротив всего остального есть действительно горький факт, <...> (Замятин. Слово предоставляется товарищу Чурыгину).*

Этот интродуктивный фрагмент рассказа обеспечивает совершенно определенное впечатление о **повествующем субъекте** качеств. Причем создается оно, конечно, не опосредованным изображением – **описанием** его внешности, происхождения или обстоятельств жизни, а **непосредственно**, благодаря многочисленным неправильностям речи. Надо отметить, что подобного рода эвокативное изображение не является постоянным и равномерным. Б. А. Ларин в анализе рассказа М. Шолохова «Судьба человека» обратил внимание на специфику использования прямой речи второго рассказчика (Соколова): отступления от литературной нормы (диалектизмы, профессионализмы, арготизмы) «вводятся автором только в промежуточно-проходные звенья рассказа, только для контрастной тени», а в «светлых» речевых эпизодах этих элементов нет, там конструкции прозрачны» [Ларин 1974: 272].

Иллюстрации, приведенные в п. 2.2 (отцовские чувства Кречмара в описании взросления дочери, интерес Ильи Борисовича в подробностях портрета одного из встреченных им людей) показывают именно эвокацию. Релевантность кванта, названная релевантностью «второго» и «третьего» рода, – тоже обеспечение изображения эвокацией.

Прямая речь персонажа может создаваться таким образом, чтобы обеспечивать изображение не только постоянных признаков персонажа (социальных, национальных), но и его эмоционального состояния. Когда речь является признаком персонажа (отрывистая – признаком взволнованности, четкая – сосредоточенности или подавленности), мы имеем дело с непосредственным изображением метонимического типа. В этом случае ассоциации по смежности, обеспечивающие формирование образа, подобны тому, как упоминание о кимоно или саке может вызвать «японские» ассоциации, а упоминание об арбалете – «средневековые».

В п. 2.1 приводился пример из стихотворения Тимура Кибирова, в котором специфические кванты обеспечивают приобщение неявных знаний к воссозданию целостной картины. Такое отношение между вербализованными предметами и явлениями и привлеченными к воссозданию образа личностными знаниями является эвокацией. Необычайно точно это явление представлено в стихотворении В. Гандельсмана:

*В шортах мальчик, в платице в горошек  
девочка, подробный есть кустарник  
за спиной, где столько вьется мошек  
и топорищит крылья жук-пожарник,  
но они не вышли, как не вышел  
(по другой причине) наш фотограф,  
нет во рту оскомины от вишен,  
родственников нет и их восторгов,  
мы стоим в раю, который тут же  
разлетелся со щелчком по разным  
сторонам, и разве нам не хуже,  
нынешним, чем глупым тем и праздным,  
вот безделье, залитое солнцем,  
мальчика полуулыбка и капризный  
взгляд сестры, и светотени кольца  
разбегаются вокруг их жизней.*

(Гандельсман. Разрыв пространства)

Все, что описано В. Гандельсманом, как «не вышедшее» на фотографии, подобно неназванному в словесном произведении. «Рай» (*мы стоим в раю*) может быть воссоздан с большей или меньшей степенью подробности, зависящей от личного опыта воспринимающего. Щелчком, с которым разлетается *по разным сторонам* рай, здесь изображается переключение внимания с мира, который был во время фотографирования – с его светом, звуком, запахом, температурой, фотографом, родственниками, растениями и насекомыми, на мир, в котором пребывает повествующий субъект, разглядывающий фотографию.

При эвокации представление возникает так же, как возникает представление о сфере общения при восприятии стилистически маркированной единицы. Способность слов «вызывать представление о тех “регистрах”, к которым они принадлежат», С. Ульман назвал «эвокативными обертонами» [Ульман 1980: 238].

Ж. Женетт тоже понимает эвоцирование как действие через ассоциацию по смежности, но при этом выделяет также и метонимическую экземплификацию, приводя в пример собственно интертекстуальную связь: слово, встреченное в произведении одного писателя, эвоцирует другого писателя [Женетт 1998, II: 426]. Подробнее разновидности эвокации и экземплификации мы рассмотрим ниже.

Итак, используя в качестве общего термин **непосредственное изображение**, мы терминами **экземплификация** и **эвокация** будем обозначать два различных типа непосредственного воплощения предмета. Эти термины удобны как внутренней формой (экземплификация связана с наглядностью, конкретностью, иллюстративностью, а эвокация такой конкретности лишена), так и возможностью глагольных (экземплифицировать / эвоцировать), адъективных (экземплификативный / эвокативный) и адвербиальных (экземплификативно / эвокативно) дериватов.

Теперь проясним особенности **опосредованного** изображения, которое определено выше как всякое изображение, обеспечиваемое планом содержания.

Если типы непосредственного изображения названы терминами **эвокативный** и **экземплификативный**, то для обозначения типов опосредованного изображения мы используем термин **денотация**. Из вышеприведенных цитат видно, что денотацией называется нормальное использование языковых единиц без экземплификативных и эвокативных усложнений (ср. термин **денотативная семиотика** у Л. Ельмслева выше, в п. 3.2). Фактически денотацией именуется такой тип экспрессии, который у М. А. Петровского назван выражением (*вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои*). Но иносказания *голубая зеркальная дорога* и *полоса дамасской сабли*, определенные как изображение, также обеспечивают воплощение смысла посредством предметных значений, только эти значения переносные. Конечно, денотация в этих случаях совершенно разная. Используя термины из [Общая риторика 1986], назовем эти типы **автологической** (использование единиц в прямом значении) **денотацией** и **металогической** (различные типы переносных употреблений) **денотацией**. Дальнейшая детализация этой типологии – это выделение метафорической и метонимической денотации, образительный эффект которых хорошо изучен.

Ограничение понятия опосредованного изображения только иносказаниями не позволяет подчеркнуть принципиальную разницу между речью художественной и практической. Если образительность металогической денотации (посредством переносных значений) является вполне очевидной: она обеспечивает изображение блестящего вдалеке изгиба реки посредством называния ее клин-

ком, то изобразительность автологической денотации (у М. А. Петровского названной выражением) требует уточнения.

Автологическую денотацию мы считаем изображением на следующих основаниях. Хотя отнюдь не всякое слово в художественной речи употреблено в переносном значении, мы учитываем то, что среди автологических употреблений известная часть – стершиеся метафоры и метонимии, а другая известная часть с утраченной внутренней формой в поэтическом тексте ставится в условия регенерации этой внутренней формы.

В п. 3.2 мы сформулировали положение о принципиальных отличиях знака поэтического от знака практического: смещение границы план содержания / план выражения и пр. На этом основании мы считаем употребление «собственно автологических» единиц так или иначе регулируемым общей поэтической тенденцией «видеть» в знаке его прошлое. Эта тенденция нашла у нас выражение в общем положении об «изображении языка». Также нужно отметить, что та информация в знаке, которая названа семиоимпликационной, изображает объект эвокативно. Хотя активизируемые квантом (реалией, действием, ситуацией и пр.) неявные личностные знания не идентичны семиоимпликационному в знаке, активизация квантом «зоны молчания» также является эвокативной.

Поскольку всякое слово изображаемо, оно, уже в силу своего участия в репрезентации художественной модели, и эвоцирует язык, являясь всегда его частью в процессе процедуры, названной Р. Якобсоном селекцией, и эвоцирует повествующего субъекта, оставляющего в этой процедуре селекции свой след. Поэтому мы утверждаем, что семантика всякой поэтической единицы – семантика изображающая, даже если создаваемое ею изображение не вполне очевидно.

Если типы непосредственного и опосредованного изображения спроецировать на типы знаков, то можно установить соответствие эвокации знаку-симптому, экземплификации – знаку иконическому, а денотации – знаку-сигналу или собственно языковому знаку. Представим соотношение описанных понятий схематически:

Схема 5

Э к с п р е с с и я				
Х у д о ж е с т в е н н а я р е ч ь			Практическая речь	
И з о б р а ж е н и е				
непосредственное		опосредованное		Выражение
Эвокация	Экземплифика- ция	Металогическая денотация	Автологическая денотация	

Как видно из схемы, наиболее близко к выражению в практической реализации языка опосредованное изображение, в частности автологическая денотация, наиболее далека – эвокация. Но при этом именно автологическая денотация неизбежно эвокативна. Внутри металогической денотации слева следовало бы поместить метафорическую, а справа метонимическую денотацию уже потому, что, как сказано выше, экземплификация изображает сходством, а эвокация – смежностью. Возможно, взаимодействие типов изображения лучше было бы представлено окружностью, радиальные сегменты которой располагались бы так: экземплификация // денотация металогическая метафорическая // денотация металогическая метонимическая // денотация автологическая // эвокация, которая граничит с экземплификацией, и т. д. Границы между сегментами размыты.

### 4.3. Особенности изображения в стихотворном тексте

То, что передается о предмете образительно, тем самым составляя «словесное бытие предмета», не может быть передано посредством выражения. Существенность изображения как процесса, имеющего специфический непереформулируемый результат, подчеркивается у М. А. Петровского характерным глаголом: «В выражении предмет «исполняется» [Петровский 1927: 61].

Об изображении (в данном случае экземпликативном) Ю. М. Лотман писал так: «...языковые и иконические знаки располагаются во взаимно-не-до-конца-переводимых пространствах. Следовательно, здесь возникает та неполная детерминированность соответствий, которая создает условия для приращения смысла»



[Лотман 1996: 97]. Еще менее «переводимо» то, что передается эвокативно.

С учетом отмеченной непереводаемости рассмотрим особенности изображения в стихотворении Николая Заболоцкого «Гроза». Этот текст был нами рассмотрен в аспекте таких нарушений метрической схемы, которые являются актуализирующими [Зайка, Гиржева 2000]. Поскольку проблема семантизации будет рассмотрена нами в следующей главе, мы воздержимся от развернутого описания изобразительных эффектов и будем указывать только на возможности, создаваемые изобразительным рядом текста, отмечая «типы изобразительности».

Стихотворение написано пятистопным анапестом, это его данность, метр. Данностью же является ритм с разного рода нарушениями метрической структуры: переборами, сверхсхемными ударениями, пиррихиями.

- | 1| Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
- | 2| Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
- | 3| Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
- | 4| Низко стелется птица, пролетев над моей головой.
- | 5| Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
- | 6| Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
- | 7| Эту молнию мысли и медлительное появление
- | 8| Первых дальних громов – первых слов на родном языке.
- | 9| Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
- |10| И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
- |11| Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
- |12| Увидавшие небо стада.
- |13| А она над водой, над просторами круга земного,
- |14| Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.
- |15| И, играя громами, в белом облаке катится слово,
- |16| И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

Ввиду подробности рассмотрения будем приводить каждую строку отдельно.

|1| *Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,*

В |1| задается норма стихотворения – пятистопный анапест (16 слогов). (В |2| и |3| эта норма поддерживается). Все слова, кроме последнего слова строки *зарница*, являются металогией, опосредованно изображают световое предвиденье грозы, приписывают ей свой-

ства живого существа, а наличие четырех дрожащих [р] в строке экземплифицирует неявную дрожь от далеких громов.

|2| *Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.*

Опосредованно в строке изображено одно действие тени (глаголами с автологической семантикой, но со стершейся образностью). То, что это действие последовательно представлено тремя семантически близкими глаголами, экземплифицирует интенсивность этого действия. Близость и слиянность тени с травой экземплифицирована также заметным обилием смычного [л]: [л'л], [л'л], [л]. Кроме того единство *травы* и *тени* подчеркнуто и инициальным повтором [т] в именах, обрамляющих глаголы. Сверхсхемное ударение *тень*, утяжеляющее стопу, здесь является экземплификацией денотированного объекта.

|3| *Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,*

В безличном предложении эвоцирован субъект (ср. в следующей строке на него указывает местоимение). Приближение волны облаков денотировано без непосредственных усложнений. Сверхсхемное ударение *в небе*, являющееся малозаметным нарушением метра, изобразительно: утяжеленностью стопы оно эвоцирует состояние субъекта, изображая неровность его дыхания.

|4| *Низко стелется птица, пролетев над моей головой.*

Изобразительность сверхсхемного ударения *низко* идентична предыдущему *в небе*, но усилена созданным цезурным наращением перебоем *птица*, который также эвокативно изображает субъекта, но уже не дыхание, а, скорее, испуг от внезапной близости птицы. Кроме того, перебой усиливает преждевременное рифменное совпадение *шевелится – птица* и создает некую «избыточность» оборота-обстоятельства. Этот первый перебой в последней строке строфы можно расценивать и как перспекцию аномалий. О семантике ритма в случаях отсутствия аномалий мы скажем ниже, в Гл. 5.

|5| *Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,*

Эта строка имеет избыточную длину (20 слогов). Изобразительность этой избыточности состоит в следующем. Время, непосредственно предшествующее грозе, названо двумя перифразами с указательными местоимениями. Хотя краткость референта денотирована только во второй перифразе, *восторг* тоже не предполагает продолжительности ('подъем радостных чувств'), избыточная длина

фразы экземплифицирует продолжительность этого ощущения. Изобразительный оксюморон «продолжительная краткость» экземплифицирует противоречие воплощаемого явления. Перебой («избыточный» безударный слог *восторга*) эвокативно (как и в [4]) подтверждает денотированный восторг субъекта, а также актуализирует две металогические денотации, близкие семантически: *сумрак – ночь, восторг – вдохновенье*. Об изобразительности перифраз вообще и тех, в составе которых есть металогии, мы скажем ниже.

[6] *Человеческий шорох травы, вещей холод на темной руке,*

Перечисление референтов (звукового и тактильного) дано в строке, которая, имея избыточную строфу относительно нормы (18 слогов вм. 16), на фоне аномалии предыдущей строки подчеркивает ритмическую цельность строки (несмотря на сверхсхемное ударение *вещий*, акцентирующее внимание на металогической денотации).

[7] *Эту молнию мысли и медлительное появленье*

Эта строка структурно подобна [4], но изображение в ней намного сложнее и разнообразнее. Хотя инструментовка (инициальный повтор [м] и [л]) (подобием планов выражения экземплифицировано подобие планов содержания единиц) сближает элементы словосочетания *молнию мысли*, перебой («избыточный» второй слог слова *мысли*) иллюстрирует несоответствие мгновенности мысли долготе (двухсложности) слова, которое ее называет.

Следующее за перебоем слово с инициальным [м] прогнозирует подобие, но прогноз не подтверждается не только автологической денотацией (*медлительное* является контекстуальным антонимом *молнии*), но и пиррихией *медлительноее появленье*, который облегчает, замедляет стопу и тем самым экземплифицирует медлительность появления (пока не важно чего, просто самого появления). Перенос (незаконченная синтаксически и семантически строка, продолжение которой в начале следующей строки), хотя и ослабленный ритмически нормальным последним безударным слогом, формирует надежду на продолжение строки (не только семантическое, но и ритмически нормативное).

[8] *Первых дальних громов – первых слов на родном языке.*

Инициальный повтор *появление / первых* оправдывает ожидание в меньшей степени, чем сверхсхемное ударение, это ожидание обманывает. Сверхсхемное ударение *первых* является экземплифика-

цией грома. Заметим, здесь гром изображается препозитивно, то есть еще до прямого его именованя во второй стопе.

Анафорой *первых / первых*, экземплифицирующей подобие громов и слов, завершается развернутое перечисление реалий, любимых субъектом. В этой строке нет ни перебоев, ни избыточных слогов, она полностью соответствует метру. Именно на фоне предыдущих ритмических конфликтов полное соответствие норме является экземплификацией разрешения этих конфликтов. Об изобразительности общего соотношения метрически аномальных и нормативных фрагментов мы скажем ниже.

|9| *Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,*

Особенностью денотированных референтов является противопоставление признаков. В строке начинается развертывание метафоры, в которой сочетание *светлоокая дева* можно рассматривать как эвоцирующее миф о рождении Афродиты. Нужно отметить также, что избыточная длина строки, довольно ощутимая на фоне «возвращенной» в |8| нормы, экземплифицирует долготу процесса появления.

|10| *И стекает по телу, замирая в восторге, вода,*

Перебой за счет избыточного слога *телу* создает паузу, синтагма как бы замирает, тем самым препозитивно (как в |8|) экземплифицирует замирание, причина которого металогически денотирована в полупредикативной конструкции (которая тоже является своего рода «замедлением» высказывания).

|11| *Травы падают в обморок, и направо бегут и налево*

Травы изображены опосредованно, при помощи металогической денотации, но перебой на метафоре *обморок* (избыточные второй и третий слог) экземплифицирует «падение» значительной остановкой, особенно ощущаемой на фоне ритмически правильных последующих стоп, которые, в свою очередь, именно своей правильностью (на фоне перебоя) экземплифицируют быстроту бега. Перебой также разделяет статическое и динамическое, подобно предыдущей |10|. А вместе глаголы, стоящие по разные стороны перебоя, создают своеобразный хиазм: *стекает / замирает – падают / бегут*. Как и в |7|, избыточный безударный слог, нормальный в случае синтаксической завершенности, здесь в известной степени нейтрализует перенос.

|12| *Увидавшие небо стада.*

В строке практически незаметная металогия – *стада* (вм. **животные**) и заметная количественная аномалия – неполная строка, создающая паузу, которая может заполниться «эхом» повторов последнего слова. Отсутствие двух стоп (шести слогов) является изображением окончания (стада исчезли), а также границы между земными объектами и светлоокой девой.

|13| *А она над водой, над просторами круга земного,*

На фоне последовательно аномальной третьей строфы (перебой, избыточность, краткость) эта строка, идеально соответствует метру и поэтому является нарушением ожидания нарушения. Эта идеальность метрических свойств становится изобразительной, она экзemplифицирует гармоничность, правильность форм девы в пространстве земли и воды.

|14| *Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.*

Удивление девы экзemplифицируется нарушением (избыточным слогом), создающим остановку, продлевающим удивление; сверхсхемное ударение (необычность стопы) экзemplифицирует «дивность» (необычность) блеска.

|15| *И, играя громами, в белом облаке катится слово,*

Заметна переключка с |8|, где установлен параллелизм грома и слова. Перебоем (избыточным слогом *громами*) экзemplифицирована неритмичность грома, которая не денотирована (непараллельное изображение). (Ср. экзemplификацию неритмичности сверхсхемным ударением в |8|.) Экзemplификативной является также и оноματοпоэтическое изображение громов: аллитерация [гр], [гр]. Повтор [б], [л], [бл] – отграничивает аллитерированное сочетание от предыдущего, подчеркивая контраст звука и цвета. Белизна может связываться со светом и ясностью; гром – с неясностью. Разрушено устойчивое сочетание «раскаты грома», оно «подчинено» *слову*: которому приписывается два признака: дополнительное звучание (игра *громами*) и перемещение (*катится*).

|16| *И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.*

Нормативность (полное соответствие метру) этой строки, окончательное разрешение ритмического конфликта – это экзemplификация гармоничности, легкости, непрепинаемости выражаемой мысли. Разумеется, такая нормативность может быть изобразительной в случае наличия нарушений, что отмечено и по поводу |8|. Также заметно, что эта нормативная строка вместе с |13| создает

обрамление строфы, а с первой строфой – обрамление всего текста. Трудность вербализации мысли в стихотворении изображена ритмическими нарушениями, а рожденное слово, вербализующее мысль, изображено ритмической нормой. В последней строке хорошо ощущаемая ономотопея [ш:’], [шт’], [ш:’] экземплифицирует ливень (шум множества капель, касающихся растений).

Как сказано выше, мы не останавливаемся на деталях семантизации, а отмечаем только факты изобразительности и определяем их тип. Мы также не ставим задачу абсолютного разграничения эвокации и экземплификации, здесь дело, как и в каждой классификации, не в том, чтобы разместить в том или ином классе объект, а в том, что посредством процедуры размещения установить максимум умопостижимых признаков объекта.

В большинстве случаев мы имеем дело с синкретизмом опосредованного и непосредственного изображения: например, во всех случаях металогической денотации (дождь *рвется* на цветы), когда опосредованно изображается реалья, при этом непосредственно изображается повествующий субъект, видящий эту реалию сквозь предмет первичной номинации (рваться – ‘стремиться’). Сама по себе речевая метафора, как и любой факт непрозрачности знака, делает этот знак объектным и эвоцирует язык.

Разграничение типов изобразительности – средство установить функциональность элемента репрезентации художественного мира, то есть еще один инструмент познания. Далее мы рассмотрим изобразительные возможности некоторых распространенных словесных приемов (так называемых выразительных средств, в том числе тропов и фигур) с точки зрения принятой нами типологии экспрессии.

#### **4.4. Приемы и типы референтов в аспекте изображения**

Явления непосредственного и опосредованного изображения, которые мы рассматривали на примерах из художественной речи, вполне можно иллюстрировать и примерами из речи практической. Более того, хотя в практической речи существует множество продуктов эстетической реализации языка в виде слов, цитат, моделей и проч., мы полагаем, что (перефразируя известное положение Ф. де

Соссюра), нет ничего в художественной речи, чего бы не было в речи практической. Эстетическая реализация вторична по отношению к реализации коммуникативной.

В наставлениях по словесности XIX века фигурировало понятие «подражательная гармония»: такое соединение звуков, расположение оборотов, которое было бы сообразно с содержанием. Об этом пишет Б. В. Томашевский, приводя цитату из «Теории изящной словесности» А. Ф. Мерзлякова 1822 г. [Томашевский 1959: 359]. Подражательная гармония обеспечивается изображением, уже в самом термине **подражательная гармония** можно прочесть программу достижения сообразности содержанию: обеспечить гармонию подражанием называемому предмету.

В риториках и поэтиках т.н. выразительные средства даны обычно в различных классификациях, самая привычная из которых разграничивает тропы, специфические выразительные слова, обычно в переносном значении (метафоры, эпитеты и др.), и фигуры, специфические выразительные конструкции (инверсии, антитезы и др.). Тропы и фигуры могут быть рассмотрены в аспекте представленной нами типологии, поскольку всякое иносказание, перифрастическое, фигуративное представление предмета – это изображение.

Считается, что «универсальной» функцией фигуры является создание акцента, выделение того или иного элемента посредством реализации специфической конструкции. Трудность конкретизации семантического эффекта обусловила «редукцию» этого эффекта до формулы «фигура акцентирует внимание...». Ц. Тодоров отметил, что если в риторике «К Теренцию» описание каждой фигуры сопровождалось несколько наивным описанием воздействия этой фигуры, то «в более поздних трактатах по риторике функция сначала рассматривается отдельно, затем она обобщается для всех фигур и описывается в заключительной главе, а позже о ней забывают вообще» [Тодоров 1999: 65].

В разделах об элокуции в риториках, как правило, значительное внимание уделяется устройству выразительного средства, а эффект применения, как нам кажется, по замыслу авторов, должен ощущаться из приведенных примеров. В упоминавшейся риторике Г. Г. Хазагерова, напротив, отмечается именно эффект, производимый фигурами. С самым общим разграничением эффекта: фигуры

делают ясными эмоции говорящего, а тропы ясными предмет речи [Хазагеров 2002: 116] – вполне можно согласиться. Однако изобразительные возможности конкретных приемов не указываются.

Далее мы отметим собственно изобразительные функции фигур, конкретизируя их посредством представленной типологии изображения.

Из предыдущих рассуждений и иллюстраций видно, что многие фигуры экземпликативны, то есть способны непосредственно воплощать предмет своими формальными признаками. **Аллитерации** и **ассонансы** обычно являются ономатопами, они экземпликативно изображают называемый предмет. Но звуковой повтор может быть экземпликативным изображением иного типа: например в строке <...> *У лип не липнут листья к небу ль?* <...> (Пастернак. Июльская гроза) повтор [л'] и в целом обилие смычнопроходных палатализованных переднеязычных переднеязычных [л'] [н'] [л'] [н] [л'] [н'] [л'] изображает клейкость.

Повторы различных частей речи также могут экземпликативно обеспечить тот или иной эффект: повторы существительных – множественность, разнообразие предметов, повторы глаголов – нескончаемость длительности, повторы прилагательных – интенсивность проявления признака и / или разнообразие признаков и пр. Редупликация выражает грамматическое значение множественности или интенсивности.

**Эллипсис** относительной краткостью, обеспечиваемой пропуском членов высказывания, может «изобразить» динамичность явления, о котором говорится в этом высказывании.

Неожиданно контрастное, неузуальное и парадоксальное в своей обеспеченности контекстной антонимией сочетание в **оксюморо**не (*убогая роскошь наряда*) подчеркивает парадоксальность представляемого предмета. Это экземплификация.

Эллипсис, оксюморон и градация также обеспечивают эвокацию. В градации *Он пробежал, пронесся, пролетел...* эвокативная изобразительность состоит в следующем: градация произносится с неременной паузой. Это пауза говорящего, который не соглашается с первым определением скорости (*пробежал*) и раздумывает о необходимости более «точного» ее определения. Градация имплицитно конструирует «...**даже не** (предыдущий элемент градации), **а**



(последующий элемент градации)...»: ‘он пробежал, даже не пробежал, а пронесся и даже не пронесся, а пролетел’.

Риторический вопрос эвоцирует различные свойства повествующего субъекта. Так, если допустить переформулировку тютчевского каскада вопросов в *Silentium* и представить их в виде *Сердцу не высказать себя, / Другому не понять тебя, / Он не поймет, чем ты живешь. / Мысль изреченная есть ложь*, то станет очевидно, что эвоцируются эмоции разных частей спектра, а также растерянность и малая надежда на возможность ответа.

Перифраза – замена прямого именованного – взгляд со стороны, обеспечивающий не просто узнавание, но видение. Это своего рода хождение повествующего субъекта вокруг объекта (по периметру, вокруг да около) потому оно и эвоцирует этого повествующего субъекта. В эвфемистическом перифразировании всегда заметно **намерение** этого субъекта избежать прямой номинации – намерение, которое обусловлено нежеланием оскорбить слух воспринимающего и / или выразить отношение к объекту номинации<sup>52</sup>. Приведем примеры из практической речи: проститутка именуется «ночной бабочкой», «представителем древнейшей профессии», «жертвой общественного темперамента». Иная точка зрения, реализуемая в том числе и при создании перифразы, ощутимая своей инаковостью, всегда выдает (эвоцирует) того, кто стоит на этой точке зрения.

Если типология экземплификации может довольно надежно основываться на свойствах плана выражения и собственно свойствах экспонента (фонетических, метро-ритмических, морфологических), то с основанием типологии эвокации дело обстоит значительно сложнее. Выше приводились примеры, которые можно было бы назвать тематической эвокацией (*портшез, кимоно*), к подобной разновидности можно отнести и употребление историзмов и / или архаизмов для создания «колорита эпохи» в приводимом фрагменте из романа Ю. Тынянова:

<...> *На вытянутых руках он нес платье, как жертву боже-ству, как его уже был смазан квасом и завит. Удивительно глупая*

---

<sup>52</sup> Риторической функцией перифразы считается выделение в объекте тех свойств, которые нужны говорящему [Хазагеров 2002], эстетическая же реализация языка усложняется изображением самого говорящего.

*улыбка явилась перед Грибоедовым. Он с удовольствием смотрел, как складывал Александр тонкое черное платье на табурет и обрядовым жестом сложил вровень обе **штрипки** от брюк<...>* (Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара).

В. Б. Томашевский отмечал, что экзотическими словами *гарем, евнух, шербет, факир, Алкоран* в «Бахчисарайском фонтане» Пушкина создается восточный колорит [Томашевский 1983: 130]. Обеспечение маркированными единицами образа говорящего персонажа можно определить как «функционально-стилистическую эвокацию»:

*<...>А еще сообщаю, как я есть честный гражданин, что квартира № 3 тоже, без сомнения, подозрительна по самогону, в каковой вкладывают для скусу, что ли, опенки или, может быть, пельсиновые корки, отчего блюешь без всякой нормы. А в долг, конечно, тоже не доверяют. Хушь плачь! <...>*  
(Зощенко. Честный гражданин).

Как уже отмечалось, эвокативной является интертекстуальность как таковая. Эвоцирует **ссылка**. Функцию ссылки может выполнять фрагмент источника, присутствующий в тексте в форме цитаты, скрытой цитаты, как «лоскут» цента или в качестве эпитафии. Вызывать воспоминание о другом тексте могут персонажи и реалии, положения и ситуации произведений, а также формальные признаки текста: ритмическая структура, жанр (так называемая «память жанра» представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития [Жолковский 1994: 29]).

Хотя Р. Барт настаивал на цитатности каждого слова, составляющего необъятный словарь, из которого скриптор «черпает свое письмо, не знающее остановки» [Барт 1989: 389], очевидно, что вероятность опознания ссылки, цитаты в словосочетании на порядок выше вероятности опознания их в слове. (Вместе с тем хорошо известные нарушения сочетаемости слов в прозе А. Платонова можно истолковать и как попытку избежать цитатности.)

Трудность создания четкой типологии определяется и тем, что эвокативно представляется не сам предмет, а его «окружение», его контекст, нечто, находящееся с ним в отношении смежности: в приведенных выше примерах слова *портшез, кок*, эвоцируют эпоху; просторечия – определенные признаки, а градация – определенное

состояние говорящего субъекта. Ссылки, имеющиеся в следующем фрагменте:

*<...>Кончен пир. Умолкли хоры.  
Лев Семеныч, кочумай.  
Опорожнены амфоры.  
Весь в окурках спит минтай <...>*

(Тимур Кибиров. Послание Льву Рубинштейну)

синекдохически соотносятся и с конкретным стихотворением Ф. И. Тютчева, и с творчеством этого поэта, а также с поэзией XIX века. В этом же «Послании» есть строки:

*<...>Дай же Пригову стрекозу,  
не жидись и не жалей!  
Мише дай стрекозу тоже.  
Мне – 14 рублей <...>*

(Тимур Кибиров. Послание Льву Рубинштейну)

Здесь осязаемой является ссылка на стихотворение О. Ман-дельштама. Но это ссылка не просто на текст, а на ссылку в тексте. Своего рода пародирование ссылки. Стихотворение Мандельштама

*Дайте Тютчеву стрекозу –  
Догадайтесь почему!  
Веневитинову – розу.  
Ну, а перстень – никому. <...>*

(Мандельштам. «Дайте Тютчеву стрекозу...»)

имеет две ссылки: на стихотворения «В душном воздухе молчанья ...» Ф. Тютчева и «Три розы» Д. Веневитинова, что отмечено в комментарии к стихотворению [Мандельштам 1990, I: 522]. Но кроме этого здесь можно прочесть еще и ссылку на стихотворение Д. А. Пригова:

*Я мысленно вижу Москву  
Столицу колымского края  
Когда в придорожном леску  
Как девушка молодая  
Невидную миру слезу  
Расшитым платком утирает  
И северную стрекозу  
задумчиво так растирает  
между пальцами*

(Пригов. «Я мысленно вижу Москву...»)

В предложенных терминах может быть определен изобразительный характер элементов повествовательной прозы, например **композиционно-смысловых типов речи**. Очевидно, что такой тип речи, который определен С. Г. Ильенко как **демонстрационный**, который «связан с показом действительности, с пошаговым ее изображением», для которого «характерна высокая степень процессуального и предметного ряда», причем «диалог в этом случае выступает как особый языковой прием демонстрационного типа» [Ильенко 1985: 11], изобразителен, точнее экзemplификативен в первую очередь своей хронологичностью. Конечно, и **прямая речь**, будучи непосредственным действием персонажа, является изобразительностью экзemplификативного типа. Включение в прозаическое повествование прямой речи Ж. Женетт сравнивает с интерполяцией, приемом современного искусства – вставкой в натюрморт на место изображения раковины – настоящей раковины [Женетт 1998, I: 288]. В репликах, выполняющих иллюстративную функцию, такая изобразительность проявляется в «чистом» виде. (Анализ реплик персонажей в рассказах Ю. Олеши в [Заика 1993]).

Как уже отмечалось в п. 5.3, всякий переход от писания одной реалии к другой, а тем более смена композиционных элементов являются событиями рассказывания и поэтому **эвоцируют** повествовающего.

В связи с тем, что линейность создается по «принципу эквивалентности», такая речь для психиатра может стать основанием для установления диагноза. «Патологический процесс приводит теменно-затылочные отделы коры в "фазовое состояние", которое И. П. Павлов назвал "уравнительным": сильные и слабые раздражители и их следы уравнены и возникают с равной вероятностью. Поэтому любые словесные значения, близкие по звучанию, морфологии, смыслу, всплывают с равной вероятностью, выделение адекватного значения и торможение неадекватных затрудняется» [Лурья 1998: 369]. Речь, развитие которой мотивировано свойствами планом выражения знака, подобна **афатической**. Она эвоцирует состояние субъекта речи как пациента.

Если хронологическое представление событий изобразительно, так как идентично реальному их следованию, то всевозможные сбои, ахронизмы в речи рассказчика, будучи также изобразительными, эвокативны, так как совершенно по-иному, косвенно, свиде-

тельствуют, например, о внутреннем беспокойстве, неуверенности и проч.

В целом все, что каким-то образом обнаруживает говорящего, повествующего и что у Т. В. Шмелевой обобщено в понятии **авторское начало текста** (авторский план текста) [Шмелева 2005], если оно использовано для создания художественного образа, определяется нами как эвокация.

Средства акцентирования внимания на том или ином участке текста разнообразны: нарушение ритма, которое не является экземплификацией, смена ритма, неономатопозитические звуковые сближения. Ю. М. Лотман в анализе стихотворения Тютчева «Сон на море» отмечает: «Анапестом выделены строки, посвященные грохоту бури, и два начинающихся с «но» симметричных стиха, изображающих прорыв сна через шум бури или шума бури сквозь сон» [Лотман 1996:28]. Такого рода явления мы относим к изображению эвокативного типа, так как акцент, кроме выполнения функции привлечения нашего внимания, имеет и «обратную силу» – он указывает (в этом, пожалуй, и вся его изобразительность) на акцентирующего.

Р. А. Будагов, рассуждая об эстетике языка, приводит фрагмент письма Стендаля: «Никогда не говорите: *жгучая страсть Оливье к Елене...* Романист должен заставить поверить жгучей страсти, но никогда ее не называть... Если вы говорите *пожирающая его страсть*, вы впадаете в роман для горничных» [Будагов 1984: 258]. Речь идет о различии выражения и изображения. Художественность фигуративна, изображаема. Главное в романе – чувства – не должны быть денотированы, они должны быть эвоцированы или экземплифицированы. А. П. Чехов, как известно, был против того, что его «Вишневый сад» играет как трагедия. Он был против «драмы для горничных», где все называется прямо. По этому же поводу верно сказано у В. Г. Адмони: «...прямое признание обусловленности того порядка, в котором строится цепь образов [...] прихотливым движением памяти рассказчика [...], снимает претензию на адекватность этих образов реальным явлениям жизни, но зато делает их максимально адекватными как выражение внутренней жизни рассказчика» [Адмони 1975: 97]. Можно утверждать: чем более неадекватен рассказчик, тем более он конкретен сам по себе как объект.

Возникающее в сознании воспринимающего представление о тех или иных качествах представляемого должно стать своего рода эвентуальным (побочным) продуктом. Художественно представленное качество – это не названное напрямую качество, а возникшее в результате восприятия той или иной речевой последовательности. Максимальная адекватность внутренней жизни, о которой пишет В. Г. Адмони, – это такой **эвентуальный** продукт, в котором внутренняя жизнь эвоцируется и образ (в наших терминах – референт) становится более конкретным.

Элементарным, но показательным примером сочетания разнородной изобразительности является фрагмент описания из миниатюры М. Жванецкого: «...*И дети у нее кроты, щеки сзади видны, зады свисают как черешни*» (Жванецкий, Мусоропровод. Монолог снизу), где происходит наложение металогической денотации *свисают, как черешни* и экземплификации, обеспечиваемой слоговым составом слова *черешни*. Если сравнить этот компонент с потенциально возможным *вишни*, то станет очевидной существенность длины слова, коррелирующей со свисанием, подчеркивающей основательность свисания. Кроме того, именно *черешни* поддерживает ямб, что также говорит о неслучайности этого элемента образа.

Изображенность референтов является еще одним признаком в уже описанном ряду: творимость, вымысленность, самооценность. Референт не воспроизводится и не отражается, а изображается. Связь вымысленности и изображенности отмечал и М. А. Петровский: «[...] природа художественного вымысла как такового и состоит в полной адекватности и даже тождественности предмета и выражения» [Петровский 1927: 61].

Художественная речь – это экспрессия с установкой на изображение, установкой, определяющей сущностное отличие этой речи от практической, поэтому речь художественную вполне можно назвать изображением, изображающей речью, речью-изображением. Это изображение-процесс, предполагающий изображение-результат. Тем не менее художественная речь все же изображение по преимуществу, поэтому изобразительность – это **градуальный** признак. Ж. Женетт описывает ситуации избыточной изобразительности. Развивая мысль Р. Барта в «Мифологиях», где тот критикует избыточность (пересаливание) в интонациях, в жестикуляции, в количестве деталей, он пишет: «Любая избыточность, перекормлен-

ность значений – как, например, “кровь с молоком” у англичанок Мишле или же апоплексично-краснолицые бургомистры на картинах голландских художников, – вызывают неприязнь, в которой неразрывно соединяются логические, моральные и эстетические, но прежде всего, быть может, физические; это тошнотворное омерзение, “непосредственное суждение тела”» [Женетт 1998, I: 198].

Изобразительный план может проявляться в большей или меньшей степени в любой разновидности художественной речи. Но в самом общем виде можно констатировать, что в поэзии изобразительности больше. Поэтическая речь иконична уже потому, что она «подобна» внутренней речи: «Структурный принцип организации лирического текста как бы повторяет структурный принцип внутренней речи, в которой сгущение мысли достигается сплошной предикативностью» [Ковтунова 1986: 4]. Полагаем, что говорить о сходстве структурного принципа едва ли корректно, так как внутренняя речь – все же не речь, а только фаза (хотя и вербальная), порождения речи [см. Человеческий фактор 1991]. Но сам вид речевой последовательности («внешний» вид линейной последовательности поэтической речи) подобен тому, как если бы внутренняя речь была имитирована словесно.

Поэтическая речь более изобразительна, чем прозаическая, в силу еще одного общего свойства. В поэзии существует заметное преобладание имен над иными частями речи (говорят об именном характере поэтической речи), таким преобладанием в поэтической речи называемые явления «выравниваются» в грамматическом отношении, тем самым они экзemplификативно изображают «равенство всего со всем» [В. Гандельсман].

Можно предполагать, что в стихотворной речи в большей степени, чем в прозаической, реализуются разного рода экзemplификации. Орудийные конкретизации подробно рассмотрены именно на стихотворном материале. А. К. Жолковский описывает явления, сходные с орудийной конкретизацией в «Раскованном голосе» Б. Пастернака: смена неточной рифмовки точной знаменует смену изначального хаоса новым порядком, «расковывание и преображение заглавного *голоса* иконически выражается в разрастании несущих его личных конструкций[...]» [Жолковский 2003: 12, 14].

Видение текста как партитуры позволяет читать его как многоголосие, в том числе как контрапункт. Термин **контрапункт** упот-

ребляется для подчеркивания того, что помимо линейно развертываемой последовательности художественный текст обеспечивает еще и иные линии развития. Например: «Рифменный контрапункт – второй параллельный семантический план, возникающий в результате вертикальных дистантных связей между рифмующимися словами» [Черемисина 1981: 94]. В связи с отмеченной в предыдущей главе функцией ритма относительно субъекта здесь можно сказать, что случаи параллельного действия метра и нарушений являются своего рода контрапунктом, полифонией: параллельным звучанием двух голосов – высшего, говорящего ритмом (хор небесных сфер по Аверинцеву) и низшего, повествующего, нарушающего равномерность, и этим нарушением говорящего многое. И этот контрапункт тоже своего рода затрудненная форма, так как наличие параллельной семантики (сопровождение основной мелодии другой мелодией) усложняет восприятие.

Определение различий между эвокацией и экземплификацией менее существенно для понимания специфики художественной речи, чем определение различий между выражением и изображением. Однако сам процесс определения принадлежности того или иного явления к определенному типу изображения позволит точнее определить его эффект.

М. А. Петровский ограничился разведением выражения и изображения в пределах художественной речи потому, что объект изображения / выражения ограничивается только реалиями. Речь шла об изображении и выражении реальных. Поэтому у М. А. Петровского в художественной речи есть и выражение, и изображение. В случае усложнения понятия референт, или объект воплощения, такое разграничение становится недостаточным.

Уже из приведенных рассуждений и иллюстраций видно, что изображаются не только объекты, относимые к компоненту реалии. Независимо от того, насколько «заметен» субъект речи, это художественно обусловленное лицо изображается эвокативно (если изображение создается имитацией разговорности). В целом любое эгоцентрическое слово эвокативно изображает повествующее лицо. Слово, например окказиональное, изображает (экземплификативно) реалию: странная, чудная реалия названа странным словом (странность предмета подобна странности слова), но при этом слово само по себе является предметом изображения, самоценным словом, со-



вокупно с иными проявлениями затрудненной формы эвоцирующим язык. Впрочем, часто изображенное слово (обычно с характерологическим значением) понимается только как дополнительное средство создания образа персонажа: «...чужое слово двойственно: не только изображающее, но и изображенное слово, передает точку зрения героя и одновременно характеризует героя, выражает авторское отношение к нему» [Кожевникова 1973: 22]. Изображенность речи повествующего субъекта состоит не в том или не только в том, что какая-то конкретная психология представлена посредством определенных речевых конфигураций, а в том, что изображен собственно язык, со всей той информацией, которая характеризует не конкретного носителя, а носителей в целом, их точку зрения на мир. «Непрозрачность» эстетического знака, о которой шла речь в предыдущей главе, неявность границы между планом содержания и планом выражения – это суммарно эвокативное изображение языка, независимо от того, что реалии изображаются преимущественно экземплифкативно.

С учетом отмеченной выше специализации нужно отметить, что не всякое изображение одинаково заметно. Вероятно, можно установить, какой тип преобладает в конкретных родах литературы, направлениях и школах, а также идиостилевую склонность к определенному типу изобразительности.

Говоря о возможностях типов изображения, необходимо вернуться к стихотворению А. Фета «Как беден наш язык! ...», первая строфа которого приводилась в Гл. 2. В этом стихотворении есть существенное для нас противопоставление практической и художественной речи. Весьма важно, что «бедность» языка, которая описана в первой строфе, касается только **практической** реализации. Во втором шестистишье говорится об **эстетической** реализации: только поэт способен «говорить», и говорить без лжи:

*Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,  
Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.*

Обратим внимание на то, здесь нет глагола выражения (в первой строфе употреблен *передать*), но иносказательно глаголами

*хватает и закрепляет* изображено отношение, рассматриваемое нами в этой главе как экспрессия.

Очевидно, что способ, которым поэт изображает *темный бред души и трав неясный запах*, именно эвокация. У эвокации в сравнении с экземплификацией значительно больше возможностей: именно эвокативно изображается молчание. Характерно, как в стихотворении сказано о способе, которым осуществляется эвокация: «вдруг». Это подчеркивает неясность механизмов этого способа выражения.

Итак (возвращаясь к рассматриваемой М. А. Петровским паре терминов), выражение – это речь с целью вербализации мысли. Это режим не имеющей побочных эффектов (побочных изображений) экспрессии, то есть речи как функции языка. Это речь с прозрачным планом выражения. Понятие выразительности (меры эффективности выражения) не отменяет вышесказанного, так как фигуры и тропы имеют конечной целью не привлечь внимание воспринимающего к ним самим, а **посредством** их обеспечить более эффективное построение смысла. В объем понятия **выражение** входит любая практическая речь. В процессе филогенеза язык приспособился для выражения всего многообразия мыслей человека. (О недостаточности говорят, пожалуй, только поэты.)

**Художественная речь** – это изобразительный режим реализации языка, экспрессия, дающая неоднородное изображение. Неоднородность или наличие побочных изображений (языка и повествовающего субъекта) позволяет утверждать, что **художественная речь – это всегда изображение**. Заметно изображение (на фоне привычки к практической реализации языка) именно затрудненной формой. В целом непрозрачный план выражения, предъявляемый воспринимающему сознанию прежде реалий и событий, – специфика изображения и главное отличие изображения от выражения. Сказанное не следует понимать как установление знака равенства между изобразительностью и художественностью (эстетичностью). Изобразительность – составляющая художественности, они соотносятся как часть и целое.

Выражаемое отличается от изображаемого и тем, что выражаемое можно «перевыразить» и, более того, именно перевыражением (перереформулированием) обычно проверяется, насколько верно воспринята мысль. Совсем не то изображаемое. Ниже мы подробно

остановимся на перефразировании, а здесь отметим лишь, что изображенное нельзя «переизобразить», потому что художественная экспрессия обеспечивает такой поэтический предмет, который может являться продуктом одновременно нескольких типов изображения: опосредованного (иносказательного, то есть метафорического или метонимического), и непосредственного (эвокативного и экземплификативного). Кроме того, одной линейной последовательностью одновременно обеспечивается изображение реалий, повествующего субъекта и языка. Можно только создать совсем иное изображение – впечатление от переживания поэтического предмета.

Такое понимание экспрессии подчеркивает сплошность плана выражения и предупреждает разграничение на образные средства и «упаковку» (что Ж. Женетт назвал дисконтинуальным пониманием стиля). Понятие **изображение**, отграничивающее художественную речь от речи практической если не гарантирует, то «ограждает» от деления на образные средства и «упаковочный материал», а также показывает, что всякая трансформация, пересказ устраняет узор этого изображения не только реалий, но и повествующего субъекта и языка. В связи с вышеизложенным термин план выражения применительно к художественной речи следовало бы называть планом изображения, поскольку «ословливание» не только сплошь существенно и не может делиться на образные средства и «упаковочный материал», но и сплошь изобразительно.

Разно-изображение художественной экспрессии не может быть понимаемо, не может быть передано иными средствами, но может быть только пережито в сложных процессах создания референтного пространства, особенности которого будут рассмотрены в следующей главе о плане содержания художественного текста.

## Глава 5

### ПЛАН СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

План выражения художественного текста, который по своим свойствам является затрудненной формой, обеспечивает создание плана содержания художественного текста. В п. 3.2 мы отметили и особого рода затрудненность: подвижность границ план содержания / план выражения. Это существенно усложняет описание обоих планов художественного текста, которое нужно не ради установления границ, а для установления и описания особенностей источника сложности и многообразия семантических эффектов.

В монографии по лингвистике текста в 1982 г. отмечено: «...для обозначения внутренней смысловой, содержательной стороны текста обычно применяют термин “семантика текста”...область семантики текста не имеет достаточно четкой очерченности, о чем свидетельствует то обстоятельство, что данное понятие практически не имеет определения» [Аспекты 1982: 10].

На важность и трудность описания семантики указывалось неоднократно: «Самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос о значении и смысле поэтического слова» [Тынянов 1965: 22]. Анализируя концепцию формалистов, М. М. Бахтин подчеркивал необходимость выдвинуть смысл на первый план исследовательской работы [Бахтин 1998: 179].

Неразработанность проблем плана содержания отмечалась еще в тезисах Пражского лингвистического кружка: «С точки зрения методологической наименее всего разработана *поэтическая семантика* слов, фраз, композиционных единиц любого размера. Не изучалось также разнообразие функций, выполняемых тропами и фигурами. [...] слабее всего изученными являются объективные семантические элементы, перенесенные в поэтическую реальность и объединенные построением сюжета» [Тезисы 1967: 31].

Именно невозможность формализации семантики художественной речи, да и вообще семантики, ограничила интерес исследователей тартуско-московской семиотической школы формой: «Содержание знака сводилось к его структурной значимости» [Успенский 1987: 25]. По утверждению Ю. И. Левина, изучение гиперсе-

миотических культурных образований (этикет, драмы Ионеско, явления “текст в тексте”, акмеизм) или историко-культурных комплексов (ренессанс, раннее христианство) показало: «природа культурных объектов достаточно высокого уровня такова, что не допускает полной формализации и вообще достаточно адекватного описания с *единой* точки зрения». Он назвал сверхсложные модели типа «тема – приемы выразительности – текст» «блистательными неудачами» [Об итогах 1987: 10]. Нам представляется, что эти «неудачи» связаны с тем, что в плане содержания художественного текста есть «зоны» не только принципиальной неформализуемости, но и невербализуемости и вообще необъективируемости. М. Л. Гаспаров охарактеризовал «уровень топики, уровень идей, эмоций, образов и мотивов, все то, что обычно называют “содержанием”» как самый важный и одновременно самый неразработанный уровень строения поэтического произведения [Гаспаров 1997: 13].

Об очевидной сложности и неопределенности семантической стороны текста (плана содержания) говорит широта трактовок известной терминологии и – соответственно – различное содержание понятий **информация, содержание, значение, смысл** (глубинный, поверхностный, категориальный, когнитивный, эстетический и др.), **идея, тема, образ**. О теме, как наименее проблематичном для описания эстетической реализации языка понятии, было сказано в п. 3.3. Теснота взаимодействий элементов, образующих план содержания текста, отражена в понятии **смысловая (содержательная) структура текста**. Представление содержания текста в виде той или иной структуры (предикативной, пропозициональной, денотативной, информационной) и конкретные характеристики структуры – все это обусловлено целями исследований [Общение. Текст. Высказывание 1989: 122] и зависит от методологических воззрений исследователей. Существенно усложняет ситуацию и то, что при аргументации не вполне учитывается аспект источника: лингвистический, литературоведческий, логический, психологический.

Совокупность понятий, в которых описывается план содержания, постоянно расширяется. Так, компоненты содержательной структуры текста описываются в **эмических** единицах: не только в привычных соотносимых «тема, подтема, субподтема, микротема» [Аспекты 1982: 12], но и в относительно новых: **информема, праг-**

**мема** (Н. С. Болотнова), **интертекстема** (К. П. Сидоренко), **билингвема** (С. Г. Николаев) и пр.

Вполне соотносимым с двумя уровнями плана содержания текста является выделение в тексте **поверхностной** и **глубинной структур**: «Явления поверхностной структуры: маркеры начала и конца, ритмическая организация стиха, сигналы точки зрения, сигналы художественного времени и пространства, образная система, лексическая и синтаксическая организация текста – все это отражение внутренней структуры, которую можно сравнить с определенной программой, накладывающей ограничения и предписывающей выбор средств» [Тураева 1986: 61]. Если «внутреннюю программу», относимую к глубинной структуре, можно понять как управляющий развертыванием текста замысел (то есть смысл), то перечень явлений поверхностной структуры представляется нам слишком разнородным: образная система (при любой трактовке образа) существенно отличается от ритмической и лексической организации текста уже тем, что последние являются средствами создания образной системы. Поэтому и ритм и лексика в нашей модели относятся к плану выражения, а образы – к плану содержания.

Наряду с понятием **смысл**, применяют иные интегративные понятия. В частности, В. А. Кухаренко использует термин **концепт** в значении 'главная идея произведения': «обязательное наличие концепта – концептуальность художественного текста – можно считать его основополагающей категорией. И весь процесс интерпретации, по сути дела, сводится к скрупулезным поискам средств выражения концепта, концентрирующего в себе результаты авторского освоения действительности и пропагандирование их читателю» [Кухаренко 1988: 75–76]. М. Я. Дымарский, рассматривая смысловое содержание текста, понятием **концепция** выражает явленность, развернутость идеи: «Текст, как особая речемыслительная форма, позволяет представить некоторую картину мира (фрагмента мира) в виде **развернутой системы представлений, суждений, идей** – то есть **концепции**, – в отличие от неразвернутых форм. Определенная концепция мира может скрываться, *угадываться* и за афоризмом, но она в нем не *явлена*, не *выражена*; для того чтобы представить эту концепцию в явной форме, необходим текст» [Дымарский 1999: 14, 15]. Б. И. Ярхо подобным термином обозначил 'связующее сюжетобразующих элементов': «*Концепция* произведения

есть *идея* или *представление об эмоции*, служащее для связывания сюжетобразующих элементов. В первом случае мы имеем *идейную концепцию*, во втором – *эмоциональную*» (Ярхо 1927: 24).

Из определений типов информации И. Р. Гальперина, рассмотренных в Гл. 2, можно предполагать, что в его модели к плану выражения относится фактуальная информация а к плану содержания – только содержательно-концептуальная и содержательно-подтекстовая информация. «Само толкование текста есть не что иное, как процесс раскрытия СКИ [содержательно-концептуальной информации], желание преодолеть поверхностную структуру текста, его доступное содержание и проникнуть в его глубинный смысл, т. е. в его концептуальную информацию» [Гальперин 1981: 37].

Подробное рассмотрение плана содержания важно не просто для расширения возможностей увеличения его информативности. Понятие плана содержания значительно расширяется в так называемых **каузальных** методах анализа, которые основываются на «принципе причинного объяснения явлений и включают в себя все многообразие взаимосвязей отдельно взятого стихотворения с общественно-исторической реальностью и биографической обстановкой времени его создания» [Тарланов 2000: 20]. Как отмечено во Введении, мы рассматриваем план содержания для объяснения механизма художественности в функционально ориентированном лингвистическом анализе, выясняющем не **почему** данное средство имеет место в данном тексте, а **для чего**, т.е. когда искусство рассматривается в аспекте приема.

Прежде чем перейти к рассмотрению содержательной стороны текста, кратко остановимся на **намекании** как основополагающем принципе вербальной коммуникации. (Это необходимо для все еще актуального предупреждения буквального понимания таких метафор, как *отыскать* смысл в тексте, *передать* смысл, *передать* информацию и пр.). Об этом принципе говорится во многих работах по семантике: «На основе социально осознанных единиц происходит не передача значений, а возбуждение некоторого сходного (в различной степени у разных людей) мыслительного содержания» [Новиков 1982: 45–46], «...знаки не несут и не передают значения [...] от одного человека другому, а индуцируют тождественные или сходные значения, возбуждают аналогичные информационные про-

цессы в двух сознаниях» [Никитин 1988: 16], а также в [Чейф 1975: 93], [Мельников 1988: 18–19] и мн. др. А. А. Поликарпов, опираясь на рассуждения С. Д. Кацнельсона, Е. Д. Поливанова и др., отмечал, что «сущность процесса коммуникации заключается отнюдь не в передаче смыслов, как это представляется обыденному сознанию и как нередко, к сожалению, трактуется и в лингвистических работах, а в таком взаимодействии между членами данной системы самоуправления (например, между членами той или иной социальной общности), когда индивид-отправитель с той или иной степенью искусности и учета всех условий данного акта общения подбирает (через определенное число промежуточных этапов) к своим, весьма сложным, индивидуальным и актуально-изменчивым образам-смыслам стандартные, ограниченные по набору и структурно (информационно) достаточно простые знаковые средства, которые, будучи преданы по каналу связи, наилучшим образом в данных условиях намекают получателю на исходные смыслы, давшие толчок всей этой сложной цепи преобразований. Получатель непосредственно получает не смысловую информацию, а структурно-знаковую. Смысловая информация не передается, а возбуждается в сознании получателя с помощью направленного знакового намека отправителя и направленной интерпретации этого намека получателем» [Поликарпов 1979: 18].

Намекательный характер коммуникации отмечался еще В. фон Гумбольдтом: «Процесс речи нельзя сравнивать с простой передачей материала. Слушающий, так же как и говорящий, должен его воссоздать своею внутренней силой, и все, что он воспринимает, сводится лишь к стимулу, вызывающему тождественные явления [Гумбольдт 1964: 98].

Принцип намекания – один из немногих принципов языковой деятельности, который является общим для художественной и практической (собственно коммуникативной) реализации языка (ср., например, с **принципом экономии**, который весьма специфично реализуется в художественной речи). Однако именно художественная речь делает этот принцип очевидным. А. А. Потебня, развивая идеи В. фон Гумбольдта применительно к художественной словесности, писал: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении ис-



куства [Потебня 1976: 181] и позднее: «[...]нас понимают только потому, что слушающие сами, из своего мыслительного материала способны проделать нечто подобное тому, что проделали мы, говоря. *Говорить значит не передавать свою мысль другому, а только возбуждать в другом его собственные мысли.* Таким образом, понимание в смысле передачи мысли невозможно» (курсив автора. – В.3.) [Потебня 1976: 541]. Положение о намекательном характере речи представлено во «втором законе библиопсихологии» Н. А. Рубакина, который сформулирован с опорой на положения В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни: «*Человеческая речь, как и все элементы ее вплоть до отдельного слова и даже звука или буквы, суть орудия только возбуждения психических переживаний, в соответствии с особенностями той мнемы, в какой они возбуждаются, а не орудия переноса или передачи этих переживаний*» [Рубакин 1977: 61]. Принцип намекания проявляется не только в характере передачи / приема конкретной речевой единицы, но и в том, что мы описали как **квантование**. Важность учета этого принципа при рассмотрении содержательной стороны текста трудно переоценить.

Значительная сложность плана содержания художественного текста в сравнении с планом содержания текста практического отнюдь не отменяет необходимости его описания. Применение моделей **уровней** (которые упоминались во Введении) к рассмотрению художественного текста было одним из путей преодоления сложностей описания его плана содержания. Практика применения уровневой модели в описании художественной семантики показывает, что важным условием такого описания является **разграничение** явлений, относящихся к плану содержания текста. О **стратификации** семантики А. В. Бондарко говорит как о **принципе** разрабатываемой им функциональной грамматики [Бондарко 2001: 4]. Тем более необходима стратификация семантики художественного текста. Без разграничения понятий и достижения определенности, которая должна появиться в результате этого разграничения, нельзя достичь взаимопонимания ни в описании процедур, ни в описании их результатов.

Далее мы рассмотрим характеристику и разграничение наиболее важных для нас понятий **смысл** и **содержание**. Обычно опыты разграничения семантики текста проводились применительно к

практической речи с поправками на художественную. Мы же строим модель разграничения применительно к художественной речи с поправками на практическую.

### 5.1. Проблемы стратификации семантики художественного текста

Разграничение в семантике языкового и неязыкового, статичного и подвижного, изменчивого, общего и индивидуального, внеситуативного и ситуативного имеет место применительно как к номинативным единицам, так и к текстам. По отношению к номинативным единицам разграничиваются **смысл** и **значение**, по отношению к текстам – **смысл** и **содержание**, последние названы двумя типами семантических ценностей в структурной организации художественного текста [Гореликова, Магомедова 1989: 7].

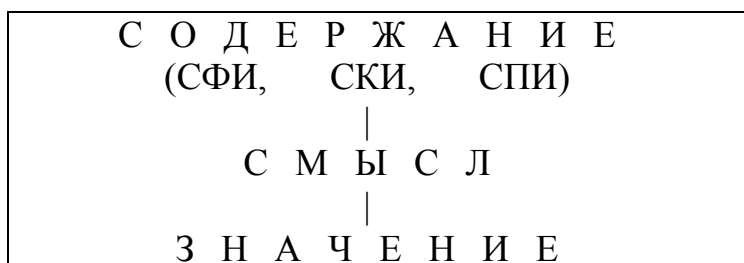
Существуют различные модели соотношения этих понятий. У И. Р. Гальперина, кроме уже рассмотренной нами **информации**, определено соотношение понятий **значение** – **смысл** – **содержание**. Смысл, реализуемый в предложении, в СФЕ выводится из значений (не являясь продуктом механического их сложения). Содержание – совокупность смыслов, [...] некое завершенное целое, в котором отражается представление автора об описываемых фактах, событиях в их развертывании, в их характеристиках и взаимосвязях [Гальперин 1982: 42]. Как видим, здесь иерархически высшим является содержание: «Подобно тому как слово значениями представляет собой “кусочек действительности”, смысл представляет собой “кусочек содержания”» [Гальперин 1981: 21]. Употребление его подобно употреблению у А. А. Потебни: под содержанием «разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» [Потебня 1976: 176] или «вместо ”содержание” художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно “идея”» [Потебня 1976: 175].

По И. Р. Гальперину, **содержание** – общее понятие, которое в терминологическом плане идентично **семантике**; содержательная сторона знака – его значение, содержательная сторона предложения – его смысл. Термин информация И. Р. Гальперин употребляет для определения содержательной стороны текста вообще:

«...содержание текста как некоего законченного целого – это его информация» [Гальперин 1981: 40].

Рассмотренные в Гл. 2 виды информации и составляют содержание.

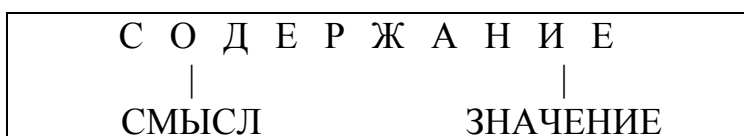
Схема 6



В модели И. Р. Гальперина основная проблема состоит в стратификации именно видов информации, а не двух нижних уровней: значения и смысла.

В иных терминах подобное разграничение выразил Ю. М. Лотман: «Текст несет тройные значения: первичные – общеязыковые, вторичные, возникающие за счет синтагматической перерганизации текста и сопротивопоставления первичных единиц, и третьей ступени – за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней – от наиболее общих до предельно личных» [Лотман 1996: 35].

Термин **содержание** иногда включается в описание оппозиции значение / смысл как гипероним. А. М. Камчатнов, упорядочивая термины, обозначающие семантику высказывания применительно к определению подтекста, термин **содержание** считает наиболее общим и уже содержание делит на два вида: значение («вид содержания связан с употреблением языковых знаков – их грамматической формой, синтаксическими правилами связи, значением составляющих высказывание лексем») и смысл («вид содержания прямо не выражен в языковых знаках, но вкладывается говорящим в высказывание и каким-то образом вычитывается из него слушающим») [Камчатнов 1988: 40].



Соотношение, которое встречаем у И. М. Кобозевой, назвавшей значение и смысл двумя ипостасями содержания, подобно преды-

дущему. На основе анализа обыденных употреблений терминов **значение** и **смысл** автором установлено, что значение – информация обеспечиваемая знаком конвенционально, а смысл – информация, связываемая со знаком при определенных условиях [Кобозева 2000б: 13].

Рассматривая текст как элемент акта вербальной коммуникации, как объект, который взаимодействует с автором и реципиентом, О. Л. Каменская разграничивает два аспекта: «автор / текст – тогда мы говорим о содержании текста, и текст / реципиент – тогда речь идет о смысле текста» [Каменская 1990: 39]. «Необходимость двух терминов – содержание и смысл – обусловлено необходимостью различия знания, объективируемого в тексте автором, и знания, получаемого реципиентом при восприятии текста. Иначе говоря, реципиент понимает не все и, возможно, не так, что и как хотел сказать автор» [Каменская 1990: 40]. Простое и ясное разведение: «...в нашей модели каждый текст имеет только одно содержание, определяемое автором, и может иметь для разных реципиентов различные смыслы» [Каменская 1990: 40] является не только изящным, но для описания практической коммуникации, возможно, и оптимальным. Однако для такого сложного объекта, как художественный текст, такое разграничение является слишком упрощенным.

Более удачно решает эту проблему О. В. Лещак, который при рассмотрении организации информационной базы языка выделяет **собственный смысл** текста и **когнитивный смысл** текста. **Собственный смысл** – это идея текста, интенциональный смысл, «в котором содержится мыслительное обоснование причин появления данного текста целиком и его составных в частности». Этот смысл управляет процессом порождения текста, и к нему стремится реципиент, воспринимающий текст. **Когнитивный смысл** текста – это «функциональное отношение между его *речевым содержанием* [...] и *интенциональным* (собственным) смыслом» (выделено автором. – В.З.) [Лещак 1996: 260–261]. Такое разграничение интенционального и когнитивного смыслов позволяет избежать неясностей в определении смысла и при характеристике плана содержания. Например, в описании З. Я. Тураевой глубинная структура называется то «идейно-тематическим содержанием текста», то «исходной абстрактной (семантической) моделью» [Тураева 1986: 56, 59]; первое является когнитивным смыслом, второе – интенциональным.

В дальнейшем рассуждении мы будем исходить из той стратификации семантического объекта, которую предложил А. В. Бондарко: «П л а н с о д е р ж а н и я т е к с т а – это семантическое целое, элементами которого являются взаимодействующие речевые реализации языковых лексических, лексико-грамматических (в том числе словообразовательных) и грамматических (морфологических и синтаксических) значений, выраженных языковыми средствами данного высказывания [...]». Речевой смысл – «это та информация, которая передается говорящим и воспринимается слушающим на основе содержания, выражаемого языковыми средствами в сочетании с контекстом и речевой ситуацией, на фоне существенных в данных условиях речи элементов опыта и знаний говорящего и слушающего» [Бондарко 1978: 95]. То есть источниками смысла являются также контекстуальная, энциклопедическая и ситуативная информация [Бондарко 1978: 95].

Разглядеть подобную конфигурацию можно и в приведенном выше разграничении Ю. М. Лотмана, и у В. А. Звегинцева: «Согласование значимого содержания предложения с ситуативными потребностями акта общения и образует смысл» [Звегинцев 1976: 193], и у И. Р. Гальперина («смысл относится к законченному отрезку речи, выражающему определенное суждение, ситуационно ориентированное» [Гальперин 1981: 20]), а также в описаниях выявления содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстовой информации (см. выше) и у М. М. Бахтина [Бахтин 1998: 396].

Результатами поисков наиболее адекватной стратификации являются разграничение, касающиеся собственно смысла, а также разграничение содержания. В бытующей стратификации **поверхностный смысл / глубинный смысл** первый элемент можно трактовать как содержание («поверхностный смысл художественного текста связан с его словарем. Следовательно, толкование лексики текста приведет нас к интерпретации поверхностного смысла» [Купина 1983: 51]) или как смысл данной речи, считаемой как бы практической речью, смысл, который является первым продуктом восприятия, или как смысл в модели И. Р. Гальперина. Этот смысл является основанием глубинного смысла: «Глубинный смысл текста, будучи производением многочисленных поверхностных смыслов языковых составляющих, может быть выведен только из последних

[Купина 1983: 105]. Подобное разграничение встречаем в [Донецких 1990] и др.

М. Л. Брандес, напротив, выделила **2 плана содержания** в словесном произведении: 1) **субстратное** – «вещественное (предметное), конкретное содержание [...] является единством двух аспектов: объективного и субъективного»; объективный аспект «соотнесен денотативно с объективной действительностью», субъективный – с «отношением говорящего к денотативному содержанию», «“видимое”, прямое, воспринимаемое через язык»; и 2) **сущностное** (функциональное, ценностное, смысловое), которое «является выражением типизированных связей и отношений реальной действительности, воспринимаемых человеческим сознанием», «отображает определяющую роль содержания по отношению к форме», «“невидимо”, средством его выражения служат коды алгоритмы, программы» [Брандес 1988: 68].

У А. В. Бондарко разграничение представлено наиболее ясно и последовательно. И на это разграничение опираются при построении теоретических оснований во многих ЛАХТах [Тураева 1986: 56; Гореликова, Магомедова 1989 и др.]. Далее мы будем обращаться к уточнениям и конкретизациям этого разграничения плана содержания и смысла.

А. В. Бондарко подчеркивает, что различия между планом содержания и компонентом речевого смысла, который базируется на содержании, обусловлены неизоморфностью, неидентичностью языковой и смысловой структур: план содержания структурирован лингвистически, а смысл структурирован понятийно [Бондарко 1978: 100]. То есть содержание – это речь, а смысл – мысль.

Языковая сущность структуры плана содержания состоит в том, что она имеет как нелинейные, так и линейные элементы (обусловленные, например, порядком слов), а структура смысла является смысловым результатом, «в котором смысловые единицы и отношения между ними выступают совместно, как элементы единого целого» [Бондарко 1978: 103]. Структура смысла не связана с определенной последовательностью элементов плана выражения [Бондарко 1978: 103]. Уточнение относительно нелинейности смысла важно для понимания также иных его характеристик.

Важным признаком, отличающим структуру плана содержания от структуры смысла, является наличие избыточных семантических

элементов в плане содержания, которые являются значительным элементом его структуры и безразличны для смысла. Применительно к художественной речи существенность избыточных элементов плана содержания состоит не только и не столько в том, что эта избыточность является условием восприятия текста. Избыточность в художественной речи является субстратом большого количества приемов (наряду с «недостаточностью», о которой шла речь выше в Гл. 2): от разного рода фигур, основанных повторах, до таких явлений как, имитация эха, которое описано в п. 4.2. Поэтому в художественной речи избыточность не понимается как излишество. А возможность сокращать или увеличивать объем плана содержания при сохранении смысла, которая, по А. В. Бондарко, является подтверждением разграничения понятий план содержания и смысл [Бондарко 1978: 105], подразумевается им, мы полагаем, только применительно к речи практической.

Для разграничения плана содержания и смысла часто обращаются к оппозиции **имплицитное / эксплицитное**. Опираясь на модель А. В. Бондарко, М. И. Гореликова и Д. М. Магомедова отмечают: «Содержание включает в себя описание внеязыковой действительности, линейное развитие сюжета. Содержание текста структурировано лингвистически, выражено эксплицитно. Смысл создается на основе информации, вытекающей из структуры содержания текста, и является категорией понятийной. Смысловый аспект текста [...] представлен в основном имплицитно и выявляется сложно, опосредованно» [Гореликова, Магомедова 1989: 7]. Между тем наличие имплицитных элементов сам А. В. Бондарко не считает существенным для разграничения плана содержания и смысла, поскольку «имплицитные элементы относятся не только к смыслу, но и к плану содержания текста» [Бондарко 1978: 105].

При исследовании художественной речи смысл рассматривается как явление имплицитное, и часто аналитические процедуры преследуют цель экспликации этого смысла. Показателем имплицитного «видения» смысла является то, что термин **подтекст** в некоторых концепциях является синонимом термина **смысл**: «...смысл, или подтекст, как реальное содержание высказывания в речи – это не нечто вторичное, это – сущность и цель высказывания в действительной речи» [Мыркин 1976: 88], «...понятие подтекста следует толковать широко, как внутренний эмоционально-

оценочный и обобщающее типизирующий смысл всякого произведения» [Протченко, Черемисина 1986: 142], приблизительно так видится смысл в [Кайда 2000: 62]. Мы полагаем, что соотношение признаков эксплицитный / имплицитный следует применять к содержанию, которое, собственно, и складывается, как было показано выше (в Гл. 2), из разного типа эксплицитной и имплицитной информации. Для характеристики смысла, который мы рассматриваем как качественно иную семантику, соотношение имплицитное / эксплицитное мы считаем совершенно нерелевантным. О. В. Лещак мнение о том, что содержание – это эксплицированная языковыми средствами семантика, а смысл – имплицитная, считает заблуждением [Лещак 1996: 267].

Многие из перечисленных особенностей смысла «сосредоточены» в признаке, который, обозначен довольно частотным определением при слове смысл – **целостный** смысл.

Как отмечалось в п. 3.1 в определениях текста, связность – свойство плана выражения, а цельность – свойство плана содержания. Признак **целостность** (цельность) одинаково частотно приписывается всему, что относится к семантическому объекту: целостное содержание, целостный образ, целостный смысл. Характеристику планов представим в схеме:

Схема 7

	СМЫСЛ	целостность
	ПС	
связность	ПВ	

Поэтому мы говорим не о признаке, а, как отмечалось выше в п. 3.3, о **категории** целостности, категории для описания семантического объекта вообще и смысла в частности.

Еще М. М. Бахтин говорил о необходимости обращаться к целому, а не к частностям высказывания, при этом отмечая, что целостность – категория речевая, текстовая, а лингвистический аппарат того времени не был приспособлен к рассмотрению целого: «Лингвистическое категории упорно нас тянут от высказывания и его конкретной структуры в абстрактную систему языка» [Бахтин 1998: 406]. Надо заметить, что в современных лингвопоэтиче-



ских опытах такая тенденция выхода из «конкретной структуры» текста в «абстрактную систему языка» не исключение<sup>53</sup>.

Предварительно разграничим два практически идентичных термина: цельность и целостность. В семантике слова **цельный** 1) 'состоящий из одного вещества, из одного куска, сплошной' [СОШ 1997: 873] для нас существенны семы 'однородность', 'сплошность'. А в семантике слова **целостный** 1) 'обладающий внутренним единством' [СОШ 1997: 873] предполагается некое множество элементов в тесной взаимосвязи. При дальнейшем рассуждении станет ясно, что из отмеченных в семантическом объекте явлений признаком цельности обладает смысл, в котором отсутствует избыточность (А. В. Бондарко), который неразложим (В. А. Звегинцев, О. В. Лещак), а признак целостность характеризует содержание, в котором взаимодействует множество элементов, образ же обладает и цельностью (признак его устройства), и целостностью (особенности протяженного образа).

Мы говорим о цельности как признаке смысла текста, в то время как цельность текста часто и понимается как осмысленность текста. Например, В. А. Лукин, как представляется, термин **цельность** предпочел термину **смысл**: «Эффект цельности [...] возникает в определенных последовательностях знаков, поэтому, несколько преувеличивая, можно даже утверждать, цельность – это конечный результат всех видов связности» [Лукин 1999: 49].

Судя по разнообразным употреблением термина **смысл** в различных работах, смысл не просто обладает признаком цельности, но он – **сама цельность**. (Между тем для описания художественной речи совершенно неприемлемы некоторые психолингвистические определения смысла как цельности, на которых мы остановимся ниже.)

Признак результирующей всеобщности применительно к тексту, выражается не только понятием **смысл**, но также выше приведенным понятием **концепция** (М. Я. Дымарский, Б. И. Ярхо). Г. Е. Крейдлин отмечает, что идею суммарности выражают понятия **тон** и **дух**, причем дух обозначает квинтэссенцию качества эстетичности текста и тяготеет к плану содержания, а тон тяготеет к плану выражения [Крейдлин 2000: 487].

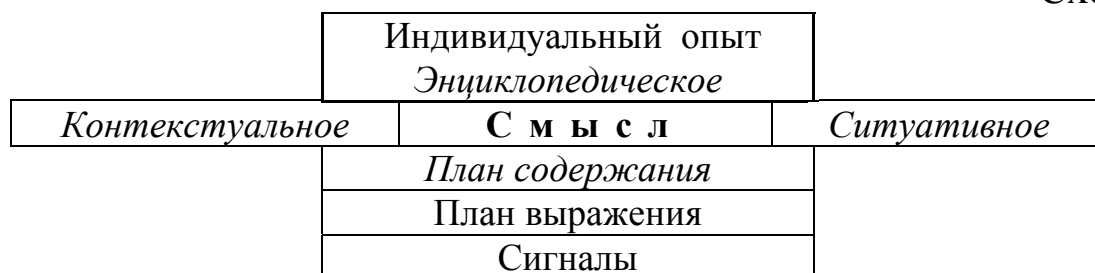
---

<sup>53</sup> Нужно заметить, что понятие **цельности** было существенным и в дильтеевской описательной психологии.

Что есть смысл, главная составляющая всякого элемента? Это **отношение**: «смыслы представляют собой функции-отношения “Я” к миру вещей и “Я” к миру других людей (точнее, к миру чужих смыслов)» [Лещак 2002: 127]. Трактовка смысла как отношения (релятивное понимание) обычно противопоставляется трактовке смысла как реальности, как компонента содержания (субстанциональное понимание): «Смысл – это не сама реальность, описываемая или порождаемая текстом, но особое отношение текста к этой реальности – то, что текст выражает относительно этой реальности – способ, которым он ее описывает» [Мусхелишвили, Шрейдер 1989: 4].

Смысл в отношении источников, описанный в [Бондарко 1978; 2001], схематически можно представить так:

Схема 8



Здесь смысл представлен не как составной элемент содержания, а как отношение содержания к четырем обозначенным компонентам, из которых концептуальный, энциклопедический и ситуативный можно объединить в один. О. В. Лещак пишет о необходимости признать «речевой смысл текста не составной речевого произведения, а семантико-семиотическим эффектом (состоянием), вызывающим образование речевого знака (у субъекта речи) или вызываемым его восприятием (у реципиента)» [Лещак 1996: 260]. Здесь, «между» этими «источниками»: содержанием, контекстом, ситуацией – и возникает семантико-семиотический эффект, который М. М. Бахтин определил как реакцию: «*реакция становящегося сознания на становление бытия*» [Бахтин 1998: 397] (курсив автора. – В.З.).

Если смысл понимается как отношение, то о нем говорится, что он возникает только в связи с текстом: «...смысл и содержание текста не существуют вне текста (в отрыве от текста) в той же степени, в какой сам текст не существует вне речевой деятельности конкрет-

ного индивида» [Лещак 1996: 308], смысл «появляется только вместе с текстом» [Мусхелишвили, Шрейдер 1989: 4].

Возникновение смысла-отношения происходит в процессе восприятия содержания. В п. 3.3 (анализ рассказа «Дракон») говорилось о сильных позициях, об оправдании стыков фрагментов, о событийности связывания. Создание целого путем преодоления границы есть процесс осмысления. Смысл обеспечивает восполнение очевидного, но незаконченного – неочевидным до некоторого законченного, до целого. Смысл можно назвать процессом «исцеления» содержания. И этот процесс обнаруживает существенную зависимость от условий, обстоятельств, обозначенных в схеме, а множественность результатов, о которых речь пойдет ниже, определяется различием как воспринимающих сознаний, так и обстоятельств работы одного и того же сознания.

Известны определения смысла как отношения некоторого объекта к некоторому целому в качестве элемента этого целого: «Смысл – это и есть структурная связь, включенность явления в структуру высшего и более общего порядка» [Гинзбург 1989: 463]; «Смысл изречения, аналогии, сопоставления, образа – выражение некой истины или ценности, которая шире данной конкретной формы. Но данная система имеет смысл, если им обладает более широкая система, если цепь систем, из которых (последующая) придает смысл предыдущей – бесконечная цепь. Смысл поступка – в том, что он оказывается элементом некоторого исторического процесса, смысл последнего – в его вхождении в более общий процесс и так далее, вплоть до бесконечного прогресса человечества. Смысл локального объекта или процесса – в его приобщении к бесконечности» [Кузнецов 1975:160–161]. Смысл произведения состоит с том, **как** это произведение вписывается в мое мировоззрение, мою систему эстетических представлений.

Всякое проявление затрудненной формы, всякая металогия только тогда осмыслится, когда этот смысл ожидаем, когда он впереди, как цель. А. И. Новиков, ссылаясь на Виктора Франкла, отмечает: «Во всякой своей деятельности человек ищет смысл, который служит ему целью, и стимулом, и средством» [Новиков 1999: 44]. То же «расположение» смысла видит и Ж. Женетт, когда говорит о времени произведения: «Время произведений – это не определенное время письма, но неопределенное время чтения и памяти. Смысл

книг находится впереди, а не позади них» [Женетт 1998, I: 150]. Здесь наречие «впереди» можно понимать и как ‘при будущих прочтениях’, в ожидании новых целостностей.

Можно сказать, что смысл, понимаемый как отношение, инструментален, как инструментальна истина (см. во Введении о понимании истины по У. Джемсу). Инструментальность смысла хорошо заметна в понятии **презумпция**. Презумпция текстуальности Б. М. Гаспарова (упоминаемая в п. 3.1), – это ожидание целостности: «Действие презумпции текстуальности состоит в том, что, осознав некий текст как целое, мы тем самым ищем его понимание как целого». Речь идет не о полной интеграции, но о том, что «какими бы разнородными ни были смыслы, возникающие в нашей мысли, они осознаются нами как смыслы, совместно относящиеся к данному тексту, а значит – при всей разноречивости – имеющие какое-то отношение друг к другу в рамках этого текста» [Гаспаров 1996: 324]. Далее презумпция текстуальности присутствует в качестве интегрирующей силы, которая позволяет смотреть «на какой-то отрезок непрерывного потока языковых впечатлений как на коммуникативный артефакт, подлежащий осмысливанию» [Гаспаров 1996: 325].

Нужно заметить, что презумпция текстуальности как ориентация на целостность, обеспечивающая реализацию принципа намекаемости, – это своего рода физиологическая обусловленность целостности<sup>54</sup>. Всякое восприятие, в том числе и вербальное связано с упоминаемым уже явлением **антиципации** и **законом опережающего отражения** (См. [Смысловое восприятие 1973: 16 и далее]). Целостность восприятия, в том числе и эстетического, вероятно, одна из составляющих **гомеостаза**. Согласно закону опережающего отражения первой фазой восприятия речи является не восприятие сигнала или плана выражения, а так называемая **коммуникативная гипотеза**, вероятностное прогнозирование, некий предсмысл ожидаемого высказывания. В герменевтике Х.- Г. Гадамера это называется «предрассудком». В процессе постепенного восприятия речи и протекания последующих фаз (вербального сличения, создания образов и т.д.) гипотеза корректируется. Наличие прогноза как первой

---

<sup>54</sup> Исследования асимметрии мозга свидетельствуют, что правила построения моделей мозгом направлены на придание внешнему миру смысла, «программы восприятия мира исходят из его целостности» [Красота и мозг 1995: 230].

фазы восприятия определяется речевым опытом носителя языка, а способность к коммуникативной гипотезе является элементом коммуникативной компетенции.

Целостность смысла – это **установка на связь**, установка созидательная, предчувствие целого, порожденное опытом: «Для образования в интеллекте партнера по коммуникации целостного семантического комплекса, соответствующего замыслу автора, требуется постоянное обращение к опыту, знанию, не содержащемуся в самом тексте» [Аспекты 1982: 20]. Такая презумпция могла возникнуть в опыте только в результате получения определенных результатов процесса восприятия.

Итак, смысл трактуют как отношение, принимая во внимание, что **отношение** – не просто ‘взаимная связь, касательство’ [СОШ 1997: 475], но связь продуктивная, поэтому смысл трактуется как **эффект**, то есть результат, ‘что получено в результате, итог’, ‘действие как результат чего-то, следствие чего-н.’ [СОШ 1997: 914]. И здесь есть как минимум две противоречивые составляющие: **процесс** (‘ход развития явления, смена состояний объекта’ сознания) и **результат** (‘реакция, отзыв сознания’).

И. М. Кобозева установила, что смыслом текста называют 1) квинтэссенцию содержания, краткое содержание; 2) главную мысль (если этот смысл единственный), не высказанную прямо (что в литературоведении называют идеей); 3) чувство автора, вкладываемое в произведение (в литературоведении – пафос), эмоциональная составляющая семантики текста, 4) смысл диалогического текста, интенция [Кобозева 2000а: 333], а в завершение обобщила: «...на уровне текстов смысл, в отличие от содержания [...], трактуется как проекция плана содержания языкового выражения на сознание интерпретатора с присущими ему представлениями о мире и системой ценностей» [Кобозева 2000а: 333]. Метафора «проекция» тоже понимание смысла как отношения: отношение плана содержания к сознанию интерпретатора. Какая имеется в виду проекция (процесс проецирования или результат), не уточняется.

Нужно заметить, что в некоторых случаях двусмысленность снимается. В. А. Звегинцев смысл ограничил результативностью, подчеркивая его непроецессуальность: «Смысл или смысловое содержание – не деятельность, а некоторое образование (оно не может разбираться на части), представляющее собой результат этой

деятельности [Звегинцев 1973: 169]. Совершенно иначе видел смысл Л. С. Выготский, акцентировавший внимание именно на динамичности смысла, считая его не столько последствием, сколько самим действием. Однако не всегда разграничение имеет место. Например, А. И. Новиков в цитированной выше статье рассматривает смысл и как результат, и как условие динамического процесса получения результата: «Смысл управляет отбором и распределением языковых средств при создании речевого произведения, он же является целью, средством и результатом его понимания» [Новиков 1999: 43]. Здесь смысл как цель и средство – это, скорее, отношение, а смысл как результат – это продукт отношения. Налицо совмещение двух значений.

Для рассмотрения художественного текста весьма важным представляется определенность в применении этого понятия, так как, если не определяется то, что подразумевается при употреблении термина смысл – процесс или результат, – то рассуждение чревато противоречиями. Как видим, смысл-процесс и смысл-результат – это обычный продуктивный метонимический перенос, как в словах *мысль* (1 – процесс мышления, 2 – результат мышления, идея) [СОШ 1997: 372], *изображение* (в Гл. 4). (В значениях слова *смысл* этого нет: 1) суть, содержание, 2) цель, основание, 3) рассудок [СОШ 1997: 737]. Далее мы рассмотрим различия смысла-процесса и смысла-результата, но не для обоснования предпочтения одного другому, а для точного применения обоих понятий. (Такое различие подобно, но тождественно различию **реляционного** и **субстанционального** понимания семантических явлений уже потому, что одно не исключает другого.)

Смысл-процесс не целен, он то, что обеспечивает цельность. Целен смысл-результат, именно он неизбежен и нечленим (в вышеприведенном высказывании В. А. Звегинцева с **результатирующим** характером смысла связана его нечленимость). Смысл как процесс (возникающий, завершающийся, но в осознаваемом времени жизнедеятельности) мгновенный. Это мгновение упорядочения, процесс «исцеления» в условиях ожидания этого исцеления. Именно этот смысл – реакция, отзыв сознания. С другой стороны, в сознании так или иначе остается память об этой реакции, и это мгновение перехода в память, мгновение запечатления. Поэтому смысл – это и результат, запечатленная реакция, запечатленный в

памяти отзыв сознания. Этот смысл является отвлеченным от текста результатом. И процесс, и результат возникают только с связи с текстом. И тот и другой мыслятся впереди, и для слушающего являются «оправданием речепроизводства говорящего» [Лещак 1996: 308], оба также обладают признаками: множественность, личностность, творимость и др.

О. В. Лещак обосновывает необходимость признания двух видов смысла – сущностного и бытийного – применительно к философии, а применительно к лингвистике – «двух видов смысловых реалий – знаковой системы (языка) и фактуального состояния (речи), соотносимых друг с другом не как сходные, различные, но единые сущности, а именно как смежные, различные, но взаимообусловленно связанные сущность и существование» [Лещак 2002: 120]. Отношение между этими смыслом-процессом и смыслом-результатом является, как выразился О. В. Лещак по поводу отношения двух видов опыта, «взаимодополняющим отношением смежных областей, которые не могут существовать друг без друга» [Лещак 2002: 219]. Мы ни в коем случае не противопоставляем эти смыслы, но обращаем внимание на их разную сущность.

Если по поводу процесса говорится, что смысл «возникает» («смысл не вкладывается в текст, как предмет в ящик. Он возникает в процессе создания текста и умирает, воплощаясь в тексте» [Мухелишвили, Шрейдер 1989: 4]), то по поводу результата говорится, что смысл «создается» («нельзя "увидеть" смысл в тексте, цель – в действии, а структуру – в предмете. Однако их можно построить, установить, создать» [Нишанов 1986: 8]). Рассуждая об этих или иных свойствах смысла, следует учитывать, какой из смежных сущностей приписываются эти свойства.

Функциональное представление о **творимости** и «рукотворности» смысла (как, равно, и образа) противостоит бытующим взглядам о присутствии смысла в тексте (Ср.: мнение, что «смысл существует в сознании и, соответственно, в текстах, потому что он существует на самом деле» [Брудный 1998: 126], или что в тексте есть «действительный смысл», и не противоречит положению В. Франкла: «Смысл должен быть найден, но не может быть создан» [Франкл 1990: 37] (курсив автора. – В. З.). Такое объяснение появлению смысла В. Франкл давал, чтобы, во-первых, подчеркнуть невозможность (пере)дать смысл пациенту, во-вторых, подчеркнуть

несколько факторов возникновения смысла у пациента и человека вообще: поиск смысла определен активностью субъекта, его оценкой себя и действительности, обнаружением «возможности на фоне действительности»; в поисках смысла человека направляет его совесть; поиск смысла сопряжен с ответственностью; смысл уникален и неповторим [Франкл 1990: 38, 39]. Понятна неприемлемость для В. Франкла утверждения Ж. П. Сартра о том, что идеалы и ценности выдумываются человеком [Франкл 1990: 292]. Но если учитывать эти поправки и приводимые иллюстрации, можно вполне утверждать, что и по В. Франклу найти смысл – это создать его.

Важно подчеркнуть, что доступный и недоступный смысл, смысл художественной и практической речи – любой смысл «рукотворен». Еще Л. С. Выготский подчеркивал, что **привносимость смысла** не отличительный признак поэзии [Выготский 1987: 42]. Однако особенно важно отметить это относительно текстов, которые существенно отличаются от практической речи. При восприятии любой художественной речи возникает семантико-семиотический эффект (смысл-процесс) уже потому, что она интенциональна. Иной вопрос, насколько ясен смысл-результат. Для сторонников возможности вербализации смысла только эта вербализация и есть свидетельство осмысленности текста, в противном случае текст не имеет смысла. Ц. Тодоров пишет по поводу поэзии А. Рембо: «Желая восстановить смысл этих текстов, экзегет их его лишает, ибо их смысл [...] как раз в том, чтобы не иметь смысла. Рембо возводит в статус литературы тексты, которые ни о чем не говорят, тексты, смысл которых останется неизвестным, что им и придает колоссальный исторический смысл» (цит. по: Тростников 1997: 52). Здесь, очевидно, не различаются отсутствие смысла и невозможность его вербализовать. Мы полагаем, что можно говорить о том, насколько ясен или смутен смысл-результат, но нельзя говорить, что художественный текст не имеет смысла, если восприятие его имело место. Сочетание «бессмысленный текст» может быть применимо только к аномальным (или случайным) речевым образованиям практической речи (смысл-процесс не дал смысла-результата), а в художественной речи это сочетание – нонсенс и может быть только наименованием жанровой разновидности художественной словесности.



Акцент на «рукотворности» смысла важен для предупреждения процедур поисков основного, единственного, верного смысла (для чего иногда пользуются разнообразными «вспомогательными» средствами вроде «свидетельств» самого автора в черновиках, автобиографиях или интервью).

Таким образом, с целостностью связаны как эпистемологические, так и онтологические свойства смысла, то есть целостность видится нами как созидающее и как результирующее свойство. Если не учитывать этого разграничения, то в применении понятия смысл будет царить неразбериха, как если бы стремиться увидеть в качестве единого целого процесс и результат.

Важнейшее свойство смысла – **множественность** – определяется подвижностью и изменчивостью факторов, обозначенных в приведенной на стр. 243 схеме 8. В целом художественный текст в типологии текстов по критерию жесткий / мягкий (количество допустимых интерпретаций) относится к мягким, допускающим в принципе неисчислимое количество интерпретаций [Мурзин, Штерн 1991: 21].

О множественности смыслов иногда не говорится прямо. Л. В. Щерба, хотя и оставил в стороне вопрос о множественности толкований, предполагал ее в самом ограничении своей задачи: «осознание и использование для толкований всех лингвистических указаний текста» [Щерба 1957: 32]. Множественность смысла предполагается в большинстве современных ЛАХТов, в психолингвистических исследованиях, например: «...смысл – это всегда личностное отношение конкретного индивида к содержанию, на которое в данный момент направлена его деятельность» [Сорокин, Тарасов, Шахнарович 1979: 84], [Белянин 2000]. Множественность смысла признают исследователи различных методологий: и деконструктивисты, и функционалисты. Феноменологической трактовке смысла «как собственного смысла произведения, включающего в себя весь спектр возможных интерпретаций *in potentia*», и позитивистских, согласно которым инвариантным является единичный авторский смысл, О. В. Лещак противопоставляет функциональную, которая состоит в том, что «смысл этот действительно личностно **мультиплицирован**, но наличие социализированного кода – идиолекта и социализированного индивидуального сознания – создает предпосылки для образования инвариантной функции – произведения» [Лещак 1996: 260].

В концепциях, где признается множественность смысла, как правило, эта личностная мультиплицированность коррелирует с содержанием и «ограничивается» им: «Наличие у текста речевого содержания, эксплицируемого его составляющими, делает структуру текста неслучайной, преднамеренной, интенциональной» [Лещак 1996: 304]. Поскольку содержание (речевая информация) обеспечивается конвенциональными средствами (этническим языком), это позволяет ориентировать «субъекта понимания на проведение определенной последовательности операций над его когнитивными структурами: знаниями, мнениями, чувственными образами», то есть делать текст своего рода программой для построения смысла или смыслов [Нишанов 1987: 19]. Ян Мукаржовский при описании плана содержания текста разводит **содержание** – «центральное ядро», «...данное тем общим в субъективных состояниях сознания членов некоего коллектива, что вызвано произведением-вещью», и **смысл** – «субъективные психические элементы», которые могут быть объективированы принадлежащим коллективному сознанию центральным ядром [Мукаржовский 1994: 191, 192].

Разумеется, неверно ставить вопрос о **правильности** того или иного **смысла** в широком спектре многосмысленности. Н. И. Жинкин полагал правильной именно многосмысленность: «Ничто в отдельности и все в аккомпанементе своей общности» [Жинкин 1927: 29]. Было бы вполне последовательным множественность смыслов художественного текста трактовать широко. Мы имеем в виду, что цельные психические результаты могут быть не просто различны, но вполне могут «выходить за пределы» эстетической функции, когда произведение читается не как художественная модель, а как источник информации об эпохе, то есть с сугубо познавательной установкой.

Известно, что в случае признания множественности смысла иногда ставится и вопрос о том, кто лучше понимает текст: отправитель или получатель. А. Г. Горнфельд, приводя в доказательство соображения А. А. Потебни, Ф. Ницше, говорит не только о множественности понимания, но и о том, что читатель часто лучше автора понимает произведение [Горнфельд 1922: 104–105]. Это вариант известного парадокса: «вещь умнее автора».

Перспективы взаимопонимания, представленные в оптимистической аллегории Милорада Павича, в большей степени характери-

зуют ситуацию с порождением и восприятием художественного текста: «Представьте себе двух людей, которые держат пуму, набросив на нее с двух сторон лассо. Если они захотят приблизиться друг к другу, пума бросится на одного из них, так как лассо ослабнет. Они в равной безопасности только тогда, когда тянут каждый в свою сторону. Поэтому с таким трудом могут приблизиться один к другому тот, кто пишет, и тот, кто читает, между ними общая мысль, захлестнутая петлей, которую двое тянут в противоположные стороны. Если мы спросим пуму, то есть мысль, каково ее мнение об этих двоих, она ответит, что концы лассо держат те, которые считают пищей кого-то, кого не могут съесть... [Павич 2001: 23].

Множественность может быть спрогнозирована только в самом общем виде. Б. М. Гаспаров верно полагает, что «ни сам автор, ни его адресат не в состоянии учесть все резонансы смысловых обертонов, возникающих при бесконечных столкновениях бесчисленных частиц смысловой ткани, так или иначе фигурирующих в тексте. Но и автор, и читатель, и исследователь способны – с разной степенью отчетливости и осознанности – ощутить текст в качестве потенциала смысловой бесконечности: как динамическую “плазменную” среду, которая, будучи однажды создана, начинает как бы жить своей собственной жизнью, включается в процессы самогенерации и регенерации. Таков парадокс языкового сообщения-текста, составляющий важнейшее его свойство в качестве орудия формирования и передачи смысла в коммуникативной среде: открытость, нефиксированность смысла, бесконечный потенциал его регенераций не только не противоречит закрытому и конечному характеру текста, но возникает именно в силу этой конечности, создающей герметическую камеру, в которой совершаются “плазменные” смысловые процессы» [Гаспаров 1996: 346]. В метафоре «плазма» для нас существенны не «жизнь своей жизнью, самогенерация и регенерация», а потенциал смысловой бесконечности, парадоксально сочетающийся с «герметичностью», то есть «конечностью» плана выражения.

Говоря о множественности смыслов, Р. Барт отмечал, что в тексте она «неустраняемая, а не просто допустимая» [Барт 1989: 417]. Применительно к художественной речи следовало бы подчеркнуть, что многосмысленность является ее типологическим, конститутивным признаком. Ниже мы обратимся к понятию

**потенциация**, которое М. Эпштейн предложил для характеристики современной действительности, но которое хорошо выражает эту предрасположенность к множественности смыслов, свойственную художественной речи в целом. На словном уровне таким элементом, обеспечивающим многосмысленность, является троп, который Ю. М. Лотман назвал механизмом порождения семантической неоднозначности [Лотман 1996: 58].

Все упоминаемые признаки смысла художественного текста: принципиальные отличия от содержания, цельность, личностность, отсутствие единственно верного смысла, множественность как конститутивный признак – становятся нерелевантными, если к художественному тексту применяются некоторые психолингвистические процедуры, которые вполне приемлемы относительно текстов практической речи. Основным методом изучения цельности текста является психолингвистический эксперимент [Смысловое восприятие 1976: 47]: в результате последовательных переходов от одной ступени компрессии к другой сохраняется смысловое тождество и опускаются маргинальные элементы. Естественно, что подобная проверка наличия смысла предполагает именно единичность смысла. Так, В. П. Белянин, соглашаясь с положением о множественности интерпретаций, считает правомерным вопрос о том, **как** реконструировать истинный смысл текста [Белянин 2000: 54]. Этот истинный смысл, разумеется, авторский смысл.

В. П. Белянин исходит из положения о том, что организующим центром художественного текста является его эмоционально-смысловая доминанта, а «говорить о доминанте текста можно тогда, когда есть возможность представить смысл текста в компрессированном виде, сжать текст до некоторого небольшого высказывания». Текст считается цельным, «если его можно сократить без ущерба для содержания до объема одного высказывания» [Белянин 2000: 52]. При этом исследователь понимает, что «при адаптации и компрессии текста может происходить утрата взгляда автора на действительность из-за того, что невозможно кратко передать многомерный и коннотативный смысл художественного текста» [Белянин 2000: 53]. Установленная ценой отмеченных потерь доминанта является основанием психолингвистической типологизации художественных текстов, а также средством психиатрической идентификации автора. Как видим, подобный подход является типично

каузалистским, уводящим к «причинам», и не может быть согласован с потребностями нашего исследования, поскольку игнорирует те особенности текста, которые составляют суть художественности.

То же можно сказать и о макроструктуре по А. Т. ван Дейку, (которая выявляется в результате сокращения несущественной информации, обобщения однотипных пропозиций, комбинации нескольких пропозиций в одну) [Ван Дейк 1989: 41 и далее], – это понятие, которое может применяться к художественной речи только для объяснения нехудожественных особенностей.

Процедура сжатия вступает в противоречие с положением об отсутствии «упаковочного материала». Обычно не оспаривается то, что совершенно не поддаются компрессии тексты, изобилующие фактами затрудненной формы. Но иной текст вроде и не совсем абсурден, но при сворачивании кажется совершенно иным. Но если несворачиваемость очевидна, то нет и смысла. Последовательным было бы признать всю художественную литературу бессмысленной.

Возможность компрессии нехудожественного текста обычно обуславливается избыточностью плана содержания, которую отметил А. В. Бондарко. Но в п. 3.3 показана очевидная невозможность компрессии в случае явной, подчеркнутой избыточности. (Примером могут служить не только известные изобилующие повторами стихотворения «Снег идет», «Зимняя ночь» Б. Пастернака, но и многочисленные поэтические тексты, подобные заклинаниям, например, собственно жанр заклинаний у Александра Володина.)

«Избыточность», как и «бессмысленность», – это термины для речи практической, а применительно к художественной это избыточные характеристики, плеоназм, потому что художественная речь одновременно и бессмысленна, и избыточна. Но при этом не будет преувеличением утверждение, что чем очевидней избыточность речи, тем невозможнее ее устранимость и сжатие. Из художественного текста ничего удалить нельзя. Удаление повторяющегося как «лишнего» подобно выплескиванию с водой и ребенка. Художественный текст, несмотря на имеющуюся в нем избыточность, настолько «разреженное» пространство, что требует не изъятия и сокращения, но восполнения, чтобы создать целостность. И эта процедура восполнения до целого есть процесс осмысления.

При рассмотрении проблемы компрессии, помимо отмеченного выше, обнаруживается неприемлемое для нас представление об

«однородности» плана содержания и смысла («содержание свертывается в смысл») и о возможности сформулировать смысл. Повторим, смысл, возникающий только в связи с текстом, 1) не является составной частью семантики текста и 2) не может быть вербально представленным. Это касается и процесса, и результата. Смысл художественного текста не может быть сформулирован, как содержание художественного текста не может быть перефразировано. Неформулирование – неперефразирование – обозначают разное, но иногда читались одинаково, так как речь шла не о развернутом тексте, а об одном высказывании. В. А. Звегинцев, обсуждая невозможность переформулирования известного искусственного высказывания *Зеленые идеи яростно спят* пишет: «Сама невозможность перефразировки таких предложений указывает на отсутствие у них смысла» [Звегинцев 1973: 171]. Возможности перефразирования художественного текста мы рассмотрим ниже, а здесь остановимся на проблеме **формулирования смысла**.

Широко распространено представление о том, что смысл выводим из содержания: «Смысл же всего повествования в целом, смысл всего текста представляет собой обобщение, заключение, вывод из содержания. Он заключен в контексте и выводится из него, он "читается между строк". Смысл – это обобщенное содержание, сущность текста, его основная идея, то, ради чего он создан. Содержание текста есть проявление этой сущности в ее конкретном, референциальном виде, в виде его языкового выражения. В основе же всякого текста можно найти некую определенную общую идею, которая и представляет собой общий смысл текста» [Реферовская 1989: 157]. Этот экстракт часто вербализуется (например, [Богин 1982: 71], [Белянин 2000: 63], [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 28]).

Еще М. М. Бахтин, описывая методологические ошибки русской критики и истории литературы, заметил, что всякая вербализация смысла художественного текста и / или пересказывание его плана содержания так или иначе ведет к игнорированию формы: «В результате литературного анализа из художественного произведения отжималась плохая философия, легкомысленная социально-политическая декларация, двусмысленная мораль, однодневное религиозное учение. То, что оставалось от этого отжимания, т. е. самое основное в литературном произведении – его художественная

структура – просто игнорировалось как простая техническая опора для других целей» [Бахтин 1998: 127, 128]. Именно такой опорой и было произведение, в которое встраивалась идеология. Вербализация смысла была компонентом компрессии. В обычной современной школьной практике рассмотрения художественной литературы часто пользуются продуктами такого «отжима».

По нашим наблюдениям, именно представление о единичности смысла обычно коррелирует с фактами его вербализации, однако и представление о множественности смыслов не мешает вербализовать. Одним из глубинных смыслов стихотворения О. Мандельштама «*Я буду метаться по табору улицы темной...*» Ю. В. Казарин считает такой: «'смятение есть единственный способ и образ этой жизни'» [Казарин 1999: 199]. Представление о возможности вербализации смысла коррелирует с допущением наличия разных текстов с одним смыслом: «различного конкретного содержания тексты могут иметь один и тот же или очень близкий общий смысл, вытекающий из содержания» [Реферовская 1989: 159] (Подобного рода образование А. В. Бондарко называет инвариантным смыслом [Бондарко 1978: 113]). «Прачечная» метафора *вытекает* имплицитно сжатие: как бы выкручивание смысла из мокрой ткани пространства содержания.

Нам близки представления тех исследователей художественной речи, которые считают, что «сведение смысла, извлеченного из художественного произведения, к смыслу, записанному на естественном языке [...] или на метаязыке, не является задачей и целью ученого, исследующего художественный текст» [Степанов 1980: 200]. Но дело здесь отнюдь не в специфике художественной речи, а в том, что смысл в принципе неформулируем. Смысл по форме является мыслью, которая не может быть выражена иначе, чем данным текстом, отмечает О. В. Лещак. Приводя смысловые трактовки речевых произведений, демонстрируя выражение смысла через речевое содержание и приписываемость смысла, он подчеркивает, что смысл невербален [Лещак 1996: 262, 264].

Когда утверждается, что может существовать несколько произведений со сходным смыслом, который может быть сформулирован так-то и так-то, нам кажется, имеют в виду не смысл как процесс осмысления, возникновения эффекта продуктивного сочетания содержания, контекста, ситуации в пределах энциклопедического фо-

на, и не смысл-результат, который возникает к концу процесса чтения. Процедуры свертывания – это процедуры над содержанием, и результатом этих процедур является нечто относящееся к содержанию же. Результат свертывания – это указание на то, **о чем** говорится или (для художественного текста) **что** говорится, и это правильнее назвать **темой**. Независимо от того, как называть эту формулировку, она может быть вполне использована в поисковых или учебных целях как, например, экспектационный ориентир: можно читать с целью выявления подтверждения / опровержения этой формулировки и т. д.

Мы хотим подчеркнуть, что важно не то, как называется предложенный экстракт: смыслом, темой, идеей, важна не сама формулировка главной мысли произведения, а то, как к этому результату шел читающий, преодолевая приводимые автором аргументы, переживая хорошо продуманное автором разрушение своего прежнего представления о предмете и рождая свое новое представление.

Анализируя рассуждения о смысле, можно заметить, что на условной пространственной оси исследователи мыслят его либо в нижней ее части (глубинный смысл), либо в верхней, причем последняя преобладает. Смысл, определяемый относительно содержания как вершинное образование, иногда имеет ценностный оттенок: «Собственно семантическая сторона произведения, то есть *значение* его элементов (первый этап понимания) принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценостно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни [...] – в конечном счете узами братства на высоком уровне. Здесь имеет место *приобщение*, на высших этапах – приобщение к высшей ценности (в пределе абсолютной)» [Бахтин 1986: 389] (выделено автором. – В.З.) (см. выше приведенную цитату из Б. Г. Кузнецова).

Телеологичность смысла уточняет пространственное положение смысла. В. Франкл говорит о необходимости «вершинной психологии», включающей в поле своего зрения стремление к смыслу [Франкл 1990: 27], а иллюстрируя положение, что «смысл смысла в том, что он направляет ход бытия», приводит библейскую историю: «Когда сыны Израиля скитались в пустыне, Божья слава двигалась впереди в виде облака...» [Франкл 1990: 285]. Хотя обе метафоры о «глубине» смысла и о «восхождении» к нему говорят о предельно-



сти, первая все же ориентирует на единственный, авторский, скрытый в этой глубине (иногда даже в глубине болезни или инстинктов), и провоцирует на каузалистский подход. Нам же ближе вторая «топология» смысла, предполагающая множественность, вариативность, личностность.

Таким образом, существенными для рассмотрения художественного текста признаками смысла-процесса и смысла-результата как метонимически соотносимых являются следующие: личностный, находящийся в сознании, творимый, множественный от творимости всегда в иных условиях, высокий, впереди, но главный признак – смысл инструментален. И только в этом смысле смысл – ценность, в том, что им определяется содержание. В. Франкл при характеристике смысла связывает его поиски со счастьем: осуществление смысла, достижение цели делает человека счастливым. Но при этом счастье не может выступать в качестве цели и достигаться в обход смысла, счастье – это сопутствующее явление (кроме случаев, когда человек пытается достичь счастья химически) [Франкл 1990: 30]. Точно так же и эстетическое чувство – явление сопутствующее, оно **не может быть достигнуто в обход смысла**, помимо переживаний, сопровождающих процесс осмысления содержания.

В предыдущих рассуждениях не раз отмечалось, что многие признаки, которые характеризуют смысл, характеризуют и содержание. В целом, сравнивая признаки художественной и практической речи, можно заметить, что общего со смыслом больше в плане содержания именно художественной речи. Не оттого ли это, что в художественной речи все по-иному осмыслено? Неслучайно так сложно разграничить характеристики этих двух явлений. В монографии И. Р. Гальперина с оговорками о произвольности и субъективности регулярно вербализуются и содержательно-концептуальная, и содержательно-подтекстовая информация, но в самом тексте вербализации различия установить сложно. Пример вербальной интерпретации содержательно-концептуальной информации второй строфы стихотворения А. Ахматовой «Я научилась просто мудро жить...» (*Когда шуршат в овраге лопухи / И никнет гроздь рябины желто-красной / Слагаю я веселые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной.* <...>): «...когда проносится ураган страстей, когда наступает зрелость, мы обретаем способность смот-

реть на жизнь просто, ясно, наслаждаясь каждой ее мелочью» [Гальперин 1981: 43]. Пример вербализации содержательно-подтекстовой информации третьей строфы (*Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь / Пушистый кот, мурлыкает умильной, / И яркий загорается огонь / На башенке озерной лесопильни*): «...теперь я все окружающее воспринимаю реально, так как оно есть, а не затуманенное ненужными тревогами» [Гальперин 1981: 44]<sup>55</sup>.

Самым главным общим со смыслом признаком, как уже было сказано, является **целостность** (у смысла – цельность). Это, повторим, – свойство всего семантического объекта. (Ниже мы будем говорить и о целостности образа.) Поэтому ко всему семантическому объекту относится и невозможность переформулирования, или неперефразируемость.

В исследованиях художественной речи являются своего рода общим местом рассуждения о том, что главным признаком художественной информации является невозможность ее перефразирования, невозможность представить художественный предмет иными словами или иной последовательностью: художественная информация «может быть выражена только в данной художественной форме» [Гореликова, Магомедова 1989: 6]. Чтобы это принципиальное положение не выглядело как заклинание, обычно приводят примеры развернутых семантизаций коротких фрагментов художественной речи.

Отметим общие причины неперефразируемости, так ли иначе упомянутые уже в предыдущих рассуждениях. Потери при перефразировании возникают потому, что исчезает аккомпанементность, возникающая в стихотворном тексте (см. п. 3.2.5). В целом препятствует перефразированию упоминаемая в 3.3.1 «сплошность» плана выражения. Также пересказ устраняет стыки, создающие событийность, о которой говорилось в п. 3.3.2. В исследованиях художественной речи часто приводится фрагмент письма Л. Н. Толстого по поводу романа «Анна Каренина»: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то [...]». Л. Н. Толстой

---

<sup>55</sup> Смысл вербализуется и построчно, и целиком. По поводу первой строки этого стихотворения А. Ахматовой говорится следующее: «Авторский смысл может быть следующим: ‘я поняла, как надо жить – жить спокойно, разумно’. Но в тексте стихотворения эта строка приобретает вторую, более высокую, абстрактную смысловую интерпретацию: [...] ‘я поняла, что надо жить, не подчиняясь власти чувств’ [Диброва 1994: 18].

писал о важности лабиринта соединения мыслей и бессмысленности отыскивания отдельных мыслей в произведении. Здесь очень важным является соображение о невозможности описания этих соединений: «Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя...» (цит. по [Долинин 1985: 93]). Именно это сцепление и устраняется при пересказе; и в целом исчезает вся система событий рассказывания.

В предыдущей Гл. 4 отмечалась невозможность перефразирования, так как это трансформирует изображение в выражение, и потому утрачивается сам факт изображения, включая все его разновидности: в особенности эвокацию и экземплификацию как непосредственное изображение, а также саму сложность одновременного изображения реалий, повествователя и языка. Именно эта невозможность переформулирования, выражения иными средствами делает художественную речь подобной прямой речи, точнее, тем случаям прямой речи (с эмотивностью, металогиями, нарушениями валентности и пр.), которая не переводится в косвенную. Н. И. Жинкин выразительно заметил, что сочетание слов в поэтическом высказывании «непереводимо или, что то же, шифр перевода заключен в самом строчном построении имен» [Жинкин 1998: 29], непереводимость имен в строках поэтического языка равносильна цитированию [Жинкин 1998: 31].

Эти, казалось бы, очевидные причины не мешают интенсивному производству и значительному распространению текстов пересказов (например, [Все шедевры 1996]). Поэтому вкратце остановимся на проблеме переформулирования. Некоторые исследователи полагают, что сама проблема возможности / невозможности редукции снята: «Поскольку необходимость сокращенного представления содержания художественного текста сегодня не подлежит сомнению [дается ссылка на «Все произведения школьной программы в кратком изложении». М., 1996], вопрос заключается лишь в том, как это сделать с наименьшими потерями и для смысла текста и для эстетического воздействия» [Белянин 2000: 54]. Даже те потери, которые перечислены нами в предыдущем абзаце, показывают, что сокращенно представить содержание художественного текста «с наименьшими потерями для смысла текста, и для эстетического воздействия» невозможно.

Результатом пересказа в качестве эрзац-произведения пользоваться нельзя, и «компендиумы» предусмотрительно содержат в предисловиях лукавые уточнения, что пересказы «никак не заменяют чтения настоящего текста»<sup>56</sup>.

Вместе с тем сам процесс пересказа, включающий процедуры переформулирования и компрессии (удаления «несущественных» элементов) вполне может быть полезным для самого пересказывающего, поскольку вырабатывает у него в процессе свертывания содержания навыки чтения и понимания, аналитические навыки, в случаях с художественной речью представление о стилистике и даже поэтике текста, о слоге писателя. Компрессия текста – весьма трудоемкая процедура. Симптоматично замечание М. Л. Гаспарова по поводу создания краткой формулировки содержания типа развернутых заглавий китайской классической лирики: «Было бы драгоценно составить хотя бы по такому типу свод формулировок содержания русской классической лирики. Но это задача величайшей трудности. Я составил такие формулировки к одной только книге стихов позднего Брюсова, и это была каторжная работа» [Гаспаров 1997: 14]. Текст такого краткого заглавия, будучи сам по себе своего рода искусством, все же выполняет роль тематического указателя. Польза и удовольствие несомненные, но в большей степени для того, кто создает эти формулировки.

Переформулирование может быть не только допустимым, но и весьма продуктивным в качестве стилистического эксперимента. Именно переформулированный эквивалент, лишенный, возможно,

---

<sup>56</sup> Однако эти уточнения, изыски пересказа и обильное цитирование, которыми пестрит вторичный текст, говорит о том, что такой текст готовят в качестве эрзаца. Неполющенность заместителя и последствия действия этой неполющенности мало волнуют составителей. Мы имеем дело с положением, когда суррогаты сознательно принимают вместо настоящего продукта, чем существенно облегчают в курсе словесности процесс обязательного чтения и делают путь к аттестату менее тернистым. В эстетическом отношении пересказы – безвкусица, потому что пережеванное. Производство эрзац-текстов усугубляет ситуацию пассивного одностороннего потребительства, в целом свойственного европейской культуре XIX века, о чем писал Ю. М. Лотман: «Оборотной стороной этого типа культуры является резкое разделение общества на передающих и принимающих, возникновение психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, рост социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения. Очевидно, что читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания, посетитель театра пассивнее участника карнавала. Тенденция к умственному потребительству составляет опасную сторону культуры, односторонне ориентированной на получение информации извне» [Лотман 1996: 44–45].

малозаметных свойств, показывает, чем оригинал обеспечивает семантический эффект (см. высказывание А. М. Пешковского выше, в п. 3.3). Впрочем, встречаются аналитические опыты без компаративных установок. Так, в исследовании М. В. Тростникова первым этапом анализа стихотворного текста является приведение фразы к нормальному (!), «узуальному» виду; это а) введение грамматического порядка слов, б) заполнение языковых и речевых лакун, в) отсечение орнаментальных конструкций (эмфаза, квазиэллипсис и т. д., т. е. всего, выпадающего из логической цепи высказывания без утраты семантической информации).

Далее выделяются и семантизируются традиционные тропы. После третьего этапа текст И. Анненского: *«Из заветного фиала / В эти песни пролита, / Но, увы! Не красота... / Только мука идеала»* принял такой вид: *«Мука, но не красота <пролита> из фиала в песни»*. Далее выделяются и семантизируются традиционные риторические тропы и фигуры (ирония, гипербола, эмфаза, литота, оксюморон и пр.). Особо рассматриваются сравнения, метафоры и метонимии как тропы более высокого уровня, играющие текстообразующую образосозидающую роль [Тростников 1997, 140–141]. Приведение к «узуальному» виду мыслится исследователем как одно из необходимых условий постижения смысла текста. По поводу подобных процедур, применяемых в практике школьного анализа текстов, справедливо сказано: «Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем [Лотман 1994: 86], и, добавим, совсем иную информацию<sup>57</sup>.

Процедуры компрессии и переформулирования, а также текст-результаты имеют смысл только как вспомогательные при анализе и описании художественных текстов. Известно, что В. Набоков часто использовал пересказ в учебных целях. А. Павлов оправдывает пересказывающего В. Набокова, который сопровождает пересказы

---

<sup>57</sup> Кроме переформулирования и «поиска целостности» посредством компрессий, существует еще одна процедура, препятствующая предусмотренному замыслом эстетическому переживанию: это так называемые усечения текста, который публикуется с деформированными обычно по соображениям т.н. политкорректности элементами или устранными фрагментами. В [Зайка 2006] рассмотрены явления, которые лишают воспринимающего возможности получить полноценный опыт в процессе переживания, преодоления всевозможных провокаций как разновидности затрудненной формы

обильным цитированием тех мест, которые пересказу не поддаются и должны восприниматься как есть [Павлов 2002: 113], и очень верно замечает: «Пересказ становится «картой» пространственно-временного освоения мира произведения, благодаря которой читатель-слушатель получает возможность «путешествовать» по ландшафтам воображаемого мира [Павлов 2002: 115]. Метафора «карта» позволяет говорить о семиотической природе пересказа, карта показывает, в каком месте следует обратиться к тексту, чтобы пережить тот или иной «некартографируемый» участок, который В. Набоков передает «фотографически», то есть цитированием.

Завершая рассмотрение особенностей содержания, обратим внимание еще на одну его особенность, хорошо разграничивающую эстетическую и практическую реализацию языка. О. В. Лещак обратил внимание на **распадаемость речевого содержания**, той вербальной информации, «которая была избрана субъектом речи для экспликации речевого смысла». Эта распадаемость, то есть временность и инструментальность, является естественной в практической речи, в речи же художественной ситуация совершенно иная. Здесь «роль речевого содержания резко возрастает, поскольку здесь важно не только (а иногда и не столько) то, **что** желает сообщить субъект, но и то, **как** он сообщает когнитивный смысл своей интенции» [Лещак 1996: 262].

Мы полагаем, что есть, как минимум, три достаточно общие и очевидные причины того положения, что художественная речь наряду с инструментальным ее характером обладает нераспадаемостью. (Они же являются и препятствием для переформулирования.) Во-первых, нераспадаемость художественной речи определяется самим режимом изображения. Во-вторых, препятствует распадемости то, что изображение реалий, повествующего субъекта и языка образует своего рода сплав, конгломерат возникший (используем метафору Б. М. Гаспарова) в семантической камере воспринимаемого текста. Этот конгломерат и не позволяет пройти «сквозь» речь к реалиям, не разглядев языка, и не позволяет миновать говорящего субъекта как незамеченного. Непостижимым является то, как при такой невероятной плотности художественная речь создает такой простор для воспринимающего сознания. Третьей причиной нераспадаемости речевого содержания является то, что его составляют

образы – те многочисленные и разнообразные способы, которыми упомянутый конгломерат изображает референты.

Для продуктивного применения понятия **образ** в нашем исследовании, мы рассмотрим образ и его свойства в различных концепциях и определим художественный образ как одну из базовых категорий для описания эстетической реализации языка.

## 5.2. Художественный образ

Образ из ряда тех общих понятий, в которых определяются самые различные виды искусств: словесное, пластическое, музыкальное и пр. Так или иначе образ «присутствовал» в употребляемом нами понятии «изображение» при рассмотрении таких понятий, как референт – изображаемое в широком смысле, остраннение – характер художественного изображения в широком смысле, знак – принципиальная модель изображаемого и изображающего слова, изображение – выведение мысли на вербальный уровень, представление ее посредством образа, через образ, а также план содержания – совокупность образов.

Понятие образа является определяющим не только для искусства («превратить действительное в образ – вот самая общая задача искусства, к которой [...] сводима любая иная его задача» [Гумбольдт 1985: 168]) и даже не только для культуры в целом («культура сама – образ, явленная метаморфоза первичной реальности» [Культурология 1998, II: 102]). Образ стал определяющим для человека как вида. Излагая свою гипотезу антропогенеза, В. М. Вильчек изменил известное Марксово сравнение архитектора с пчелой: «самая плохая пчела тем и отличается от наилучшего архитектора, что ей *нет нужды* строить план в голове, – он ей дан природой. Человеку – не дан, и он вынужден ...восполнять эту *недостачу, искусственно заменив* информацию, заключенную в ДНК, информацией, содержащейся в *образе*» [Вильчек 1991: 116]. Создавая образы, человек становился человеком.

Как свидетельствуют историографы образа, инструментом эстетических исследований понятие образа стало относительно поздно, благодаря эстетическим исследованиям Гегеля. В античности существовали термины εἰκὼν (эйкон) и, как полагают, эквивалентный понятию образ – «эйдос», двузначное употребление которого

говорило о его двуплановости: «эйдос – это и наружный вид, облик предмета, и его чистая, внетелесная и вневременная сущность, идея» [ЛитЭС 1987: 255]. Однако современные античному искусству теории при наличии обходились категорией мимесис, «под которую» разрабатывались своды правил. В новое время (Возрождение, классицизм) появилась категория **стиля**, в которой акцент перенесен с пассивного подражания на то, что произведение создается творческим субъектом, индивидуумом, со своим видением мира и творческими намерениями, реализуемыми в пределах совокупности законов (и предписаний) того или иного жанра или рода искусства. Появлению образа как научного понятия способствовал процесс сопоставления, разграничения и определения специфики и продуктов научно-понятийного мышления и художественного творчества. Образ определялся относительно понятия и относительно мышления: искусство понималось как «мышление в образах».

В отечественной филологии активно применялось понятие образа в исследованиях А. А. Потебни, А. Н. Веселовского. Считается, что последующая неудовлетворенность потебнианским пониманием образа определялась тем, что такой образ был редуцирован к чувственному, зрительному. Позднее особенности поэзии могли исследоваться без этого понятия. Противясь обязательной семе 'наглядность' в значении термина и потому возражая потебнианству, русские формалисты (В. Б. Шкловский, В. М. Жирмунский и др.) «понятие образа растворили в понятии формы (или конструкции, приема)» [ФЭ 1970: 452]. Но возражения потебнианству были и без отказа от понятия образ, например у Г. Г. Шпета в «Эстетических фрагментах».

Один из упреков концепции формалистов со стороны М. М. Бахтина состоял в том, что они исключили из поэтической конструкции смысл и от этого их конструкция (предмет) стала пустой, стала только внешней плоскостью произведения. Выход М. М. Бахтин видит в поиске элемента, который бы стал **медиумом**, соединяя «глубину и общность смысла с единичностью произнесенного звука» [Бахтин 1998: 237]. М. М. Бахтин подчеркивает, что проблема поэтической конструкции всегда поднималась как проблема этого самого медиума. М. М. Бахтин фактически говорит об элементе, позволяющем исследователю «удержать» две стороны, два плана поэтической конструкции: план содержания и план выра-



жения. И такой элемент М. М. Бахтин называет **образом** [Бахтин 1998: 237].

В концепции А. М. Левидова образ трактуется как промежуточная инстанция, это тоже медиум, но в более широком плане, уже между автором и читателем: «Автор – образ – читатель – единая система, в центре которой находится художественный образ, важнейшая **промежуточная «инстанция»** в общении читателя с автором, когда он читает, автора с читателем, когда он творит. Именно здесь – в художественном образе – сближаются, [...] пересекаются их творческие пути» [Левидов 1983: 326].

В современных исследованиях, как это обычно бывает с терминами, частотность употребления терминов **образ / образный / образность** коррелирует с их многозначностью. Можно сказать, что все разнообразие трактовок этого понятия в лингвистических работах можно свести к двум. В работах по лексикологии и фразеологии, где образ является составным элементом семантической структуры той или иной единицы, он понимается совершенно конкретно, например: **фразеологический образ** – «то наглядное представление, своего рода «картинка», на фоне которой воспринимается целостное значение фразеологической единицы как обобщенно-переносное, как метафорический или метонимический дериват, возникший в результате глобального переосмысления первоначального смысла словесного комплекса-прототипа» [Солодуб 1990: 58]. Образ, будучи предметом и лингвокультурологии, понимается как «важнейшая языковая сущность, в которой содержится основная информация о связи слова с культурой» [Маслова 2001: 44]. В этой дисциплине продолжена традиция понимания образа как «картинки»: «под образностью понимается способность языковых единиц создавать наглядно-чувственные представления о предметах и явлениях действительности» [Маслова 2001: 44]. «Образность – это реальное свойство языковых единиц, проявляющееся в способности вызывать в нашем сознании "картинки"» [Маслова 2001: 44, 45]. Терминологический словарь фиксирует типичные употребления: «Образный (фигуральный), содержащий в себе образ, несущий образ, изобилующий образами» [Ахманова 1966: 275].

В работах, где основным объектом является собственно художественный образ, определенности с этим понятием значительно меньше. Причем собственно **образные средства**, которые приспособ-

соблены в практике применения языка для обеспечения изобразительного режима речи, трактуются в целом с уверенной определенностью (в школьном обиходе к выразительно-изобразительным средствам обычно относят тропы и фигуры). Само же понятие образа и образности как свойства художественной речи дается иногда очень осторожно как в лингвистических работах: «Статус образа, вероятно, можно определить только в самом общем виде: это преобразованный в искусстве фрагмент действительности» [Степанов 1980: 204], так и в литературоведческих: «Воспроизведение любого явления, предмета в его целостности – это образ» [Чернец 2003: 7].

Обычны в определениях косвенные указания на то, что образность отличает художественный текст от произведений таких стилей, как научный, официально-деловой, что образность создается за счет взаимодействия единиц разных уровней, реализованных в художественном тексте, что с помощью образных средств можно «передать образное представление, воссоздать «кусочек действительности», выразить отношение к описываемому, что образность художественного текста от образности публицистического текста отличается индивидуальностью и пр. [Купина 1980: 43]. Отмечается, что образностью слова начинают обладать, когда «подчиненные атмосфере общей образности, начинают рождать различные ассоциации» [Пустовойт 1980: 34] и т.д.. Впрочем, существуют и четкие определения, например, у Б. И. Ярхо «...образы суть те значения слов, которые [...]». Вслед за ним М. Л. Гаспаров определяет образ как «всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т. е. потенциально каждое существительное» [Гаспаров 1997, 2: 14]; Такое понятие весьма удобно для формализации описаний художественной речи, но недостаточно для характеристики сложных отношений между планом выражения и совокупностью референтов.

В дальнейших рассуждениях при рассмотрении образа в различных аспектах мы будем исходить из следующего: образ понимается нами как **категория**, как «всеобщая категория художественного творчества» [ЛЭТиП 2003: 669], как категория, которая выработана для характеристики, объяснения особенностей искусства, в нашем исследовании – для характеристики эстетической реализации языка, в частности плана содержания текста. Поэтому конфи-

гурация понятия **образ** будет определяться нами сообразно с задачами исследования.

М. Лабашук отмечает, что «...широко используемый термин «образ» в исследовании художественного познания распадается на термины: «чувственный образ» (представление), «художественное понятие» и «сигнал» (то есть речевое воплощение художественного понятия)» [Лабашук 1999: 40], то есть художественный образ трактуется, с одной стороны, как художественное понятие (т. е. обобщенная и нечувственная информация), а с другой – как переходная ступень между когнитивным понятием и чувственным образом. Считаю неверным утверждение, что «употребляя слово «образ», философ, психолог, литературовед, лингвист понимают его не совершенно различно: есть общее в понимании образа – это предмет в отраженном виде» [Мезенин 1983: 48]. Понимание будет определяться даже не столько дисциплиной, сколько методологией исследователя: между образом как отражением (представление, основанное на марксистской теории<sup>58</sup>) и образом как продуктом функции сознания (представление, основанное на кантианской трансцендентальности) нет ничего общего.

Исходя из ранее приводимых положений, опирающихся на концепцию В. Б. Шкловского, можно сказать, что **предназначением образа является остраннение** или преображение. Когда цель определяется как «пре-образ-ить вещь, превратить ее в нечто иное» [ЛитЭС 1987: 252], нужно уточнить, что превращается, конечно, не вещь, а знание, мысли об этой вещи, то, что названо в Гл. 2 материалом, поэтому термин **остраннение** более надежен, он не вызывает ассоциаций с переделкой предметов действительности и гарантирует от предметных толкований. Как было отмечено в Гл. 1, материал в процессе остраннения становится референтом. Можно заметить, что употребления термина **образ** в большинстве случаев соответствуют нашему пониманию **референта**. Поэтому перед определением принципиальных моментов нашей модели художественного образа как категории, объясняющей механизм обеспечения художественного эффекта, отметим, что образ понимаем как способ, то есть действие или систему действий, применяемых при соз-

---

<sup>58</sup> Например, образ – это «отражение конкретного чувственного представления, имеющего источником окружающий мир действительности, преломленный через творческое сознание автора» [Федоров 1963: 12].

дании референтов, – чувственно вообразимых предметов, иными словами, образ – это не «что», а «как».

Обратимся к **признакам** образа. Как уже отмечалось в Гл. 1, признаки, которыми характеризуются референты, характеризуют и образы, то есть образы творимы, фиктивны, самоценны. Так же, как референт соотносится с материалом, образ имеет прообраз (он всегда «образ чего-то»), но прообраз для нас существенен не своей реальностью (события, географического положения, биографической личности), а как знание об объекте, являющееся предзнанием, условием для образа.

Н. Д. Арутюновой на основе анализа данных обыденного употребления существительного *образ* удалось представить своего рода «образ образа», существующий «в стихии социальной и коммуникативной практики» [Арутюнова 1990: 71]. И хотя в очерке речь идет не о собственно художественных образах, многие положения существенны и для описываемой нами модели.

Самым общим признаком образа, соотносимым с одноименным признаком знака, считают **психичность**, или, как пишет Н. Д. Арутюнова, «средой обитания образов является человеческое сознание» [Арутюнова 1990: 80], то есть как смысл и план содержания, образ не может быть в ином месте, кроме сознания субъекта.

Если субъект теми или иными средствами эксплицирует образ, то справедливо говорить об органическом присутствии этого субъекта в образе. В создаваемом художественном образе отношение к миру неотъемлемо от изображения мира. «Нельзя сказать, что художник изображает мир и, “кроме того”, выражает свое отношение к нему [...] художник (в звучаниях, движениях, предметных формах) дает выразительное бытие, на котором начерталась, изобразилась его личность» [ФЭ 1970: 454]. Личностность, особенно в лирике, – это существенный признак образа, но ни в коем случае это «начертание» нельзя уточнять (читать) по биографическим книгам.

Вероятно, с субъективностью, «человечностью» связано **ограничение прообразов** – признак образа, который также определен Н. Д. Арутюновой по данным сочетаемости слова «образ». Мыслимым является образ лишь того объекта, который может быть одухотворен [Арутюнова 1990: 74].

Художественный образ **фиктивен**, он «выключен из эмпирического пространства и времени, ограничен рамкой *условности* от

всей окружающей действительности и принадлежит внутреннему, «иллюзорному» миру произведения» [ЛитЭС 1987: 252]. И это его **бытие** (подобно смыслу и содержанию) в восприятии (посредством фантазии) возможно при определенных условиях: «...он всякий раз заново реализуется в воображении адресата, владеющего «ключом», культурным «кодом» [ЛЭТиП 2003: 671].

Все утверждения по поводу оппозиции истина / ложь, приводимые относительно референтов (Гл. 1), справедливы и для образов. Принципиальное положение о фиктивности образа не может быть принято половинчато. М. Н. Эпштейн отмечает: «С точки зрения логики такого рода образные, метафорические высказывания являются квазисуждениями, за которыми нельзя признать ни истинности, ни ложности [...]; с точки зрения эстетики они содержат как художественную правду, так и вымысел» [ЛитЭС 1987: 253]. Нужно устранить двусмысленность этого высказывания. Вымысел – это типологическое свойство всего, что есть в художественном мире, каковы бы ни были прообразы, а художественная правда – это гармония вымысла и его вербального воплощения<sup>59</sup>. Об образе, как и о референте, нельзя сказать ни «да», ни «нет», ни «правда», ни «ложь», потому что это мерки иного мира – это мерки материала. «Примеряя» образ к идее и к вещи, Г. Г. Шпет определил: «Он есть овеществляемая идея и идеализованная вещь, *ens fictum*. Его отношение к бытию ни утвердительное, ни отрицательное, оно – нейтрально» [Шпет 1989 : 445].

Именно с вымышленностью, фиктивностью образа связывают и его «жизненность»: «без изолирующей силы вымысла, без исключенности из фактического ряда образ не мог бы достичь той сосредоточенности и скоординированности, которые уподобляют его живому образованию» [ЛЭТиП 2003: 671]. Иными словами, именно вымышленность образа, то есть понимание, осознание его как вымышленного позволяет отграничить от мира практического, выделить из этого мира и тем самым позволить жить «самостоятельно», определяясь самим собой, то есть тем, чем откликается воспринимающее сознание на данный план выражения.

<sup>59</sup> По поводу правды в связи с восприятием текста остроумно заметил А. А. Потебня: «Поэтическая правда, например, выражения “безумных лет *угасшее* веселье” состоит в способности или неспособности вызывать в мысли известное значение, а не в проверке тождества или нетождества веселья со светом, способности или неспособности веселья угасать. Поэтическая правда – меткость слова» [Потебня 1976: 366].

Определяя, на что похож художественный образ как явление сознания в связи с его воображаемостью и фиктивностью, исследователи отводили ему место в ряду с продуктами мышления. Так, М. Н. Эпштейн пишет, что «образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и пр. мыслительных конструкций» [ЛитЭС 1987: 252]. И. Б. Роднянская предположила, что образ ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение [ЛЭТиП 2003: 671], что, как нам представляется, восходит к рассуждению Г. Г. Шпета о разграничении образа и понятия, **воображения** и представления: «Образ, как и понятие, не воспроизведение, не репродукция, и, соответственно, “воображение” – не “восприятие” и не “представление”. Оно *между* представлением и понятием. Оно должно быть сопоставляемо с “допущением”[...]» [Шпет 1989: 446-447].

В «Эстетических фрагментах», откуда приведена последняя цитата, Г. Г. Шпет подчеркнуто отрицал такой признак образа, как **наглядность**. Показательно, что именно в обыденном употреблении, факты которого анализировала Н. Д. Арутюнова, общесемиотические слова (образ, метафора, символ) «объединены идеей наглядного представления об объекте» [Арутюнова 1990: 72]. Поэтому неоднократно подчеркивается наглядность, которая подтверждается в том числе и запретами на сочетаемость: «...показательно, что имя *образ* не сочетается с абстрактными существительными» [Арутюнова 1990: 72].

Необходимо обратить внимание, что именно на трактовке признака «наглядность» обнаруживаются, становятся очевидными расхождения между трактовками образа как предмета («что») и как способа («как»).

В ЛАХТах образность вообще иногда понимается как элементарная наглядность (о чувственной наглядности в [Кухаренко 1988: 12] и многих других ЛАХТах). Такая неоправданная редукция устраняет возможность применения образности в качестве интегративной категории.

Многими исследователями при выяснении механизма образа значительные усилия тратятся на преодоление инерции элементарного понимания образа в его зрительности. В. М. Жирмунский подчеркивал ненаглядный характер словесных образов, называя их «субъективным и изменчивым дополнением словесных представле-

ний» [Жирмунский 1977: 21]. Противопоставляя представлению, уводя от зрительности и вообще чувственности к интеллектуальности, Г. Г. Шпет называет образ **схемой**: «Образность речи не есть, скажем, зрительная красочность, или контурность, или что-либо подобное, не есть вообще зрительная или иная чувственная форма, а есть некоторая *схема*, предметно коррелятивная воображению, как акту не чувственному, а умственному» [Шпет 1989: 451].

М. Н. Эпштейн полагает, что в словесном образе наглядность имеет место, хотя в меньшей степени, чем в образе пластическом: «Даже используя конкретно-изобразительную лексику, поэт, как правило, воссоздает не зримый облик предмета, а его смысловые, ассоциативные связи» [ЛитЭС 1987: 253]. Здесь необходимо сразу уточнить: создаются не его (образа) ассоциативные связи, а образ создается «на пересечении» ассоциативных связей, порождаемых вербальными средствами. Для иллюстрации не вполне наглядности М. Н. Эпштейн приводит пример из Блока «*И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу, / И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу*», в котором «нарушена природная, пластически вообразимая связь вещей. Поэтический образ здесь слагается из самых разнокачественных элементов [...] которые несводимы в единство зрительно представимого» [ЛитЭС 1987: 253] (Именно такого рода примеры обычно приводят противники того, чтобы наглядность считать определяющим признаком образа. См. [Выготский 1987: 44], [Шпет 1989: 450].) Конечно, зрительно нельзя представить совокупную картину, но представление составных элементов (перья, берег, глаза) – это существенное условие построения образа, слова ведь называют конкретные предметы. В приведенном примере художественный образ рождается из противоречий наглядного представления как процесса.

Н. И. Жинкин термин **наглядность** переопределил и связывал его, как и Г. Г. Шпет, не с чувственностью, но с интеллектуальностью: «В силу многозначности символ выступает как загадка, никогда не разгадываемая, а только загадываемая. В этом многозначности заключается и созерцательность образа, его так называемая **наглядность**, которая состоит, конечно, не в том, что изображается вещь видимая и слышимая. И о вещи можно говорить ненаглядно и наглядно об идее. И уж конечно, наглядность образа состоит не в том, что всплывают наглядные представления, которые обычно как

раз и не всплывают, а только в том, что образная речь **подразумевает многое**, а не отвлекает одно и только одно какое-либо значение. Всякий пример, иллюстрация, экземплификация – наглядны поэтому же. Здесь ум ставится в условия, при которых он сам должен из многосмысленного экземпляра вынуть абстрактное искомое и тем понять связь отдельного значения со всем клубком смысла» [Жинкин 1927: 29]. Называя образ абстрактным искомым, Н. И. Жинкин подчеркивал его отнюдь не чувственный характер. И далее делается очень важное уточнение: «...образ нагляден тем, что в одних руках держит узел понимания, держит единство сложного аккомпанемента смысла» [Жинкин 1927: 30].

Нам понятна настойчивость, с которой философы подчеркивали ненаглядность образа, уводя научную категорию от обыденного понятия, определяемого лексическим значением. Мы согласны с необходимостью преодолеть упрощенное определение образа и как совокупности различной чувственности: зрительной, слуховой и проч. Если использование понятия **образ** с «наглядным» основанием вынуждает квалифицировать тексты типа

*И день вставал оплеснясь  
В помойной жаркой яме  
В кругах пожарных лестниц  
Ушибленный дровами*

(Пастернак. «Как не в своем рассудке...»)

или

*И на губах, как черный лед, горит  
Стигийского воспоминанье звона*

(Мандельштам. Ласточка)

как «безобразные», то следует переопределить понятие **образ**.

Прочность «наглядного» понимания образа, которое бытует в работах по художественной речи, определяется нерешенностью соотношения чувственного и интеллектуального в образе или неопределенностью понятия **образ** в оппозиции чувственное / интеллектуальное.

Причиной отказа от понятия **образ** в исследованиях художественной речи начала прошлого века и замена его различными сочетаниями, например **художественное впечатление** у Л. С. Выготского, было то, что в термине «образ» семантика наглядности была подавляющей. Мы уже отмечали, что Г. Г. Шпет



настойчиво устранял чувственность из образа как понятия поэтики: «В особенности важно, что образ – *не представление* [...], – и потому психологизм из поэтики как учения о внутренней поэтической форме, об образе, должен быть искореняем с такою же твердостью, с какою он искореняется из логики» [Шпет 1989: 447]. Однако такое искоренение осуществляли и психологи. А. Н. Леонтьев «уводил» образ от трактовки его как чувственного. Подчеркивая, что образ **основывается** на чувственном: «свойства объекта «обнаруживаются в специфических эффектах, зависящих от свойств рецептирующих органов субъекта. В этом смысле они являются модальными, т. е. субъективными» [Леонтьев 1983: 256] и образ – «узел модальных ощущений» [Леонтьев 1983: 259]. А. Н. Леонтьев подчеркивал **интеллектуальность** образа: «...у человека мир приобретает в образе пятое квазиизмерение. ... Это переход через чувственность за границу чувственности, через сенсорные модальности к амодальному миру. Предметный мир выступает в значении, т. е. картина мира наполняется значениями [Леонтьев 1983: 260]. Он делает важнейший вывод: «Становление образа мира у человека есть его переход за пределы “непосредственно чувственной картинки”. Образ не картинка. [...] Чувственные модальности образуют обязательную фактуру образа мира. Но фактура образа неравнозначна самому образу! Так в живописи за мазками масла просвечивает предмет. [...] Фактура, материал снимается образом, а не уничтожается в нем» [Леонтьев 1983: 261]. Здесь существенным является выделение **фактуры образа** и **собственно образа**.

Интеллектуальность, «разумность» эстетического наслаждения подчеркивал и Г. Г. Шпет: «...эстетическое наслаждение, фундированное игрою поэтических образов, можно рассматривать как аналогон интеллектуального наслаждения. Красота не есть истина, и истина не есть красота, но одно есть аналогон другого» [Шпет 1989: 452]<sup>60</sup>.

Однако в практике современного функционирования понятия **образ** интеллектуальность – неочевидный его признак. Данные

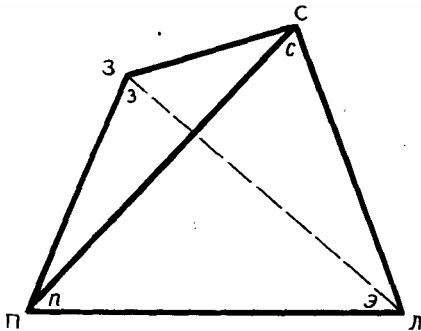
<sup>60</sup> Для Г. Г. Шпета эстетическое наслаждение не только чувственно, но и «разумно», разумом постигаемо: «пока содержание не "утверждено", колебания эстетического "настроения" не прекращаются. Его завершение не есть, однако, полное прекращение улавливающих смысл качаний разума или интеллигибельных интуиций» [Шпет 1989: 460]. Эстетическое «ощущение» простирается к смыслу, и там разум радуется. Разумеется, иного от философа ждать нельзя.

обыденного употребления дают Н. Д. Арутюновой основание утверждать, что «...образ не может быть объектом понимания» (можно понять человека, но нельзя понять образ человека) [Арутюнова 1990: 72]. Но это не оттого, что образ «ближе к миру, чем к смыслу» [Арутюнова 1990 :73], а потому, что образ и есть понимание. Иметь образ объекта – это значит понимать этот объект. Вместе с тем, если интеллектуальность констатируется только исследователями, то чувственность закреплена употреблением: образы яркие: чувственные, наглядные, зримые и проч.

Нам представляется, что в рассуждениях о художественном образе следует четко определить «статус» чувственного и интеллектуального в образе, или, по А. Н. Леонтьеву, «фактуры образа» и «собственно образа».

Заслуживает внимания модель Ф. Е. Василюка, который в рамках психологической теории деятельности А. Н. Леонтьева, переосмысливая его понятие **чувственная ткань**, предлагает модель образа сознания в виде психосемиотического тетраэдра:

Схема 9



П - предметное содержание образа; **п** – чувственная ткань предметного содержания; Л – личностный смысл; **э** – (эмоция) – чувственная ткань личностного смысла; З – значение; **з** – чувственная ткань значения; С – слово или знак; **с** – чувственная ткань слова (знака) [Василюк 1993: 8].

«В конкретном живом образе сознания каждая из этих инстанций имеет своего представителя, которые образуют как бы нервные центры, узлы образа. Внешний мир представлен предметным содержанием, мир культуры – значением, представителем языка является слово, а внутреннего мира – личностный смысл. Каждый из узлов образа – пограничная сущность, одной стороной обращенная к объективно существующей реальности (внешнего мира, внутреннего мира, языка и культуры), а другой – к непосредственной субъективности; все же вместе эти узлы задают объем, в котором пульси-

рует и переливается живой образ» [Василюк 1993: 7]. Но в модели структура образа имеет не четыре составляющие, соответствующие четырем вершинам, а пять компонентов. Пятая составляющая – это чувственная ткань. Пространство тетраэдра заполняет чувственная ткань, расположенная между этими четырьмя инстанциями – звеньями образа. Объем заполнен «живой, текучей, дышащей плазмой чувственной ткани. Чувственная ткань живет и движется в четырехмерном пространстве образа, задаваемом силовыми полями его узлов, и, будучи единой, она вблизи каждого из полюсов как бы уплотняется, концентрируется, приобретает характерные для данного измерения черты» [Василюк 1993: 9]. Эти 4 звена – направляющие, так как, «...будучи представителями мира культуры, внешнего мира, внутреннего мира личности и мира языка в психическом образе, являются своего рода **магнитными полюсами образа**. В каждый момент силовые линии внутренней динамики образа могут направляться по преимуществу к одному из этих полюсов, и возникающим при этом доминированием одного из динамических измерений создается особый тип образа)» [Василюк 1993: 18].

Всякая модель определяется потребностями исследования. И психосемиотический тетраэдр «является удобной картой для ориентации в разнообразных психических нарушениях» [Василюк 1993: 16], доминирование той или иной вершины свидетельствует об этих нарушениях. Поэтому модель эта ни в коей мере не избыточна, если понимать естественнонаучную, каузальную (а не гуманитарную, телеологическую) ее установку: познать (а всякая модель создается для познания) объект с его **причинной** стороны.

Рассмотренная замечательная естественнонаучная модель никак не может быть взята в качестве рабочей для гуманитарного исследования, потому что она в нашем понимании не семиотична (истолковать семиотически ее можно только так: означающее – тетраэдр, означаемое – диагноз). Однако эта модель прекрасно описывает то, что можно было бы назвать чувственным коррелятом художественного образа (фактурой, по А. Н. Леонтьеву). Компоненты тетраэдра показывают силы, которые конфигурируют чувственную ткань, определяющую характер создаваемого автором образа, который, в свою очередь, определяет характер чувственной ткани у читателя.

Модель Ф. Е. Василюка показывает, что зрительность – только одна из сил, которые обеспечивают чувственный образ, одна из

важнейших (наряду со слуховой, тактильной), но только в одном из планов – предметном. Зрительная составляющая этого плана может преобладать, а может преобладать слуховая, в конце концов, воссоздание образа может вызывать тошноту, при восприятии может выделяться слюна и пр.

В рассмотренной модели существенным является то, что среди сил, конфигурирующих чувственную ткань, не только наглядные составляющие, но и составляющие культурные, личностные и вербальные (пусть и понятые только как акустико-артикуляционные). Для нас также важно, что элемент образа «чувственная ткань» соотносится с человеческим телом, а это подтверждает значительность неявного (невербализуемого) знания, очень часто знания тела (см. Гл. 2), в построении образа: *...Кожа тоже ведь человек, / с впечатлениями, голосами. / Для нее музыкально касанье, / как для слуха – поет соловей* (Вознесенский. Тишины!). Знание этого типа можно назвать немим свидетельством тела, которое, не будучи явно выраженным, делает образ убедительным.

Итак, то, что описано в модели Ф. Е. Василюка, относится к образу как к «чувственно вообразимому предмету», то есть в нашем понимании – референту, и является коррелятом образа художественного как способа.

Обычно представление об образе наиболее концентрированно выражено в общей модели образа, которую принято называть **структурой образа** (совокупностью компонентов в определенных отношениях).

В лингвистических концепциях (а также литературоведческих со значительной лингвистической составляющей) образ рассматривается как **семиотическая сущность**. Например, в цитируемой выше работе Н. Д. Арутюновой, а также в статье И. Б. Роднянской образ – это знак, «т. е. средство смысловой коммуникации а рамках данной культуры», в онтологическом аспекте образ – «факт идеального бытия», «схематический объект, надстроенный над своим материальным субстратом» [ЛЭТиП 2003: 670]. Г. Г. Шпет полагал, что «как словесная форма вообще, отличающая один ряд слов от другого, "образ" (точно так же, как и "термин") должен обладать той же принципиально структурой, что и слово вообще» [Шпет 1989: 443].

Структура образа в семиотике также двухэлементна: смысл (концепт) и денотат. Низшим уровнем (означающим) словесного образа считаются звуки речи, более высоким – семантический [Иванов 1976: 140]. Двучленность понимается и как то, что позволяет образу «стягивать разнородные явления в одно целое. Образ – это пересечение предметного и смыслового рядов, словесно-обозначенного и подразумеваемого. В образе один предмет явлен через другой, происходит их взаимопревращение» [ЛитЭС 1987: 252].

Вариантом двучленной модели фактически является трехкомпонентная модель С. М. Мезенина, которая восходит к концепции А. А. Потебни и применяется при анализе тропов: «Любая форма образности (речевой и неречевой) имеет в своей логической структуре три компонента: 1) **референт**, коррелирующий с гносеологическим понятием предмета отражения; 2) **агент**, то есть предмет в отраженном виде; 3) **основание**, то есть общие свойства предмета и его отражения, обязательное наличие которых вытекает из принципа подобия» [Мезенин 1983: 54]. Здесь, кроме двух предметов, из которых «один явлен через другой», есть связка. Модель, упоминаемая И. В. Арнольд: «В лингвистике установилось четырехкомпонентное членение образа на предмет сравнения, носитель образа, основание сравнения, слова, выражающие отношение сравнения [Арнольд 1982: 89], является также изводом модели А. А. Потебни. Основание сравнения – это то, что А. А. Потебня называл *tertium comparationis*, а Г. Г. Шпет – *fundamentum comparationis*. Впрочем, при характеристике образа в его отличии от метафоры выделение связки не столь очевидно. Так, Н. Д. Арутюнова отмечает, что в образе «не обособились потенциальные стороны знакового отношения и, естественно, не выделилась связка», которая разделяет форму и содержание [Арутюнова 1990: 72].

Для дальнейшей характеристики образа следует остановиться на концепции А. А. Потебни, которая так или иначе учитывается во многих моделях. Как известно, А. А. Потебня эстраполировал структуру слова на структуру произведения: «...в поэтическом [...] произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению [...], и, наконец,

*внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ» [Потебня 1976: 179]. Учитывая некоторые иные контексты экспликации А. А. Потебней этой трехэлементной модели произведения (слова), уточним особенности элементов:

1) содержание (идея) – в п. 5.1, мы цитировали инвертированный вариант: идея (содержание), мысли, которые возбуждаются в читателе;

2) внутренняя форма, образ, представление идеи;

3) внешняя форма, не звук, а слово («единство звука и значения») [Потебня 1976: 178], слова к тому же «проникнуты мыслью» [Потебня 1976: 179].

Обратим внимание, что наиболее противоречиво эксплицируемый второй компонент в цитате дан двояко: «*внутренняя форма, образ*». Здесь «образ» как приложение, т. е. как определение термина «внутренняя форма». Известны иные определения внутренней формы: как знака, или как представления. И хотя А. А. Потебня неоднократно замечал, что представление – это не чувственный образ, (см. примечание в [Потебня 1976: 600]), этот термин провоцировал толкователей и последователей на понимание **образа / знака / представления / внутренней формы** как «картинки»; и такая трактовка была, конечно, редукцией потебнианского понятия **образ**. Впрочем, в работе «Мысль и язык» достаточно контекстов употребления слова «образ», которые дают повод для такого понимания. Анализируя сравнение *Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце* (перевод стихотворного фрагмента), А. А. Потебня пишет: «Образ текучей светлой воды (насколько он выражен в словах) не может быть однако внешнею формою выражения мыслей о любви» [то есть идеи, В.З.] [Потебня 1976: 178]. Или ниже: «чтобы сравнение воды с любовью для нас имело эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего дается сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль» [Потебня 1976: 178]. (На этом часто и останавливались последователи А. А. Потебни).

Итак, образ – это «картинка», которая сразу возникает в сознании при восприятии словесного ряда. Но А. А. Потебня указывает, что кроме этой «картинки», должно быть еще иное: «Законная связь между водою и любовью установится тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к дру-

гой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первых, есть именно внутренняя форма» [Потебня 1976: 178]. Здесь очень важно обстоятельство «не делая скачка». Этим обстоятельством А. А. Потебня подчеркивает отличие речи поэтической от практической речи, в которой связь между означающим и означаемым есть скачок в силу принципиальной произвольности языкового знака (см. выше п. 3.2.3).

Уточним «нумерацию» звеньев (элементов) схемы трехкомпонентной модели, обращая внимание на термин **внутренняя форма**, понимание которой Ф. П. Филин справедливо навал ключом к концепции А. А. Потебни [Филин 1971]. Внутренняя форма, названная в последней цитате «третьим звеном», находится в приведенной выше схеме во втором компоненте вместе с образом. «*Внутренняя форма, образ*» мы читаем как ‘внутренняя форма, то есть образ’: **образ – это не отдельный компонент, а свойство внутренней формы**. Внутренняя форма – это не форма образа-картинки. Быть связующим, быть внутренней формой – это роль, функция образа. Когда «возможность, не делая скачка, перейти...» не дана или не может быть реализована, тогда высказывание понимается буквально и получается нелепость [Потебня 1976: 179].

Эстетичность состоит не в наличии образа-картинки текущей воды, не в самой картинке, ее «содержимом», а в том, что этот образ-картинка есть **связующее** между внешней формой и идеей. Это своего рода **схема пути возникновения мысли о любви**. Эстетичность и состоит в этом «[...]не делая скачка, перейти [...]», в самом переходе, в его длительности. Именно в той самой длительности, на которой настаивал В. Б. Шкловский, критиковавший А. А. Потебню.

Слова «образ», «внутренняя форма», «связующее», «представление», «знак» – этот синонимический ряд у А. А. Потебни есть свидетельство поиска адекватного именованной функции. «*Знак* есть для нас то, что указывает на *значение*. То, что мы называем в слове *представлением*, в поэтическом произведении *образом*, может быть названо *знаком значения*» [Потебня 1976: 543]. Знак здесь как сложный указатель пути мысли, которая создает значение, как план действий воображения (ср. ниже определение образа Г. Г. Шпетом, во многом не соглашавшимся с А. А. Потебней).

Попутно уточним принципиальное различие рассматриваемого срединного элемента в слове и художественном произведении. Внутренняя форма слова – знание о том, почему так назван предмет, мотивировка названия, рассматриваемая либо как элемент плана содержания, либо как элемент плана выражения (см. выше п. 3.2). Этот элемент не является «стабильным внутренним признаком», как утверждает в [Пищальникова 2005: 105], а, как отмечалось выше, будучи коммуникативно избыточным, часто утрачивается<sup>61</sup>. Но, будучи избыточным в принципе, это знание все же используется как средство для повышения выразительности высказывания. Внутренняя форма в какой-то мере препятствует сделать «скачок» от внешней формы к значению, о котором писал А. А. Потебня. Скачок этот получается неким шагом с шарканьем. И эта тяжеловесность, утяжеленность является, подчеркнем, **средством** выражения значения.

Такова роль внутренней формы в фразеологизмах. Именованное «стреляным воробьем» опытного человека не подразумевает перьевого покрытия последнего, но всякий подтвердит извилистость пути мысли к значению «человек», которая не может пока миновать орнитологической ассоциации. В художественном произведении (если не брать в расчет дидактическую литературу) **образ как схема действия сознания по выстраиванию мысли** является собственно **целью**. Мы хотим подчеркнуть, что, принимая продуктивную аналогию «слово – художественное произведение», которую предложил А. А. Потебня для объяснения понятия «внутренняя форма», не следует забывать принципиального различия внутренней формы (образа) слова и образа художественного произведения как внутренней формы.

В приведенной выше схеме 9 образы составляют план содержания, образуют стихию содержания, и эта стихия – самое существенное в процессе восприятия текста. (Это подобно схеме А. А. Потебни, в которой срединным элементом является образ, представление идеи, внутренняя форма).

Нужно подчеркнуть, что в понимании А. А. Потебни художественный образ – это прежде всего отношение, а редукция потебнианского понятия **художественный образ** к чувственному представле-

---

<sup>61</sup> На утрату этого элемента часто указывал и А. А. Потебня: «...третий элемент слова, то, что мы называем представлением, с течением времени исчезает» [Потебня 1976: 535].



нию – результат недоразумения. (Термин «внутренняя форма образа», который употребляется в [ЛЭТиП 2003: 672], свидетельствует о том, что образ трактуется как чувственное образование. В контексте же нашего видения проблемы такое сочетание было бы тавтологией.)

Итак, в схеме из предыдущего параграфа образ находится между **словом** и **смыслом** (по А. А. Потебне – словом и идеей). Между двумя этими полюсами образ «пребывает» как отношение:

Смысл

*Образ*

Слово

То, что мы понимаем под художественным образом, не чувственной природы (и в этом мы следуем за А. А. Потебней, Г. Г. Шпетом, А. Н. Леонтьевым), оно соотносится с омонимично именуемым «образом сознания», существенно модифицированной «картинкой» времен А. А. Потебни, представленной в виде психо-семиотического тетраэдра, с тем, что мы называем референтом.

Объединять в общей схеме объекты чувственной и нечувственной природы не вполне корректно по причине их разной онтологии, но это потребовалось для определения художественного образа как внутренней формы. Выстраивая все по вертикали, нужно только было решить вопрос о том, где должен быть этот референт: «над» или «под» образом, ближе к слову или ближе к смыслу.

Слово не просто является обеспечением образа как схемы действия сознания по выстраиванию мысли о предмете (референте), но одновременно этот референт, являясь не конечной целью вербализации, работает на выражение идеи (смысла). Поэтому то, что называется образом, должно иметь место между словом и референтом, а также между референтом и смыслом. Это отношение изображено в схеме 10.

Наше представление о художественном образе стало определенным, когда мы «вынули» тетраэдр из «зоны поляризации» между смыслом и словом.

Схема 10

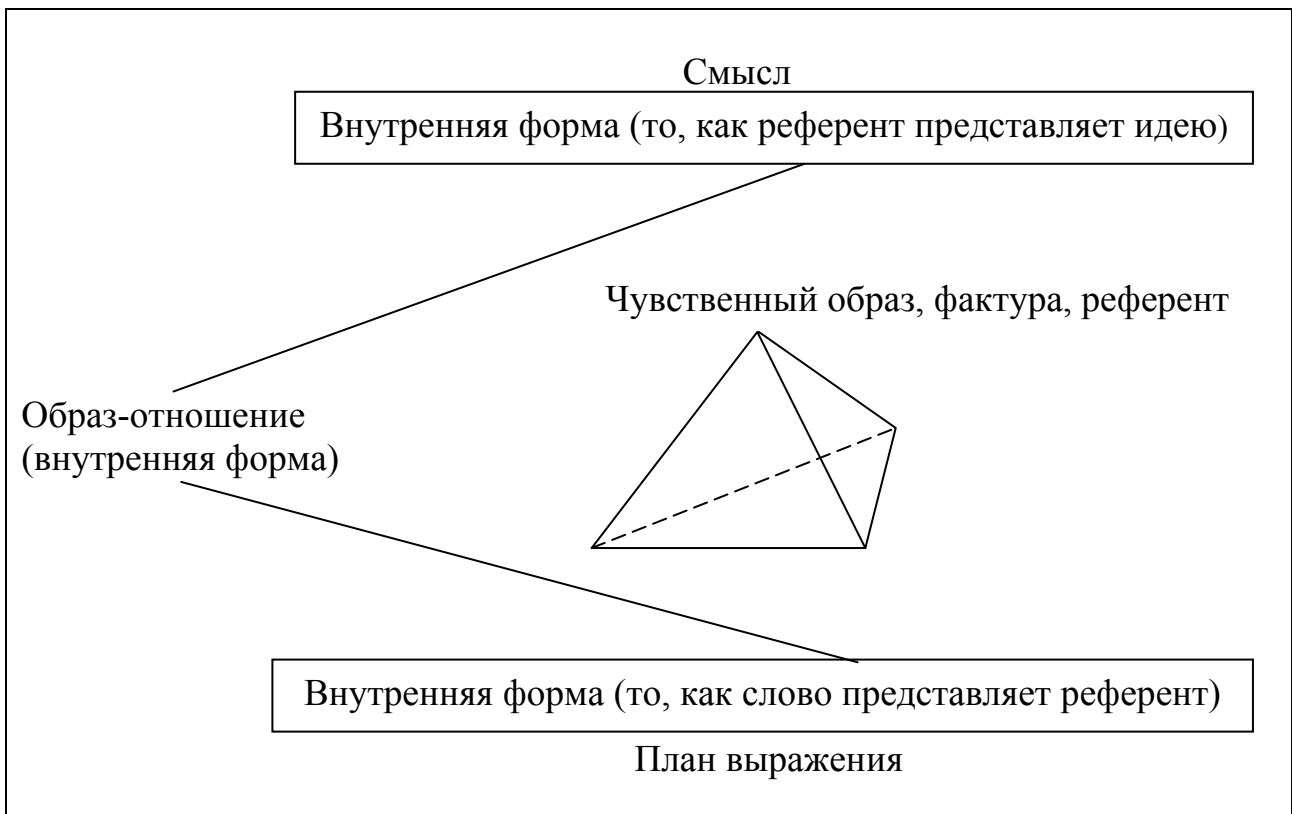
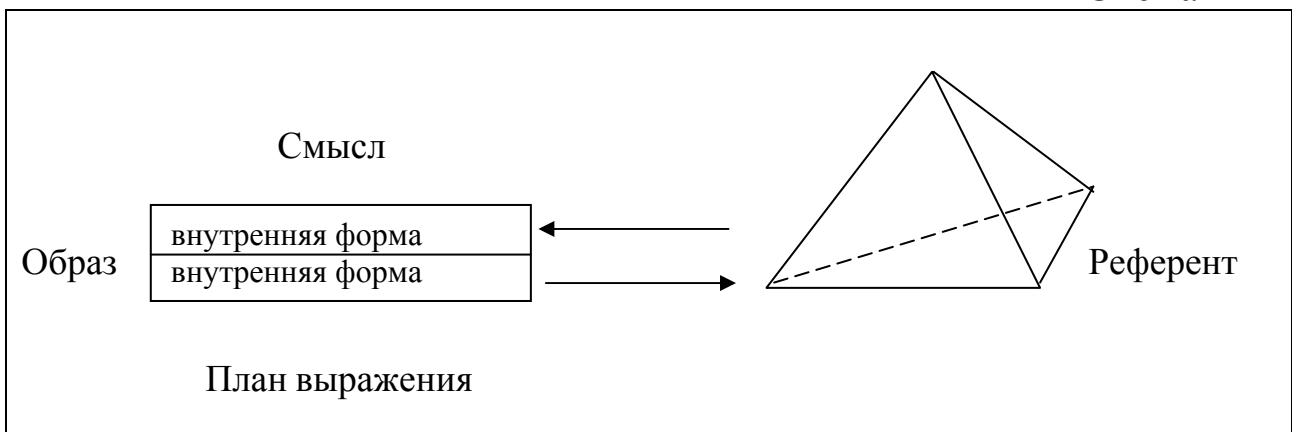


Схема 11



То, что осталось между «полюсами» смысл (идея) – план выражения (слово) (Схема 11) и есть **образ, схема, способ** формирования референтов (деревьев, метелей, станционных смотрителей) и одновременно «образ действий» этих референтов, представляющих идею. Образ выглядит на рисунке как плоскость. Но, поскольку в плоскости должны быть стороны, обращенные к слову и к смыслу, точнее было бы изобразить образ в виде точки, наподобие оптического фокуса. Точка (образ) соотносится с тетраэдром (референтом).

В исследованиях, посвященных понятию образности у А. А. Потебни, внутренняя форма трактуется по-разному. Ю. И. Минералов полагает, что внутренней форме «принадлежит огромная роль в стилевой индивидуализации художественной идеи» [Минералов 1987: 4], и трактует внутреннюю форму как способ индивидуально стилового преобразования идеи, то есть подчеркивает в понятии «внутренняя форма» именно **способ**. Понятие «центр образа», которое использовал А. Б. Муратов для объяснения понятия внутренняя форма [Муратов 1977], можно трактовать двояко: и как способ, и как чувственную ткань. Внутренняя форма как способ трактуется у Л. А. Новикова<sup>62</sup>.

Мы в приведенных схемах предложили понимание образа как внутренней формы в полном соответствии с А. А. Потебней, понимавшим внутреннюю форму как «способ представления внеязычного содержания».

Итак, образ понимаем как внутреннюю форму, то есть как способ действия слова, обеспечивающего создание референта, который, в свою очередь, представляет идею (смысл).

В. фон Гумбольдт назвал искусство закономерным умением «наделять продуктивностью силу воображения» [Гумбольдт 1985: 169]. Креативность художественного образа как инструмента искусства состоит в том, что он становится организующим центром воспринимающего сознания. Ниже мы попытаемся рассмотреть, за счет чего образ наделяет продуктивностью силу воображения, то есть определить «механизм» формирования образности, установить принцип, условие создания эстетического эффекта, конкретизировать слишком общие «выражает», «изображает». Все это нужно для установления процедур, применяемых в дисциплине ЛАХТ, определения корректности их и проч.

Н. Д. Арутюнова применительно к образу вообще говорит только о силах, подчеркивая неведомость механизма формирования образа: «формируется восприятием, памятью, воображением, накопленными впечатлениями, [...] как бы складывается в сознании человека» [Арутюнова 1990: 77]. Если же говорится о принципе, который определяет механизм создания вербального образа, но его

---

<sup>62</sup> «Ощутимая внутренняя форма как способ представления и связь внешней художественной формы с ее неповторимым значением (диалектикой смыслов) и рождает в нас то, что называется «кипением образов» [Новиков 1994а: 67].

можно определить как **противоречие**, то есть «взаимодействие противопоставленных и взаимосвязанных сущностей как источник самодвижения и развития» [СОШ 1997: 623]. Об этом говорится и у Новалиса: «всяческий образ по сути составлен из противоположностей» [Новалис 1990: 60]. Наличие взаимодействующих противопоставленных элементов определяется как **двойственность** образа, которую усматривают многие исследователи – в уже упоминавшихся работах Л. А. Новиков, И. Р. Гальперин, К. А. Долинин, а также в [Устин 1985: 62] и мн. др.

В самом общем случае «один из основных принципов создания художественного образа как раз и состоит в употреблении слова со сдвигом в значении, в результате чего в нем присутствует два (или более) семантических слоя» [Общее языкознание 1970: 194], которые, добавим, и составляют противопоставленные элементы противоречия. В определении С. М. Мезенина, где представлен механизм обычного тропа, также есть указание на противоречие: «Речевая образность возникает в случае установления особого рода семантической связи между языковыми единицами, когда материальный знак одной языковой единицы ассоциируется со значением другой» [Мезенин 1983: 51].

Видение механизма образа в «надстраивании» семантики характерно для семиотических исследований «вторичных моделирующих систем»: «Образом в словесном тексте будем именовать конструкцию, которая несет образную информацию **сверх собственного** (функционального) значения – то есть значения, которое эта конструкция может нести и вне данного контекста [Зарецкий 1965: 67]. Приблизительно так же (посредством понятия двойственности, «двойной речи») объяснял образ и Н. И. Жинкин: «...образ, являясь тем, **что** выражается, выражаемым, так как он представляет из себя содержание, [...] вместе со всем этим сам интенционален, сам имеет в виду, то есть относительно образа правомерно спросить “чего он образ”. Через созерцание мы не только имеем в виду сам образ, но через него также и то, “о” чем он сам говорит. Сам образ есть новая речь, помещенная в рамках другой речи, вскрывающей образ. Образ – двойная речь[...], «помещенная в рамке первой речи, вторая речь образа оказывается преобразованной, вместо прямого реального смысла, повествующего о каком-то со-

бытии, мы здесь начинаем подразумевать безгранично многое, неясно сознаваемое» [Жинкин 1927: 27, 28].

Для понимания механизма образа важна не просто противоречивость, двойственность, а характер сочетаемых элементов. И. Р. Гальперин трактует противоречивость языковой образности так: «С одной стороны, оно возникает как чувственное восприятие объекта, конкретного или абстрактного, с другой стороны, выраженное словом, оно сигнификативно, то есть обобщено и тем самым противопоставлено конкретно-чувственному восприятию» [Гальперин, 1982, 40]. К. А. Долинин пишет о единстве абстрактного и конкретного, «отвлеченного и чувственно-наглядного» [Долинин 1985: 154]; Л. А. Новиков возникновение образа видит как эстетический синтез интеллектуального и чувственного, «как гармонический контраст обеих познавательных способностей – рассудка и воображения» [Новиков 1994а: 62]. Эта двойственность неравнозначных чувственного и рационального, абстрактного и конкретного – совсем иного рода противоречие, чем представленное (например, у С. М. Мезенина) как ассоциация материального знака одной языковой единицы со значением другой. Рассудочное – уже имеющееся в опыте воспринимающего, – это то, что, по А. Н. Леонтьеву, уже нечувственно, уже амодально, это знание, это элемент картины мира, продукт опыта.

В работе [Роль человеческого фактора 1988] показано, что абстрагизация в образе – мера вынужденная. Коммуникативно обусловленное изменение образа – это приближение к абстрактности<sup>63</sup>. В результате привыкания к предмету, когда его образ занимает привычную нишу в картине мира, делает этот предмет узнаваемым, человек **знает** его.

Исходя из того, что общая цель произведения искусства – «сделать камень каменным», заставить снова видеть, чувствовать вещь, художник делает так, что в образе «воскресают» забытые чувства («регенерация чувственной ткани») и возникают новые (вещь не узнается, а видится совершенно иной). В этом процессе имеющееся знание является своего рода **пред-чувствием** (по аналогии с

---

<sup>63</sup> В п. 3.2 упоминалось об аналогичной тенденции в связи с утратой мотивированности знака: из информации о предмете в лексическом значении «сохраняется» только та, которая коммуникативно необходима (см. характеристику лексического значения в его отношении к понятию в [Новиков 1982: 39]).

дильтеевским **пред-рассудком**). На фоне предчувствия чувствуемое оказывается (становится) странным. Именно сосуществование абстрагированного предчувствия и чувствуемого составляет условие эффекта образности. «Одно лишь чувственное, конкретное восприятие без одновременной соотнесенности с абстракцией лишено образности» [Гальперин 1981: 81].

Для процесса остраннения и для появления художественного образа важно, что две составляющие (обеспечиваемые названной парой способностей – рассудком и воображением), в известной мере оппозитивны. Отношения между этими элементами оппозиции подобны отношению тема-рематическому. О. В. Лещак, отмечая универсальность модели тема-рематического отношения В. Матезиуса, приложил ее к порождению смысла, в том числе и эстетического [Лещак 2000б]. В отношении, названном Л. А. Новиковым «гармоническим контрастом рассудка и воображения», тематическим является рассудочное, осознанное, упорядоченное в сознании, воображаемое же («плазма чувственной ткани») является рематическим, новым. И главное здесь – это даже не само воображаемое, а **отношение** между рассудочным и воображаемым, то есть между тематическим и рематическим. Становление «камня каменным» (В. Б. Шкловский) «возвращение» к чувственному (которое в опознавательной-коммуникативной деятельности совершенно избыточно и поэтому отсутствует), – это такая же регрессия, как и та, о которой мы говорили в связи со знаком.

Здесь необходимо сделать уточнение. Являющаяся темой интеллектуальная сторона (состояние) образа, то есть то, что входит в картину мира (образ как знание в понимании А. Н. Леонтьева), конечно, изменяется в процессе эстетического переживания, в процессе участия в драме остраннения. Но даже будучи иным, измененным под воздействием этого произведения, или вообще возникшим при восприятии этого текста (допустим, что именно этот текст обеспечил формирование доселе несуществовавшего образа), образ может оставаться (как правило остается) предчувствием новых прочтений. Если бы образ был постоянно пульсирующей чувственной тканью (Ф. Е. Василюк), то повторное восприятие произведения едва ли имело бы место. Образы Ф. Е. Василюка и А. Н. Леонтьева можно разграничить как процесс и результат. Результат, который является условием процесса взаимодействия рассудка и воображе-

ния. Художественный же образ является тем, что обеспечивает это условие, тем, что обеспечивает «гармонический контраст рассудка и воображения».

Образ как отношение между словом и воображаемым предметом, которое является одновременно и отношением между воображаемым предметом и идеей, не может быть вербализован еще более категорически, чем предмет, идея, слово или образ А. Н. Леонтьева. Но его наличие определяет эффект, который производит на читателя текст, определяет место, занимаемое этим текстом в культуре, частоту и продуктивность воспроизведения этого текста. Если этот образ действительно высокохудожественный образ, то он всегда заново переживается, в том числе и в случае знания текста наизусть.

В художественном образе существуют и иного рода взаимосвязанность и противопоставленность «как источник самодвижения и развития», это противоречия, связанные с протяженностью плана выражения. О **протяженности** образа говорят в связи с тем, что большинство образов реалий имеют нелокальный план выражения, то, что обеспечивает определенным образом референт, как правило, состоит из ряда элементов (например, образ персонажа из портрета, поступков персонажа и пр.) Протяженность показательно продемонстрирована в [Новиков 2000]). С протяженностью связаны самые различные эффекты: выше упоминалось о протяженности образа Бруно Кречмара, значительным элементом портрета которого являются глаза, «замещенные» в финале романа синими очками слепого (см. п. 2.2).

Протяженностью также определяется механизм образа в связи с интерферентностью, когда изобразительность идет по разным типам направляющих: кроме денотации, имеют место еще экземплификация и / или эвокация. То есть созданы условия для использования параллельных, дополнительных каналов представления референта, иных, кроме прямого семантического, способов активизации опыта при построении референта. Воспринимается ли эта интерферентность как усиление, или, используя другую физическую метафору, вызовет ли **резонанс** непосредственное изображение, определяется тем, насколько заметен план экземплификации и эвокации. Два типа непосредственного изображения – экземплификацию и эвокацию – можно, используя приводимую выше схему 10, соотнести с разными сторонами образа как внутренней формы: экземпли-

фикацию рассматривать как усиление отношений между словом и представлением, а эвокацию – как усиление отношений между представлением и идеей, смыслом.

В связи с множественностью элементов, которые последовательно расширяют (точнее, удлиняют) основание образа, нужно заметить, что эти элементы не просто накапливаются, постепенно уточняя референт, как это определено у Л. И. Ибраева: «*Образная накопительность* (кумулятивность) – образные и эмоциональные отсветы прошлых представлений на следующих. Например, в каком-то месте повествования лицо персонажа не описано, а указано только движение его глаз: прищурился, но раньше было сказано, что человек высокомерен, а его глаза большие и карие, – и теперь читатель представляет много больше сказанного: не схему прищура вообще, а именно холодный прищур больших карих глаз» [Ибраев 1981: 22]. Положение о кумулятивности не вполне точно, так как не учитывает важнейшего признака образа, тоже непосредственно определяющего его механизм, – его целостности. Последовательно представляемые элементы провоцируют перестраивание референта, именно перестраивание, а не простое накопление. Поэтому прав Ю. М. Лотман, утверждавший, что словесный образ «в читательском сознании живет как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее как пучок возможностей» [Лотман 1994: 433].

Временность, непостоянство – это признак образа, который «присутствует» в слове или фразеологизме. Образ, легший в основу образования слова, постепенно становится все менее и менее заметным, вплоть до исчезновения. (Причины исчезновения образа могут быть очень разными: в частности, исчезновение реалии ведет к исчезновению слова языка и поэтому к исчезновению образа во фразеологизме. Вероятно, в языках, где существуют классификаторы, последний, прежде чем стать грамматическим элементом, определенное время сохраняет признаки образа). Так называемые тавтологические эпитеты (горе *горькое*), а также те, которые называются постоянными (поле *широкое*, море *синее*), являются средством этот образ восстановить. Впрочем, функционирование подобных единиц показывает, что средство это ненадежное.



О целостности в связи с образом упоминают не меньше, чем в связи со смыслом. Например, Г. М. Иванова определяет образ как целостную художественную структуру, «ни одна вычлененная часть которой не несет той же информации, что и весь образ» [Иванова 1983: 50]. Отмеченная здесь неаддитивность образа определяется сочетанием его протяженности с целостностью. Целостность образа и дискретность его линейного представления не находятся в противоречии.

Рассмотрим целостность образа подробнее. Образы считают проявлением целостности текста [Тураева 1986: 75]. Анализ определений позволяет заключить, что признак «целостность» в этих определениях является неперенным: от Платона, у которого **эйдос** всегда упорядоченное, **целое** [Шестаков 1983: 288], до романтиков, у которых «целесообразность художественного образа выступает как его цело-сообразность: каждая деталь живет благодаря своей связи с целым» [ФЭ 1970: 453]. Целостность считается, пожалуй, наиболее часто упоминаемым свойством образа вообще. Однако нужно обратить внимание, что во многих определениях речь идет не об образе, а о референте. Н. Д. Арутюнова справедливо отмечает, что от неполноты сведений образ может быть смутным, неясным, но не может быть частичным [Арутюнова 1990: 73].

Неполнота сведений (или их противоречивость, о которой говорилось выше), – это образ, а смутным или неясным может быть представленный по этим сведениям референт. Эта невозможность референта быть частичным, эта неизбежность целостности определяется упоминавшейся выше физиологией восприятия. Даже при минимальном плане выражения референт будет целостным. Поэтому о целостности образа, имея в виду референт, нельзя говорить как о его достоинстве: любой референт будет обладать целостностью, и в этом значении сочетание «целостный образ» – в какой-то мере тавтология. (Впрочем, если учитывать этимологию «от *резать*», то «целостный образ» (понимаемый как референт) – это оксюморон) Интересно, что слово «несообразность» свидетельствует о том, что образ (как способ) целостен: несообразное – то, что не может быть включено в образ, так как не согласуется с иными элементами, образующими референт.

Физиологичность целостности отмечалась еще у В. фон Гумбольдта. «Целостность – это всякий раз необходимое

следствие безраздельно воцарившейся силы воображения» – это название раздела его работы «О «Германе и Доротее» И. В. Гете», в которой утверждается, что «душа, на которую воздействует художник, всегда склонна к тому, чтобы из какого объекта она не исходила, обнимать в полноте весь круг родственных с ним явлений, в самом буквальном смысле слова связывая воедино целый мир явлений» [Гумбольдт 1985: 176]. Иными словами, целостность – необходимый исход восприятия, определяемый физиологической природой человека («душа склонна»). Целостность у В. фон Гумбольдта «ощущается», она «возникает» в воспринимающем как некая стабильность, гармония (душа достигает «либо покоя, либо мужественной твердости»), причем это стабильность активная, позволяющая отвечать на самые значительные вопросы. Ощущаемая целостность, по В. фон Гумбольдту, наделяет сознание чем-то вроде мудрости: «...так что душа вдруг начинает уверенно и незатрудненно решать, что такое мы сами, на что мы способны, почему страдаем и чем наслаждаемся, в чем правы и в чем виноваты» [Гумбольдт 1985: 175].

А. А. Потебня при характеристике образа упоминает о гумбольдтовском понятии цельности (Totalität) искусства. Цельность, которая состоит не в возможности показать все, «а в том, чтобы привести в такое настроение, при котором мы готовы все обнять взором». «Пусть только поэт заставит нас сосредоточиться на одном пункте, забыть себя ради известного предмета [...] и вот, каков бы ни был этот предмет, перед нами – мир. Тогда все наше существо обнаружит творческую деятельность и все, что оно ни произведет в этом настроении, должно соответствовать этому самому и иметь то же *единство и цельность*» [Потебня 1976: 187]

На связь целостности образа с целостностью текста обратил внимание Г. В. Степанов: «...целостность художественного образа определяется самой природой художественного мышления, которое стремится охватить мир как целое, не дробя живую действительность на части. Специфика языкового оформления целостного образа состоит, очевидно, не просто в подчиненности отдельных лингвистических единиц тексту как целому, но в сочетании с самостоятельной (самодовлеющей) содержательной ценностью этих единиц» [Степанов 1976: 147]. Здесь важно указание на то, что целостность образа определяется не существенностью связей текстовых единиц,

а самодовлеющей содержательной ценностью единицы. Образной и называется та языковая единица, которая способна иметь самодовлеющую содержательную ценность.

Следует подчеркнуть, что целостность образа как внутренней формы, как способа создания референта состоит в том, насколько в этом способе учитывается физиологически неизбежная целостность референта. В образ не «включено» замалчиваемое («молчаливое» знание), оно включено в референт, образ же – это само замалчивание, или, по-иному, существенным элементом схемы является то, **как** предусмотрено включение замалчиваемого. Целостность нельзя понять, ее можно только пережить.

Рассмотренные выше противоречивость и протяженность образа становятся механизмом именно «на фоне» неизбежной целостности. Впрочем, с целостностью образа связаны и некоторые иные признаки образа, например фиктивность. Ж. Женетт, рассуждения которого о сочетании фиктивного и фактуального мы приводили в Гл. 1 в связи с вымышленностью референта, отметил, что «целое оказывается более фиктивным, нежели каждая из его частей по отдельности» [Женетт 1998, II: 382]. Если пропустить неприемлемую для нас градуальность вымышленности («более фиктивным»), то отдельные элементы образа, детали, из которых складывается образ персонажа, могут быть сколь угодно точно соответствующими действительности (например, реплика «А может тебе дать ключ от квартиры, где деньги лежат?») действительно произносилась существовавшими современниками И. Ильфа и Е. Петрова), но целое – образ Остапа Бендера – не делается от этого более или менее фиктивным. Он – вымысел в силу своей принадлежности к художественному миру. Повторим: положения относительно оппозиции истина / ложь из Гл. 1 экстраполируются и на образ: истинность, правота образа определяется тем, насколько его целостность гармонична: «Образ, насколько он верен «законам красоты», всегда прав в своем структурном предвосхищении гармонии» [ЛЭ-ТиП 2003: 673–674]. Считается, что целостностью образа определяется и такое его качество, как автосемантичность, то есть способность референта (чаще всего литературного персонажа) «жить» вне своего художественного контекста, в том числе становиться элементом иных референтных пространств, создавая интертекстуальность. Целостность образа также соотносится с его субъективно-

стью. В процессе становления новой литературы целостность, как утверждает С. С. Аверинцев, непосредственно соотносилась с авторской индивидуальностью: «...осознание прав и обязанностей личного авторства стоит в отношениях взаимозависимости к эстетическому императиву художественного «целого»[...] замкнутое и вычленившееся из жизненного потока произведение есть коррелят замкнутой и вычленившейся авторской индивидуальности» [Аверинцев 1996: 29].

По поводу механизма образа нужно заметить, что образ следует рассматривать не как раз и навсегда данное, а как **путь**, всегда прокладываемый, причем всегда по-разному, в силу неповторимости сочетания сил, влияющих на создание референта. Оксюморон Ю. М. Лотмана, которым он выразил, точнее, изобразил, энергию энтропии образа – «глубина незаконченности образа» [Лотман 1996: 121] – удивительно верен. Мы бы только уточнили в связи с разграничением референта и образа: «...образ как глубина незаконченности референта».

Таким образом, если иметь в виду продуктивность научного понятия, которое должно быть удобным для применения в процессе описания и объяснения объекта, то в понятии «образ» трудно совместить видение его как «что» и как «как». Поэтому мы разграничиваем (как разграничивали смысл-процесс и смысл-результат) собственно **образ** как внутреннюю форму (способ), и **референт**, который и является собственно «картинкой», в которой наглядность – ведущий признак. Специфику художественного образа определяют не особенности картинки: ее какая-то необычайная конкретность или, наоборот, неконкретность, туманность или отчетливость, реалистичность или фантастичность, личностность или что-то иное. Специфику художественного образа составляет то, что он является **внутренней формой**.

Возвращаясь к наглядности, нужно уточнить сущность наглядности в аспекте денотации, эвокации и экземплификации с учетом проведенного разграничения. Наглядность референта, если ее рассматривать с учетом «чувственной ткани» не нуждается в объяснении. Референт нагляден в той мере, которую допускает конфигурируемая чувственная ткань. О наглядности образа как внутренней формы можно говорить только в том смысле, что непосредственное изображение дает совершенно иные основания для построения ре-

ферента, в частности, экземпликативное изображение в прямом смысле наглядно, поскольку само по себе устройство экспонента создает видимость изображаемого предмета (см. выше п. 4.2).

В связи с образом иногда выделяют смысл образа, который также называют концептом, четкость и явность которого определяется возможностью перевода на иные языки [Иванов 1976: 139], или понимают его как художественную идею, которая, наоборот, невербализуема: «...идея – это не отвлеченное положение», «на пути от замысла к воплощению художественная идея никогда не проходит стадии отвлечения» [ФЭ 1970: 454]. Об отношении образа к смыслу мы говорили выше, здесь же считаем важным подчеркнуть то, что образ в известной степени **пределен**. Тривиальное положение о том, что словесное художественное произведение ценно именно своими художественными образами и их восприятие является **ценностным пределом**, мы трактуем так: переживание ощущения того, **как** вербальный ряд обеспечивает некоторую совокупность чувственных представлений, а также того, **как** эта совокупность, в свою очередь, обеспечивает определенный смысл, мы понимаем как переживание художественного образа, точнее переживание работы художественного образа, еще точнее: работы нашего сознания, создающего референт по заданной схеме-образу. Образ воссоздается, всегда в процессе линейного восприятия, всегда заново (хотя чувственные впечатления могут быть сколь угодно устойчивыми, текст выучен наизусть, а идея хорошо известна). Внешний же «управитель» этой работы – смысл.

Таким образом, **образ как внутренняя форма** – это определенная схема действий воображения воспринимаемого, задаваемая планом выражения: композицией, словами, их значениями, аллитерациями, параллелизмами, ретардациями, умолчаниями и проч. Это своего рода «инструкция» по «наделению продуктивностью силы воображения». Задачей лингвистического анализа художественного текста является верное прочтение этой инструкции. Типология образов, которая по логике представления нашей модели эстетической реализации языка должна завершать характеристику этого понятия, будет дана в следующем параграфе, где будет уточняться понятие плана содержания в связи с разграничением понятий «референт» и «образ».

### 5.3. План содержания и референтное пространство

Типология образов является необходимым шагом на пути к установлению того, из чего складывается образ, что является элементами способа, которым автор делает продуктивной силу нашего воображения, когда мы создаем референт. Существуют различные типологии образов, созданные на основе подразумеваемой модели образа и в соответствии с задачами соответствующих исследований.

Многообразии классификаций образов М. Н. Эпштейн свел к трем: предметной, обобщенно-смысловой и структурной. **Предметными** образами, образующими слои являются а) образы-детали – «наиболее отчетливая, мелкозернистая поверхность художественного мира», б) фабульный слой – образы «всех динамических моментов, развернутых во времени художественного произведения», в) образы характеров и обстоятельств [ЛитЭС 1987: 253]. По **смысловой обобщенности** образы «делятся на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы, архетипы». Фактически здесь образы классифицируются на основании типичности, распространенности реализованной образом схемы. Третья типология – это типология **по структуре**, то есть по соотношению предметного и смыслового планов, явленного и подразумеваемого. На этом основании образы делятся на: а) автологические, «самозначимые», в которых оба плана совпадают; б) металогические, к которым относятся все образы-тропы (*метафора, сравнение, метонимии* и др.); в) аллегорические и символические («суперлогические»), в которых подразумеваемое, не отличаясь принципиально от явленного, превосходит его степень своей всеобщности [ЛитЭС 1987: 254].

Рассматривая типологии с точки зрения продуктивности их в лингвистическом анализе художественного текста, мы определили, что к первому типу можно отнести, например, типологию Б. И. Ярхо. В его понимании учение о литературной форме делится на три части: 1) метрика, 2) стилистика, 3) иконология. Определение образа основано на наглядности: «Образы в литературном произведении суть те значения слов, которые возбуждают представление о чувственном восприятии» [Ярхо 1927: 8]. В иконологии оперируют образами и их соединениями: 1) Образы в покое: «конь», 2) мотивы, т. е., образы в действии: «конь сломал ногу», 3) сюжеты, то есть совокупность логически связанных мотивов какого-либо ли-

тературного целого: «Конь сломал ногу. Христос исцелил коня» [Ярхо 1927: 13]. Отсутствие образа Б. И. Ярхо называет иконической пустотой [Ярхо 1927: 9].

У М. Л. Гаспарова (последователя Б. И. Ярхо и в терминологии) конструкция также простая и ясная: «Художественный мир – это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него), – то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов. В принципе каждое существительное в тексте является именно таким **«образом»**, атомарной единицей статического содержания произведения, а каждый глагол – **«мотивом»**, атомарной единицей динамического содержания произведения» [Гаспаров 1995: 212].

К первому типу относится и нестрогое различие элементов фабулы и деталей у К. А. Долинина: «...художественная деталь и есть художественный образ, точнее, особая разновидность его, располагающаяся на ином, более низком уровне, чем такие элементы фабулы, как персонажи, события, ситуации» [Долинин 1985: 154].

Скорее, к третьему типу относится классификация, основанием которой являются разновидности художественного обобщения, представленная И. Б. Роднянской: «Структурное многообразие видов образов сводится к двум первоначалам – принципу *метонимии* (часть или признак вместо целого) и принципу *метафоры* (ассоциативное сопряжение разных объектов); на идейно-смысловом уровне этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения (метафоре – *символ*, метонимии – *тип...*) [ЛЭТиП 2003: 672]

В исследовательской практике можно встретить и «разрозненные» образы, необходимые как инструмент исследования: **мыслеобраз**, **звукообраз**, **мирообраз** и т. д., а также специфические образы, характерные для определенных направлений. М. Эпштейн, характеризуя метареализм, показывает, что для этого стилевого течения характерен совершенно новый тип образа – **метабола** [Эпштейн 1988: 166–169]. В действующих типологиях очевидно преобладание предметных образов, поэтому характеристики образа, хотя относятся и к способу, и к референту, но «тяготеют» все же к референту.

Встречаются типологии, относительно которых возникает вопрос о строгости оснований. Так, Л. В. Чернец выделяет взаимосвязанные и необходимые в создании художественного целого **образ-представление**, **персонаж** (образ-персонаж), **голос** (первичный субъект речи), **вспомогательный образ** (стилистический прием) [Чернец 2003: 12]. В качестве такого основания здесь можно усмотреть степень сложности, которая очевидна и в типологии В. А. Зарецкого, где выделены словесный (троп) – первоначальный образ и образ-персонаж – производный образ (конструкт) [Зарецкий 1965: 67]. Степень сложности является основанием и в уровнях типологиях: образ словесный, литературный и т. д.

Однако в типологиях с казалось бы нарушенным единством оснований можно усмотреть основание, которое существенно для нас. А именно, разнородные объекты объединены тем, что они – реалии, повествующий субъект, слово – в равной мере являются образами как способами создания соответствующих референтов, что они в равной мере изображаемы. Такие признаки, как оппозитивность и протяженность, описанные Л. А. Новиковым [Новиков 2001], свойственны и образам реалий, и образу повествующего субъекта, и образу языка.

**Образы реалий**, которые обеспечивают множество разнообразных референтов, могут быть рассмотрены с применением вышеприведенной модели. На этой разновидности образов мы подробно не останавливаемся, отметим только, что для создания типологии образов реалий можно воспользоваться, например, синопсисом идеографического словаря. Образы реалий (персонажей, натурфактов, артефактов) в значительной степени определяются точкой зрения повествующего субъекта, кроме того, свойства реалии настолько определяют особенностями ее вербального представления (троп, дескрипция, окказионализм), что имя вещи художественного мира является свойством этой вещи (в отличие от практической реализации языка применительно к окружающей действительности).

**Образ повествующего субъекта** – иного типа образ. Он в меньшей степени является способом обеспечения соответствующего референта и в большей степени определяет то, **как** обеспечиваются реалии (то есть он образ образа или способ способа). Исследованию повествующего субъекта посвящены многочисленные рабо-



ты, в которых представлены результаты рассмотрения его и как образа, и как референта. В работе [Заика 2001], рассматривая повествователя как бинарную категорию художественного текста, мы выделили **повествователя-участника**, диегетического, эксплицированного, и **повествователя-демиурга**, экзегетического, имплицитного, основаниями выделения были 1) участие в повествуемых действиях; 2) говорение (создающее параллельную систему событий). Можно сказать, что **демиург** как тип образа повествующего субъекта предполагает образование референта в самой малой степени. Тип повествующего субъекта **участник**, напротив, предусматривает создание «отчетливого» референта. Кроме того, этот тип может иметь множество вариантов.

Для описания повествующего субъекта используется понятие **маски** (например, В. В. Виноградовым применительно к образу автора и в целом обычное для характеристики повествующего субъекта). Мы полагаем, что термин «маска» в значении 'накладка с изображением, скрывающая лицо автора', которую может вообразить читающий, можно отнести только к референту, обеспечиваемому образом повествователя-участника. Для характеристики образа маски следует понимать как такую, **сквозь которую** (как через прорези для глаз) **представляется художественный мир**: либо «всевидящим оком» повествователя-демиурга, либо «человеческими глазами» повествователя-участника (о вариантах «странной» точки зрения ребенка, животного, сумасшедшего говорилось в п. 1.2). Маска как референт обеспечивается чувственной тканью, а маска как образ организует конфигурации этой чувственной ткани при формировании референтов реалий.

Таким образом, «инверсия» маски обнаруживает, что важнейшим признаком образа повествующего субъекта, кроме «участия» и «говорения», является компетентность. Имеется в виду то, что для организации системы событий повествования необходимо оправдание меры компетентности повествующего субъекта. Мы хотим сказать, что и некомпетентность является функциональной. В работе о повествователе мы отмечали, что в романе У. Эко «Имя Розы» повествователь-участник Адсон не компетентен в такой степени, чтобы были уместны описания подробностей жизни средневекового монастыря: «Адсон был для меня очень важен. Мне хотелось рассказать мой сюжет – со всеми его неясностями, с политическими и

религиозными сложностями, с его двуплановостью – от лица человека, который участвует во всех событиях, фиксирует их своей фотографической памятью подростка, но сам эти события не понимает и не поймет, даже став стариком[...]» [Эко 1989: 444]. Только при определенном повествующем лице (здесь участнике, а не демиурге) уместно вплетать в повествование более или менее пространственные комментарии к реалиям, ситуациям и пр. Итак, функциональное назначение маски – оправдать меру компетентности повествователя и меру энтропии в представлении художественного мира [Заика 2001а: 388].

Сравнивая образ повествователя с образами реалий, можно заметить, что протяженность является существенным, но не конститутивным признаком образов реалий. В образе повествующего субъекта (состоящего из последовательности событий рассказывания) протяженность – признак конститутивный, вернее, протяженность образа повествователя совсем иного рода, это скорее **тотальность**. Впрочем, и в типологии образов реалий можно найти тотальность: «Образ города в романе...».

Существенное отличие образа повествователя от образов реалий в том, что образы реалий множественны и разнообразны, образ же повествователя в пределах одного текста обычно единичен. (Е. В. Падучева отмечает один из законов повествовательной нормы – нельзя менять повествователя [Падучева 1996: 204].) В последнее время в нарратологии и в лингвистике подробно рассмотрены различные приемы нарушения этой единичности. Богата игрой, повествовательными остраннениями проза В. Набокова, что разнообразно исследовалось в [Левин 1998], [Падучева 1996], [Дымарский 1997] и др.

**Образ языка**, безусловно, может быть типологизирован, однако наше представление об эстетической реализации языка пока не позволяет представить типологию, имеющую четкие основания, поэтому ограничимся характеристикой образа этого типа в целом. Образ языка обеспечивается такими конструкциями, которые создают непрозрачность знака, его плана содержания (например, в ситуациях затрудненной референции или т. н. «обнажения» – п. 1.2) и плана выражения (в ситуациях инструментовки, стилистического контраста, грамматических повторов и пр.). Крайним проявлением непрозрачности является окказионализм, непосредственно демонстри-

рующий **образование** слова. Важным средством создания образа языка являются «разыскания» правильных имен: «восстановление» внутренней формы слова, приписывание этимологического родства.

Все эти факты свидетельствуют о том, что слово (и / или конструкция), являясь элементом образа реалии (а также образа повествователя), одновременно (а часто прежде того) будучи непрозрачным, становится видимым, становится «автореферентным», самоценным, то есть является элементом образа языка. Благодаря этому наши знания языка, обычно являющиеся средством коммуникации, становятся на время восприятия текста материалом. И благодаря образу материал становится уже не просто узнаваемым, но видимым. А преобразованный материал – это уже референт художественной речи.

Обычно человек сопротивляется такому положению вещей, точнее, положению слов. Ощутимый образ языка, не позволяющий видеть привычные предметы, для эстетически неискушенного может стать отталкивающим.

Образ языка обеспечивает единичный референт – разумеется, совсем не такой определенный, как реалии, и не такой цельный, как повествователь. Но, будучи наименее явным, образ языка не становится менее существенным. При всех значительных отличиях образа повествователя и языка от образов реалий у них много общего, в частности, сам механизм: противоречие существенно и в образе повествователя, который становится «заметным», когда ощущается событие повествования (меняется угол зрения, появляется оценка или реализуется металеписис, то есть появление повествователя-демиурга в описываемом им мире), и в образе языка, который становится ощутимым при металогии, инструментовке, стилистическом контрасте и т.п.

Существенное различие в устройстве образа в известной мере коррелирует с существенным различием в очевидности референта. Однако принципиальную типологию образов (три типа образов) мы распространяем и на референты: образы обозначенных разновидностей обеспечивают осуществление соответствующих референтов. Можно говорить об определенной симметрии образов и референтов. На имеющиеся факты асимметрии мы обратим внимание ниже при рассмотрении соотношения плана содержания и референтного пространства.

Одну из сторон эстетического в образе, обусловленную его целостностью, называют **неисчерпаемостью образа** [Гей 1974: 290]. В свете вышеизложенного нам представляется, что то, что обычно называется неисчерпаемостью, следовало бы назвать «незаполняемостью» образа, а точнее – «бездонностью». («Слово, если оно только не заведомая ложь, бездонно» – М. М. Бахтин.) Создание или воссоздание референта – это достижение его целостности, полноты, однако не той, которая мыслится как адекватность; воссоздание референта – это доведение его до **функциональной полноты**. Емкость образа такова, чтобы референт занял должное место в создаваемом референтном пространстве. Емкость образа может вырастать по мере расширения опыта читающего. Всякое последующее воссоздание референта по образу (в силу и иных условий восприятия, и изменения опыта в целом) будет приводить к иному функциональному результату.

Далее мы обоснуем необходимость разграничения понятий «план содержания» и «референтное пространство». Подходом к этой дихотомии было обсуждение различий между текстом и произведением при рассмотрении общих вопросов плана выражения (п. 3.1). Были отмечено «неравенство» текста произведению (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, О. В. Лещак, Л. О. Чернейко и др.). Отмечая существенное сходство содержания понятий **произведение** и **референтное пространство**, мы предпочли последнее, во-первых, в связи с возможностью терминологически связать референтное пространство с понятием «референт», трактуемый, с одной стороны, в оппозиции к материалу, а с другой – в оппозиции к образу, во-вторых, в связи с тем, что богатая история функционирования термина «произведение» и его многозначность существенно снизили бы объяснительную силу нашей модели.

Итак, обращаясь к отмеченным выше различиям, отметим, что для разграничения плана содержания и референтного пространства существенным является признак линейности / нелинейности. План содержания – один из двух планов текста, поэтому он в целом линейен. Образы, составляющие план содержания, обеспечивают затрудненность, преодоление которой (например, «преодоление границ» как событийная структура) и есть создание референтного пространства. Само же референтное пространство является нелинейным образованием.

При рассмотрении проблем стратификации семантики текста, кроме сложностей разведения плана содержания и смысла, существуют определенные неясности и в характеристике самого плана содержания. Так, известно, что план содержания часто рассматривают с помощью метафоры «пространство». Метафора эта весьма удобна, но при этом очевиден ее конфликт с признаком линейности.

Преодолевая сложности определения понятия «содержание текста», в котором имеют место разнообразные составляющие (семантические слагаемые): система образов, мотивы, авторские интенции и оценки, индивидуально-авторская концепция мира – Л. Г. Бабенко приходит к мысли об удобстве понятия «пространство» [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 67]. Надо сказать, что это наиболее удачно разработанное (подробное и хорошо структурированное) понятие применительно к художественному тексту. Содержание мыслится как семантическое пространство, целостное и дискретное, включающее концептуальное, денотативное, эмотивное пространства.

При всех очевидных достоинствах этого типа моделей текстовой семантики с нашим представлением о содержании художественного текста «пространство» не согласуется в основном по причине неучета линейности. Для понимания образа (элемента плана содержания) существенно то, в какой последовательности будут представлены его элементы, какова протяженность этого образа. Именно линейность позволяет установить эффект квантования, меру несказанности в создаваемом референте. О неотменяемости каждого слова может сказать только линейность, только в линейности видно опосредованное и непосредственное изображение, гарантирующее от деления речевой ткани на образные средства и «упаковочный материал». (Поэтому в п. 3.2 мы понимаем спациальность только как аккомпанементность). Кроме того, пространство-содержание часто рассматривается с выходом за пределы текста в концептуальное пространство этнического языка или пространство реконструированного языка автора, а также в пространства других текстов. Термин «пространство» (если речь идет о тексте) не должен трактоваться как простор, который не имеет пределов. Для плана содержания более уместна метафора Б. М. Гаспарова, уподобляющего текст «семантической камере», в которой происходит тотальная фузия смыслов: «Осознание сообщения как “текста” как бы накладывает герметическую рамку на весь входящий в это со-

общение и пропитывающий его смысловой материал. Сколь бы разнообразным и бесконечно обширным ни был этот материал – он оказывается “запертым” в рамке того, что нами осознается как “текст”». [...] «В этой своего рода семантической “камере” каждый попадающий в нее элемент вступает в непосредственную связь с множеством таких элементов, с которыми он никогда бы не вступил в контакт вне данного, неповторимого уникального целого. Происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциалы значения и смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса» [Гаспаров 1996: 326].

Впрочем, у нас сложилось впечатление, что во многих употреблениях метафоры «пространство» применительно к семантике текста речь идет о референтном пространстве, об относительно стабильной структуре, о результате восприятия текста и преодолении его затрудненной формы.

Понятие «референтное пространство» является своего рода аналогом понятия «проекция текста», применяемого в психолингвистике (работы Ю. С. Сорокина, А. А. Залевской, Н. В. Рафиковой и др.). Проекция текста – ментальный продукт процесса восприятия текста реципиентом, «ментальное (перцептивно-когнитивно-аффективное) образование, лишь частично поддающееся вербализации» [Залевская 2001: 154]. Термин **проекция** в сходном значении употреблял еще Н. А. Рубакин, разрабатывая теорию **мнемы**: «Каждый читатель в процессе чтения создает свою собственную проекцию читаемой книги, в зависимости от качественной и количественной стороны своей мнемы, и эту свою проекцию принимает за качества самой книги, и называет ее *содержанием* читаемого им произведения» [Рубакин 1977: 59]. Психолингвистами экспериментально выявлены многоуровневость, многомерность, динамический характер, цельность и др. признаки этого образования. Однако выявление и рассмотрение особенностей построения базовой проекции текста показывает основополагающую роль слова в этой проекции (См. [Залевская 2001: 120–129]), но не особенности художественного устройства текста и не специфику эстетического восприятия.

В Гл. 1 мы говорили об опыте, который является субстратом и средой материала. Материал – знания человека о мире – в результате многократного взаимодействия человека с вещами, тенденции к экономии энергии, обуславливающей когнитивную ассимиляцию (Ж. Пиаже), автоматизируется. Автоматизм материала преодолевается посредством остраннения. Для восприятия художественного текста, как отмечалось, существенны фрагменты опыта – ментальные пространства: выстраиваемые субъектом самостоятельные смысловые области, ограниченные пространственно-временными рамками, обладающие собственной эмоциональной окраской, диктующие свою логику действий и имеющие определенную степень свободы построения.

Опыт не только является **источником** средств создания референтного пространства. Его (человека) ментальные пространства, в том числе «семантическая память», «поле литературы», «тезаурус (словарь усвоенных текстов)» – являются **«местом»** создания референтных пространств, произведений.

Существенное отличие референтного пространства от плана содержания состоит в том, что в пределах референтного пространства, **произведения** (результата процесса «перемножения» содержания на фоновую (энциклопедическую), контекстуальную и ситуативную информацию, а проще – результата процесса преодоления затрудненной формы), может быть также и память о переживаниях в момент восприятия.

Для практической коммуникации знанию о тексте обычно не сопутствует знание текста. О. В. Лещак при разграничении текста и смысла, утверждая, что «когнитивный смысл текста, отвлеченный от текста и сохраненный в памяти, превращается в поле знания, в ментальное пространство когнитивной структуры сознания-памяти», замечает, что люди часто «забывают, что то или иное их знание было ими почерпнуто из некоторого текста. Оно для них немаркировано в текстуальном отношении» [Лещак 1996: 309]. По утверждению психологов, знания типа «что» и знания типа «как получено» вообще находятся в разных местах сознания. Однако при восприятии художественного текста, как нам кажется, дело обстоит несколько иначе. В силу аффективности восприятия художественного текста **знание о тексте часто сопутствует знанию текста**. Вероятность такого положения (вернее, расположения) знаний тем

выше, чем существенней ощущаются, кроме реалий, еще и язык, и повествователь, чем больше разнообразных затруднений приходится преодолевать читателю, создающему референтное пространство.

Всякий читатель сможет отыскать в референтных пространствах информацию, не обусловленную непосредственно текстом. И, как нам представляется, это информация об обстоятельствах чтения. Например, в моем референтном пространстве рассказа А. Платонова «Фро» есть Фрося, есть отец Фроси, паровозный механик, есть его страдания по поводу увольнения с работы. Все это в результате преодоления линейного текста «переведено» в референтное пространство. Но в референтном пространстве, кроме этого механика, который истощенный счастьем от того, что ему позволили работать, дремлет в будке холодной машины, «обнимая одной рукою паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества, к которому он снова приобщился», «нахожусь» Я, с раскрытой на 548 странице книгой Андрея Платонова, ошеломленный непостижимостью образа, силой платоновской речи, перечитывая в сотый раз фрагмент. И в референтном пространстве романа Г. Гарсиа Маркеса Я-читающий «нахожусь» в Макондо, рядом с полковником, телеграфирующим о дожде.

*<...>Когда все уже было сказано, полковник Геринельдо Маркес обвел взглядом пустынные улицы, увидел капли воды, повисшие на ветках миндальных деревьев, и почувствовал, что погибает от одиночества.*

*– Аурелиано, – грустно отстучал он ключом, – в Макондо идет дождь.*

*На линии наступила долгая тишина. Потом аппарат стал выбрасывать суровые точки и тире полковника Аурелиано Буэндиа.*

*– Не валяй дурака, Геринельдо, – сказали точки и тире. – На то и август, чтобы шел дождь. <...> (Гарсия Маркес Г. Сто лет одиночества).*

Нахожусь в том возрасте, в котором читал. Включение в референтное пространство в качестве референта себя-читателя напоминает прием **металепсис**<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Можно говорить об образе читателя, которому как бы подмигивает автор: когда выпускает повествующего субъекта типа Козьмы Пруtkова, но референт «Я-читающий» возникает и помимо явных образных оснований.



Мощный эффект интертекстуальности состоит в том, что ссылка обращает нас не только к собственно тексту, его плану содержания и плану выражения, ссылка относит нас к референтному пространству, в котором есть Я-читающий. И активизируется не текст, а референтное пространство, в котором существенна память об обстоятельствах восприятия текста. К ним относятся и эмоции по поводу текста, и оценка этого текста, и, возможно, обстоятельства места и времени. Главное богатство опыта не знание последовательности знаков, а память о том, как читалось, память впечатлений. Это память восторга, страха, тоски и иных страстей, которые пережил читатель во процессе восприятия текста. Она может стать очевидной при повторном чтении после временного промежутка, в течение которого произошли возрастные, социальные и проч. изменения личности.

Поскольку и опыт, и ситуация восприятия как условия возникновения смысла изменчивы, повторное восприятие художественного произведения всегда будет иметь смысл, новый смысл. М. М. Бахтин совершенно прав: «...воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения» [Бахтин 1986: 300]. Ни знание текста, ни знание о тексте никак не препятствует повторному чтению и очередному переживанию событий текста. И последующий смысл как отношение будет столь же желанен и интересен.

*<...> Ничего делать сегодня не будем. Во-первых, кролик издох, а во-вторых, сегодня в большом – "Аида". А я давно не слышал. Люблю... Помните? Дуэт... Тари-ра-рим. <...> под пальцами Филиппа Филипповича в кармане небесно заиграл репетитор, – начало девятого... Ко второму акту поеду <...> (Булгаков. Собачье сердце).*

Знание текста и даже знание о восприятии текста, обеспечивающее воспоминание о тексте, не может создать эстетического эффекта. В эстетической реализации языка существенен именно **процесс**, процесс работы образа, процесс осмысленного образования референтов. То, что смысл был некогда создан и как знание существует в ментальном пространстве, не отменяет возможности и

интереса выстраивания его снова и снова. При каждом повторном прочтении мы заново переживаем создание референта определенным образом: «Когда мы произносим или читаем литературные тексты, мы тем самым оказываемся втянуты в смысловые и звуковые отношения, которые артикулируют построение целого, и это происходит не единожды, а постоянно. Мы перелистываем книгу назад, снова начинаем сначала, перечитываем вновь, открываем новые смысловые связи, и то, что находится в конце этого пути, – вовсе не твердое сознание объективного положения дел, безразличного к тексту. Все как раз наоборот: мы погружаемся тем глубже, чем более осознаем связи между смыслом и звучанием. Мы не выносим текст за скобки, мы, наоборот, позволяем себе войти в него» [Гадамер 1999].

В связи с повторными прочтениями «протяженность» образа можно понимать и онтогенетически: в разные периоды жизни образ того ли иного персонажа для нас несколько иной, и намек автора в форме детали, определения, окказионализма, незамеченный и не включенный в основание образа в школьном чтении, может стать определяющим для пересоздания референта в зрелом возрасте.

То, что я могу рассказать о тексте, – это не вербализация смысла. (Повторим: ни смысл-процесс, как путь «перетекания» содержания определенным образом в референтное пространство, в образовании стабильное и отчужденное от текста, ни смысл-результат «исцеления содержания» и создания референтов вербализованы быть не могут.) Это (если это не филологические изыскания) может быть рассказом о референтном пространстве, о переживаниях процесса появления знания, рассказом о себе в момент осмысления, о своих ощущениях от молнии мысли.

Таким образом, референтное пространство художественного текста отличается от ментального пространства однородным вербальным происхождением, связанностью знания текста со знанием о тексте, наличием читателя, «недолговечностью». Всякий референт так или иначе становится более или менее стабильным элементом опыта, то есть становится материалом. Возникая «на территории ментального пространства», референтное пространство постепенно «растворяется» в ментальном пространстве, образуя условия для нового переживания процесса создания уже знакомого референтного пространства.

В связи с этим еще раз (см. п. 2.1) процитируем фрагмент замечательной работы К. А. Долинина, из которой мы заимствовали термин «референтное пространство»: «...именно потому, что в голове адресата речи имеется не набор разрозненных образов, а более или менее целостная картина мира вообще и референтного пространства в частности, адресант может не стремиться к полноте и строить свою речь [...] в виде пунктирной линии – адресат сам восстановит недостающие звенья, заполнит пробелы» [Долинин 1985: 39]. Здесь необходимо заметить, что адресат не благодаря наличию референтного пространства «заполняет пробелы», но создает референтное пространство посредством заполнения пробелов. В нашем понимании именно картина мира способствует восстановлению «недостающих звеньев, заполнению пробелов». Но вместе с тем и референтное пространство, впоследствии «растворяясь» в ментальном пространстве, становится частью картины мира.

Попутно нужно отметить, что в процессе создания референтного пространства приходится «улаживать конфликты» между материалом и образами. Поэтому создание референтного пространства может быть не только эмоциональным, но и травматичным. Специфической опорой на опыт, можно сказать, агрессивным взаимодействием с ментальным пространством характеризуется построение референтного пространства при восприятии постмодернистских текстов: «...читатель постмодернистского романа все время подвергается своеобразной эмоциональной атаке» [Ильин 1998: 168]. Наиболее заметно это проявляется в интертекстуальности.

Остановимся кратко на свойствах референтного пространства постмодернистского художественного текста. Не касаясь вопроса о том, является ли постмодернизм эпохой, направлением или просто способом чтения, придуманным критиками, а просто признавая наличие постмодернистской литературы, перечислим наиболее значительные ее дифференциальные признаки. К ним относят «утрату» авторства («смерть автора» констатирована Р. Бартом), смешение высокого и низкого; стремление не к оригинальности, но к штампу, теоретическую активность; интертекстуальность, цитатность. Далее мы сосредоточимся на интертекстуальности.

Интертекстуальность проявляется в насыщенности текста разного рода ссылками на иные тексты – цитатами, аллюзиями, парафразами, реминисценциями. В широком смысле интертекстуаль-

ность – это воплощение культурного контекста. В более узком – это продукт рефлексивности литературы. И хотя во все времена, как справедливо замечено А. К. Жолковским, «литература занята собой и собственной генеалогией больше, чем остальным, и потому пронизана интертекстуальностью» [Жолковский 1994: 15], интертекстуальный аспект анализа породила именно литература с интенсивной цитацией. Насыщенный цитатами текст понимается как «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [Барт 1989: 388].

В Гл. 4 мы говорили об эвокативности ссылки, здесь необходимо уточнить понятие **ссылки** в отношении соотносимого понятия **сноска**. Функцию ссылки выполняют 1) высказывания, фрагменты источника, которые могут иметь самое различное оформление в тексте: быть эпиграфом, пунктуационно оформленной цитатой, скрытой цитатой или лоскутами цитата, (полагаем, что ссылками обычно не являются фразеологизмы и крылатые слова – регулярно воспроизводимые единицы, утратившие неременную ассоциацию с источником, освободившиеся от семантического ореола среды возникновения); 2) особенности речевой ткани, формальные признаки текста, в частности, ритмическая структура, жанр (так называемая «память жанра» представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития [Жолковский 1994: 29]); 3) реалии, в т. ч. персонажи (дон Жуан, Чапаев), ситуации, положения; 4) факты биографии автора и др. Не останавливаясь на проблемах типологии ссылки, мы обратимся к установлению функциональной нагруженности ссылки.

Для постмодернистских текстов существенно, что ссылка апеллирует к ментальному пространству, непременно отягощенному переживанием некогда создававшегося референтного пространства, именно такой эмотивно и ценностно маркированный фрагмент ментального пространства становится сноской. Поэтому референтные пространства постмодернистских текстов можно назвать территорией деконструкции, на которой испытываются на прочность и часто разрушаются мифы, обнаруживают утраченную святость идеалы, пересматриваются ценности. Интертекстуальность постмодернистского текста иногда “паразитирует” на ностальгии, на памяти пе-

реживаний формирования идеала. Например, в стихотворении Д. А. Пригова ссылки не просто на давние песни, но на слушание и пение их и на сопутствующие этому переживания.

*Она прилетает блестя опереньем  
В шестнадцать мальчишеских лет  
И говорит:  
Не хочется думать о жизни, поверь мне!  
А смерти и вовсе что нет! –  
Но он прилетает по вольному ветру  
По-девичьи дышит легко  
И говорит:  
До самой далекой планеты  
Не так уж, друзья, далеко –  
И вправду, кажется, что недалеко  
И каждому – верь!*

(Пригов. «Она прилетает блестя опереньем...»)

Какой бы элемент текста ни выступал в качестве ссылки, его наличие – это всегда повтор: или речевого фрагмента, или знакомой формы, или знакомых реалий. Мы избегаем разнообразных фигуральных обозначений повтора вроде «цитатная перекличка» или «интертекстуальный диалог», поскольку они питают феноменологические модели, в которых тексты существуют объективно, вне сознания, и имеют между собой какую-то связь. Например, «интертекстуальный диалог художественных текстов» (что-то вроде «*И звезда с звездой...*»), «диалог между текстами в культурном пространстве», цитирование создает «единое полотно литературного процесса». Такого характера интертекст у М. В. Тростникова: «...совокупность всех возможных интерпретаций, аллюзий и параллелей, имплицитно содержащихся в тексте, или подтекстов данного текста. Интертекст – как бы единый целый организм» [Тростников 1997: 112]. Подобного рода определения не отражают различия автора и читателя и показывают интертекстуальную связь как существующую помимо человека данность.

Понимание повтора как «взаимодействия» требует комментария. В сознании имеется ментальное пространство «Чапаев», сформированное одноименным кинофильмом и книгой и в какой-то степени до-формированное многочисленными анекдотами. Причем влияние анекдотов на формирование ментального пространства

значительно больше, чем влияние одноименного романа Д. Фурманова. Именно на наличие такого пространства рассчитан роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Некоторые персонажи текста романа являются ссылками, они отсылают к ментальному пространству «Чапаев». С одной стороны, восприятие романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» и формирование его референтного пространства в большой степени определяется наличием и свойствами ментального пространства «Чапаев». Чапаев, как референт известного референтного пространства, становится материалом в процессе создания референтного пространства романа В. Пелевина. С другой стороны, и само ментальное пространство «Чапаев» в результате включения его в формирование референтного пространства романа «Чапаев и Пустота» в известной степени «пострадало» (как в свое время от анекдотов).

«Взаимное воздействие текстов» мы понимаем только как формирование нового референтного пространства на основе (с использованием) соответствующего ментального пространства и в результате этого как *деформацию* последнего. Как уже отмечалось, ментальные пространства формируются постепенным восприятием всех форм воплощения художественной модели и ее интерпретаций (например, повесть, кинофильм и опера «А зори здесь тихие», а также их критика).

Интертекстуальность, безусловно, имеет отношение ко всему изображаемому: реалиям, повествователю, языку. Но если в обычном художественном мире изображается язык как коммуникативное средство, в том числе и как пациент восстановления образности (например, прием этимологической регенерации), то в постмодернистском тексте изображенным становится **язык, реализовавшийся в текстах**, то есть речь, точнее, речь-результат. Цитата – это обычно не слово, точнее, не словоформа, а некое словосочетание, высказывание. В этой связи заметим, что вероятность опознания ссылки, цитаты в словосочетании на порядок выше вероятности опознания их в слове. Хорошо известные нарушения сочетаемости слов в прозе Андрея Платонова можно истолковать как попытку избежать цитатности. Впрочем, Р. Барт настаивал на цитатности каждого слова, составляющего необъятный словарь, из которого скрип-

тор «черпает свое письмо, не знающее остановки» [Барт 1989: 389]<sup>65</sup>.

Именно постмодернистский текст в силу интертекстуальности способствует осознанию читателем конкретного этнического языка как «цитатного мнемонического конгломерата» (Б. М. Гаспаров), когда язык является таким посредником между автором и читателем, который выполняет функцию суггестии: внушает не автор, не текст, а язык.

Особенностью референтных пространств воспринимаемых постмодернистских текстов является то, что цельности повествователя как элемента (а он иначе и не обнаруживается, как только в своей цельности) существенно мешает цитатность, которая порождает многоголосость. И хотя повествующее лицо текста, которое «проступает» в референтном пространстве, все же обеспечивает определенность точки зрения, преломляющей и упорядочивающей точки зрения и голоса субъектов речи цитируемых текстов, но во всякой сноске, которую влечет за собой цитата-ссылка, также есть и свой Я-читающий текст, о котором говорилось выше, так что перенаселенность референтного пространства постмодернистского текста неявными субъектами очевидна.

Нечеткость границ референтного пространства как такового и, тем более, размытость границ референтного пространства постмодернистского текста способствует «выходам» за его пределы в исследовательской практике. Наиболее показательным в этом отношении является понятие **семиосферы**. Представление о произведении как тексте совокупно с внетекстовыми связями и интертекстуальное видение художественной литературы было основанием понятия семиосферы. Можно сказать, что интертекст – частный случай семиосферы. Семиосфера – весьма зыбкое и противоречивое понятие, которое применяется в современных исследованиях сема-

---

<sup>65</sup> Ситуацию неизбежной цитатности поэт описывает так: *Предупреждение к сборнику «Как бы вариации»*. Ясное дело, уже давно все наши писания суть как бы вариации неких, если не первичных (соотносимых в профетическо-поэтической гордыне с платоновскими логосами), то каких-то предыдущих, в сумме составляющих эдакий общехлебательный компот. Иногда же мне мои собственные стихи представляются и вовсе вариациями моих же собственных, прочно позабытых, в свою очередь бывших вариациями тех предыдущих. И в такой вот стремительно удаляющейся редукции те, первичные, являются нам уже как некая реальность и действительность, надлежащая нашему словесному отражению. Да ведь и в действительности – где ее взять, достоверную действительность-то. Приходится обходиться надышанным воздухом [Пригов 1996: 233].

сиологической ориентации, как правило, без установки на выявление интенционального в тексте. Ю. М. Лотман для объяснения этого понятия использует сравнение с залом музея, «где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, оставленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей». Если мы представим себе это как единый механизм, то получим образ семиосферы [Лотман 1996: 168].

Нам представляется, что само понятие семиосферы несколько затрудняет разграничение собственно художественного и нехудожественного. В приводимой выше цитате Ю. М. Лотмана (п. 3.2.2) о наличии в языке не только кода, но и истории кода предсказано последующее игнорирование границы между фоном и текстом, между интенциональным и неинтенциональным. Ср. позднее утверждение: «Лично я не могу провести резкую черту, где для меня кончается историческое описание и начинается семиотика. Здесь нет противопоставления, нет разрыва. Для меня эти сферы органически связаны. Это важно иметь в виду, поскольку само семиотическое направление начиналось с отрицания исторического изучения» [Лотман 1994: 296].

Важным является вопрос об онтологии семиосферы. Когда Ю. М. Лотман говорит об асимметрии и процессах перевода, создается впечатление, что семиосфера – в пределах человеческого сознания. Однако большая часть описания свидетельствует о ее «объективности». На объективности семиосферы базируется упоминаемое выше понимание М. В. Тростниковым интертекста как единого организма. Метафора «сфера», как и метафора «организм», недобрым словом поминаемая Бодуэном де Куртенэ [1964: 283], относится к концептуальным, которые, по словам О. Г. Ревзиной, подводно организуют исследовательскую мысль и провоцируют на придание точке зрения онтологического характера [Ревзина 1995: 439]. Идея семиосферы, которой сам автор не успел придать достаточной четкости и продемонстрировать операциональные возможности ее как метода, воспринята в основном как результат натурализации объекта (литературы, культуры) (см. [Пятигорский 1994: 327].)



Завершая рассмотрение соотношения образов и референтов и специфики референтов, нужно отметить факты непоследовательной корреляции плана содержания и референтного пространства, то есть их асимметрию. С одной стороны, для читателя образ всегда предшествует референту независимо от того, насколько этот образ ясен, то есть насколько его основания позволяют создать референт. (Фаза коммуникативной гипотезы (см. [Смысловое восприятие 1976], казалось бы, говорит об обратном, но уточним: в эстетической реализации языка предшествовать образу может только материал, но не референт.) Иными словами, образ есть всегда, как и смысл, а референты – не всегда, и даже образовавшиеся не всегда прочны: забываются и / или изменяются. С другой стороны, референтное пространство всегда имеет Я-читателя, который не имеет аналогичных иным референтам образных оснований.

Разведение понятий план содержания и референтное пространство может способствовать устранению неясностей в характеристике художественной семантики. Термин и понятие «предметный мир» в литературоведении понимаются довольно определенно. В работе об образе Л. В. Чернец пишет: «Тропы высвечивают те или иные грани, свойства предметов, тем самым участвуя в создании образа как *эстетического объекта*. Но они не изменяют тему высказывания, они — за пределами *предметного мира* произведения» [Чернец 2003: 10]. По поводу сравнения из Толстого "*Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услышав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства...*" (Толстой Л.Н. Собр соч. Т. 1, ч. 3, гл. IV) делается пояснение: «Здесь "старая полковая лошадь" – явная форма присутствия *автора* в тексте (в *мире* произведения, в рамках данного эпизода, никакой лошади нет). Это ироничнейшее сравнение участвует в построении образа Лизы Волконской» [Чернец 2003: 10], или далее: «...иносказательные слова (словосочетания) суть *стилинические приемы*, "*переназвания*" предметов, имеющих *прямые* номинации. "*Белые звездочки в буране*" – это снежинки ("Снег идет" Пастернака); в предложении "*Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой*" ("Евгений Онегин", гл. 7) речь идет о пчеле, летящей из улья, а не о монахе, покидающем свою келью» [Чернец 2003: 10]. Действительно, агенты сравнений, оболочки, вроде привидений или лакеев, делать художественность – делают, а вот в

предметном мире не присутствуют. Конечно, у княгини и лошади, пчелы и кельи разный статус: в наших терминах княгиня выводится в референтное пространство, а лошадь нет, она «остаётся» в плане содержания. Но как быть с приемами, подобными реализуемому в рассказе Набокова «Нежить», который рассматривался выше (п. 2.4)? Приведем начало:

*Я задумчиво пером обводил круглую, дрожащую тень чернильницы. В дальней комнате пробили часы, а мне, мечтателю, померешилось, что кто-то стучится в дверь, – сперва тихохонько, потом всё громче; стукнул двенадцать раз подряд и выжидательно замер. – Да, я здесь, войдите... <...>*

В рассматриваемой терминосистеме предметный мир должен заканчиваться после слов *а мне, мечтателю, померешилось*. Для таких случаев, как и для описания модернистских текстов, нужно всякий раз создавать ad hoc более или менее подробные коррекции.

Итак, существенным признаком ментальных образований, возникающих **в результате** чтения текста (когнитивных сценариев, о которых писал О.В.Лещак), является то, что сам текст по этому сценарию не может быть воспроизведен, «однако то, что может быть воссоздано согласно этого сценария, в определенной степени может коррелировать с тем, что образуется в сознании в момент восприятия данного текста. Во всяком случае, многие элементы текста узнаются или прогнозируются с большей или меньшей степенью вероятности при его вторичном прочтении» [Лещак 1996: 310].

План содержания – это то, что «образуется в сознании в момент восприятия», а референтное пространство подобно когнитивному сценарию, по которому можно рассказать о плане содержания, включая и состояние воспринимающего, переживающего этот план содержания как совокупность образов в последовательном осмысленном восприятии текста. Референтное пространство – динамический участок ментального пространства, оно создается на базе опыта, ментального пространства, на поле литературы, более личностно, чем содержание, важнейшим «скрепляющим» референтное пространство элементом является неявное знание. В референтном пространстве хранится информация об обстоятельствах чтения. Высказывание И. Р. Гальперина о том, что образы, вызванные текстом, будучи не безразличными к содержанию, «остаются как бы «побоч-

ным» продуктом процесса чтения» [Гальперин 1981: 23], очень верное, если «образы» понимать как референты.

Известные определения содержания текста, например: «единый, цельный психический результат, который синтетически создает в себе читатель к концу процесса чтения в соответствии с психической первопричиной произведения, аналитически развитой автором в данной литературной форме» [Пешковский 1927: 64], или «семантический комплекс, который возникает в мышлении автора в соответствии с замыслом, целями и условиями коммуникации. В мышлении он представляет собой единое целостное образование, поскольку базируется на системе отношений, сформированных в интеллекте человека, в его прошлом опыте» [Аспекты 1982: 13] – являются весьма удачными определениями... референтного пространства.

Важно не то, какова будет топографическая метафора смысла, а то, какие процедуры будет предполагать представленная модель для освоения текста. Смысл любой теоретической модели в том, чтобы сделать продвижение к цели более продуктивным. Основной эффект восприятия художественного текста не в **результате** (в созданном референтном пространстве), а в переживании **процесса** его создания. Поэтому мы, как уже отмечалось, даже зная текст, воспроизводим его в его линейности для получения эстетического наслаждения, пересоздавая референтное пространство.

## ГЛАВА 6

# РЕФЕРЕНТНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ

... вопрос о том, каким образом происходит согласование внелингвистического с лингвистическим, подтекста с текстом или presuppositions с высказыванием, по сути дела остается открытым.

В. А. Звегинцев

В предыдущем изложении мы обосновали принципиальное положение о том, что при эстетической реализации языка слова не отсылают к референту, а в специфически организованной последовательности обеспечивают (формируют, составляют) образ создания референтов (или способ, то есть действие или систему действий, применяемых при создании референтов и референтного пространства).

В этой главе мы рассмотрим семантические эффекты специфически организованных последовательностей, то есть пронаблюдаем вербальные основания способов создания референтов, особенности образов «формирования» референтов (создания их «чувственной ткани») и референтного пространства с учетом отмеченных выше 1) тотальной вымышленности референтов, 2) остранненности как общего признака всего художественного мира, 3) линейной расположенности, обеспечивающей работу цельности и связности, а также отсутствие четкой границы между означающим и означаемым поэтического знака, 4) опосредованной и непосредственной изображенности всего, 5) организованности плана содержания и образности как внутренней формы создания референтного пространства.

Хотя анализ художественного текста как объяснение механизмов художественности требует определенности в понятиях план выражения / план содержания / референтное пространство, следует согласиться с тем, что в художественном тексте, как уже отмечалось выше в объяснении предпочтения терминов план выражения и план содержания, нет четких границ формы и содержания,

изображаемого и изображения. Соотношение между планом выражения и планом содержания относительно, оно определяется, по словам Г. Г. Шпета, уровнем, до которого проник наш анализ (См. выше. Гл. 3). Мы не ставим задачей поиска этой границы, но знание о ее подвижности непременно должно быть одним из исходных предположений при рассмотрении речевой ткани.

Описав известные нарушения принципов создания референтного пространства (особенности процедур, оптимизирующих процесс «произведения произведения»), мы изложим наше представление о художественной модели как возможное решение проблемы.

### 6.1. Некоторые особенности создания референтного пространства

...– "И что же тебе такое нравится?" – и вот тут следовало объяснение. Понятно, что объяснить ничего не было возможным, да и нужным, но некий ритуал отстранения от неведомого словами вроде бы ведомыми успокаивал, примирял и как бы оправдывал.

Д. А. Пригов

При выяснении общих свойств образа, обеспечивающих «механизм» его действия, то есть того, что названо В. фон Гумбольдтом «наделять продуктивностью силу воображения», отмечено, что к таким свойствам относятся **противоречивость, протяженность, целостность.**

Мы исходим из известного положения, что **противоречие** является психологической основой эстетической реакции [Выготский 1987: 138]. Противоречивость имеет самые различные проявления. Это и несочетаемость образов реалий, что наиболее ярко проявлялось у сюрреалистов, которые, считая образ порождением разума, могущество его определяли степень удаленности двух сближаемых реальностей [Бретон 1986: 52], и двойственность точек зрения, создаваемая повествователем-демиургом в ситуации несобственно-прямой речи, и обычная неоднозначность слова, допускающая разные прочтения, например, в [Перцов 2000: 80] рассматривается строка из VII гл. «Евгения Онегина»: *Благословляя колеи / И рвы отеческой земли...*, в которой речевое действие кузнецов

может пониматься 1) буквально, из-за заработка, 2) иронически, 3) как нецензурная речь.

Если в практической речи колеблющаяся семантика рассматривается в качестве «шума», помех и естественным является стремление ее не допускать, то в художественной речи, наоборот, семантическая неочевидность является ее типологическим признаком.

О роли помех и эстетическом результате их преодоления очень верно написал Е. В. Синцов: «Оказалось, что создание текста любого произведения искусства – лишь повод и средство для наращивания потенциала нереализованных смыслов. Автор не только не стремится к их «изживанию», к уменьшению уровня «шума», что столь характерно для основной массы информационных систем, а, напротив, всячески стимулирует его нарастание путем постоянных разрывов текста, через нарушение логики смыслового развертывания. Именно такие разрывы и создают ощущение нелинейности художественного произведения, его спонтанной динамики, поскольку в разрывах текста автору и воспринимающему дано пережить целые узлы, сгустки тех возможностей мыследвижения, что развиваются как бы параллельно создаваемому тексту. Именно в этих нереализованных возможностях лежит ощущение целостно-художественного единства произведения, а не в «рваном», «изломанном» тексте. Переживание в процессе творчества этой «ауры» разновозможных целостных решений произведения (его «проектов») становится мощным стимулом для творческой активности самого автора и создает условия для суггестии таких спонтанно-творческих импульсов воспринимающему [Синцов 1997: 97-98].

Для преодоления «изломанности» и «рваности» речевой ткани, противоречивости одного предмета другому необходимо приложить усилия. Усилие сознания и свободу А. Ричардс считал самыми важными условиями возникновения эстетического чувства: «Помимо общего смятения и напряжения чувств, мы достигаем самого важного – усилия сознания, чтобы соотнести эти предметы друг с другом. Функция сознания – связывать; оно работает, только связывая, и может связывать любые два предмета неисчислимым множеством разных способов [...] именно свобода установления этих связей, возникающая благодаря отсутствию эксплицитно выраженных промежуточных шагов, является основным источником воздействия поэзии [Ричардс 1990: 63–64].

В характеристике эстетического чувства посредством «преодоления противоречия» исследователи самых разных методологий почти единодушны. Так, В. М. Жирмунский эстетическое чувство трактовал как **преодоление** неумения достичь цельности: «ощущение «остраннения» и «трудности» предшествует эстетическому переживанию и обозначает неумение построить непривычный эстетический объект. В момент переживания это ощущение исчезает и заменяется чувством простоты и привычности» [Жирмунский 1977: 101]. С этим соглашался М. М. Бахтин, в целом критиковавший основные положения формалистов [Бахтин 1998: 269]<sup>66</sup>.

Неоднозначная семантика единицы – это не обязательно «конфликтная противоположность ориентиров смыслопостроения» [Богатырев 1997: 20], но даже небольшие колебания всегда создают определенное замедление в осмыслении и создании референта. Создаваемый уже по первичным элементам референт (в силу целостности образа) каждым следующим, возникающим в синтагматической последовательности текста компонентом, а также компонентами, возникающими из надлинейных связей (рифма, паронимическая аттракция, антитеза и др.), в какой-то степени деформируется и одновременно обогащается. Как показано на примере употреблений слова «воробьиныш» в рассказе «Дракон» в п. 3.3, уже при вторичном употреблении означаемым знака становится не только та семантика, которая была в первом употреблении, но те условия, особенности в целом или определенный элемент той ситуации, в которой был употреблен знак (например, субъект произнесения или ка-

---

<sup>66</sup> Работа воспринимающего сознания в условиях противоречий выразительно описана в одном из предуведомлений Д. А. Пригова: *Чуяли ли вы (о, конечно! конечно чуяли! кто не чуял!? – нет такого), как под тонкой и жесткой корочкой стиха пузырится вечно что-то, пытаюсь разорвать ее зубами, вспучить спиной своей бугристой пупырчатой! Это и есть демоны текста, внаружу выйти пытающиеся, и выходят, да нет им как бы языка среди этой расчерченной поверхности. И вот разгрызают они слова, разваливают их по слогам, в разные дикости, для слуха и глаза еще не изготовленного для невидения их, эти куски соединяя. Но тут же бросаются им наперерез белые ангелы текста, выхватывая из их зубов слова в их предначертанной целостности и распевают как имена, с другими несputываемые и ни в какие, кроме равенства, возможной единовременности и разной слышимости звучания, отношения не вступающие. И поют ангелы! И поют! А демоны рычат и рвут! А ангелы поют! А демоны рычат! А ангелы поют!* [Пригов 1996: 191]. Субъекты (демоны и ангелы), объекты (слова), действия (разгрызают, распевают), обстоятельства (среди расчерченной поверхности) и пр. элементы описываемой в предуведомлении ситуации – это развернутая метафора восприятия художественного текста; иносказательно представлено противоречие затрудненной формы и целостности, к которой стремится воспринимающее сознание.

кие-либо обстоятельства). Иного рода множественные колебания семантики разных употреблений одного слова рассмотрены на примере слова *глиняный* в рассказе Замятина «Пещера» [Заика 1993: 103–106].

В лингвистических исследованиях семантическая неочевидность определялась по-разному: то, что у Л. Ельмслева названо **коннотативной семантикой**, обозначалось **эстетическими смыслами, эстетическими значениями, кажущейся семантикой, приращенными смыслами**, М. М. Бахтин говорил о **стереолексичности**, Б. А. Ларин – об **обертоне смысла**<sup>67</sup>. Л. А. Новиков при описании эффекта восприятия эстетического знака (о двухъярусной структуре выше в п. 3.2) назвал его **колеблющейся семантикой художественного предмета**, которая состоит в постоянном скольжении от одного полюса смысла к другому, «в одновременном удерживании противоречивых начал в поле зрения» [Новиков 1994б: 6].

Для обозначения повышенной информативности семантических единиц может быть удобным термин **гиперсемантичность**, производный от термина **гиперсемантизированный**, который использовал У. Вейнрейх (Weinreich) для характеристики языка, применяющегося в художественной литературе, противопоставляя его «стандартным», «семантически нормальным» использованиям, то есть практической речи [Вейнрейх 1970: 170]. Гиперсемантичность как речь-результат в языковой деятельности противоположна **асемантичности**, имеющей место в фатической, магической и под. реализациях (хотя список тем фатического общения весьма строг, а функция всегда определенная).

Гиперсемантичность может иметь самое разное происхождение: она возникает и при «заполнении» внутриформенного компонента слова, и при экземплификации – подчеркивании предметного значения, например вызываемыми просодическими ощущениями

---

<sup>67</sup> Семантические обертоны, обертональность – термин, очень точно выражающий семантику приращений. Однако, например, С. Ульман обертонами называет явления не вполне семантического порядка, и вовсе не текстового происхождения, он отмечает, что «фонетическая, акустическая, а также артикуляционная структура слова может вызывать эстетические обертоны, приятные и неприятные», а обертоном также называется функциональный маркер: «слова, как и другие языковые единицы, обладают способностью вызывать представление о тех “регистрах”, к которым они принадлежат» [Ульман 1980: 236]. Последнее, как отмечалось в п. 4.2, названо также «эвокативным значением».



(см. выше анализ перебоев и пиррихий в Гл. 4), и при взаимовлиянии единиц, вовлеченных в разнообразные связи, основанные на сходстве элементов как плана выражения, так и плана содержания, и т. д.

Любая попытка эксплицировать семантику поэтического слова доказывает справедливость замечания И. И. Ревзина о том, что сколько-нибудь полное описание художественного произведения, «всех тех компонент, которые создают его смысл, приводит к тексту, во много раз превосходящему само это произведение» [Ревзин 1977: 209]. В современных исследованиях гиперсемантическую художественной речи рассматривается как ее неперемное качество. И. Б. Левонтина отметила, что существует презумпция семантической нагруженности, которая традиционна со времен поэтик начала XX в., «отсюда и основной принцип анализа: эксплицировать все элементы смысла, которые можно обнаружить на всех уровнях, исходя из потенций естественного языка» [Левонтина 1997: 259]. К презумпции семантической нагруженности, отражающей семасиологическую тенденцию в подходе к семантике текста, мы обратимся ниже при рассмотрении проявлений «транзитивности». Здесь же следует остановиться на одном условии дальнейшего нашего изложения в связи с тем, что мы намерены, согласно сказанному в эпиграфе, осуществлять «некий ритуал отстранения от неведомого словами вроде бы ведомыми». Речь пойдет о характере самого описания (степени ясности описания).

Мы полностью согласны с Л. В. Щербой, который в «Опытах лингвистического толкования стихотворений» отмечал, что «всякая попытка конкретизировать [...] образ оказывается неприятной, пошлой, и вся прелесть состоит в неясности, в том, что наше воображение лишь слегка толкается по некоторым ассоциативным путям искусным подбором слов» [Щерба 1957: 42, 101]. Можно сказать, что формула «мысли ясновыраженные убивают стих» [Сергей Сигей 1998: 236] в равной мере справедлива и для художественной речи, и для речи исследовательской. Однако характеристика семантической неясности таким же неясным способом иногда представляет собой текст, который заслуживает внимания как эстетический объект. О стиле М. Цветаевой В. П. Раков пишет так: «Понятное и семантически мглистое не поглощают друг друга, но всего лишь подсвечивают то, чем каждое из них обладает. «Неизреченное» как

раз и находится в этой срединной зоне. Стиль поэта движется по краю темного марева, которому, однако, не удастся быть подавляющим в тексте, потому что усилия со стороны содержательно внятного ослабляют эти поползновения» [Раков 1998: 88]. Здесь форма описания как бы ищет адекватности объекту описания.

Л. В. Щерба, писавший о прелести неясности, несколько позже подчеркивал и необходимость уметь «приводить к сознанию» те лингвистические средства, «посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание» [Щерба 1957: 97]. Б. А. Ларин, который по-разному отмечал не только «небыличность» и свежесть поэтической речи, но и ее семантическую осложненность, «многорядность смысла», обертональность («Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты; эти ряды значений не равно отчетливы и не одинаково постоянны»), осознавал, что попытки вербализации семантически осложненной поэтической речи могут скомпрометировать само утверждение о смысловой многорядности [Ларин 1974: 66], поэтому он верно определил пределы описания: «мое искомое – смысловой коэффициент художественной речи» [Ларин 1974: 47]. Коэффициент мы понимаем как своего рода «множитель», обеспечивающий многорядные смысловые эффекты, то, **чем** осложняется семантика. опыты анализа Б. А. Ларина содержат указания на то, **что** обеспечивает сложность, **что** следует «складывать», но «сумма» не называется. Потому что, как нам представляется, эстетическое наслаждение состоит в том, чтобы, установив семантическую сложность, молча созерцать простор семантики осложнения.

Приводимые нами соображения – это не запрет говорить об образах конкретно, тем более, что едва ли можно знать, каков именно прихотливый путь фантазии от распознавания вербального знака до появления референта. Мы считаем, что (согласно рис. 2 в п. 5.2) описываем только свойства оснований образа как способа создания референтов. Процесс семантизации единицы понимается как **вербализация семантических направлений образа**.

Не ставя задачи точно зафиксировать амплитуды колеблющейся семантики и расслышать «рой витающих приращений», рассмотрим определенным образом организованную для построения референтов речевую ткань рассказа Набокова «Гроза». Дальнейшее рассу-

дение можно было бы назвать рекомендациями по созданию референтного пространства.

### ГРОЗА

[1] На углу, под шатром цветущей липы, обдало меня буйным благоуханием. Туманные громады поднимались по ночному небу, и когда поглощен был последний звездный просвет, слепой ветер, закрыв лицо рукавами, низко пронесся вдоль опустевшей улицы. В тусклой темноте, над железным ставнем парикмахерской, маятником заходил висячий щит, золотое блюдо.

[2] Вернувшись домой, я застал ветер уже в комнате: – он хлопнул оконной рамой и поспешно отхлынул, когда я прикрыл за собою дверь. Внизу, под окном, был глубокий двор, где днем сияли, сквозь кусты сирени, рубашки, распятые на светлых веревках, и откуда взлетали порой, печальным лаем, голоса, – старьевщиков, закупателей пустых бутылок, – нет-нет, – разрыдается искалеченная скрипка; и однажды пришла тучная белокурая женщина, стала посреди двора, да так хорошо запела, что из всех окон свесились горничные, нагнулись голые шеи, – и потом, когда женщина кончила петь, стало необыкновенно тихо, – только в коридоре всхлипывала и сморкалась неопрятная вдова, у которой я снимал комнату.

[3] А теперь там внизу набухала душная мгла, – но вот слепой ветер, что беспомощно сполз в глубину, снова потянулся вверх, – и вдруг – прозрел, взмыл, и в янтарных провалах в черной стене напротив заметались тени рук, волос, ловили улетающие рамы, звонко и крепко запирали окна. Окна погасли. И тотчас же в темно-лиловом небе тронулась, покатилась глухая груда, отдаленный гром. И стало тихо, как тогда, когда замолкла нищая, прижав руки к полной груди.

[4] В этой тишине я заснул, ослабев от счастья, о котором писать не умею, – и сон мой был полон тобой.

[5] Проснулся я оттого, что ночь рушилась. Дикое, бледное блистание летало по небу, как быстрый отсвет исполинских спиц. Грохот за грохотом ломал небо. Широко и шумно шел дождь.

[6] Меня опьянили эти синеватые содрогания, легкий и острый холод. Я стал у мокрого подоконника, вдыхая неземной воздух, от которого сердце звенело, как стекло.

[7] Все ближе, все великолепнее гремела по облакам колесница пророка. Светом сумасшествия, пронзительных видений озарен был ночной мир, железные склоны крыш, бегущие кусты сирени. Громовержец, седой исполин, с бурной бородою, закинутой ветром за плечо, в ослепительном, летучем облачении, стоял, подавшись назад, на огненной колеснице и напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: воронья масть, гривы – фиолетовый пожар. Они понес-

ли, они брызгали трескучей искристой пеной, колесница кренилась, тщетно рвал вожжи растерянный пророк. Лицо его было искажено ветром и напряжением, вихрь, откинув складки, обнажил могучее колено, – а кони, взмахивая пылающими гривами, летели – все буйственнее – вниз по тучам, вниз. Вот громовым шепотом промчались они по блестящей крыше, колесницу шарахнуло, зашатался Илья, – и кони, обезумев от прикосновения земного металла, снова вспрыгнули. Пророк был сброшен. Одно колесо отшибло. Я видел из своего окна, как покатился вниз по крыше громадный огненный обод и, покачнувшись на краю, прыгнул в сумрак. А кони, влача за собою опрокинутую, прыгающую колесницу, уже летели по вышним тучам, гул умолкал, и вот – грозовой огонь исчез в лиловых безднах.

[8] Громовержец, павший на крышу, грузно встал, плесницы его заскользили, – он ногой пробил слуховое окошко, охнул, широким движением руки удержался за трубу. Медленно поворачивая потемневшее лицо, он что-то искал глазами, – верно, колесо, соскочившее с золотой оси. Потом глянул вверх, вцепившись пальцами в растрепанную бороду, сердито покачал головой, – это случилось, вероятно, не впервые, – и, прихрамывая, стал осторожно спускаться.

[9] Оторвавшись от окна, спеша и волнуясь, я накинул халат и сбежал по крутой лестнице прямо во двор. Гроза отлетела, но еще веял дождь. Восток дивно бледнел.

[10] Двор, что сверху казался налитым густым сумраком, был на самом деле полон тонким тающим туманом. Посередине, на тусклом от сырости газоне, стоял сутулый, тощий старик в промокшей рясе и бормотал что-то, посматривая по сторонам. Заметив меня, он сердито моргнул:

– Ты, Елисей?

Я поклонился. Пророк цокнул языком, потирая ладонью смуглую лысину.

– Колесо потерял. Отыщи-ка.

[11] Дождь перестал. Над крышами пылали громадные облака. Кругом, в синеватом, сонном воздухе, плавали кусты, забор, блестящая собачья конура. Долго шарили мы по углам, – старик кряхтел, подхватывал тяжелый подол, шлепал тупыми сандалиями по лужам, и с кончика крупного костистого носа свисала светлая капля. Отодвинув низкую ветку сирени, я заметил на куче сору, среди битого стекла, тонкое железное колесо, – видимо от детской коляски. Старик жарко дохнул над самым моим ухом и поспешно, даже грубовато отстранив меня, схватил и поднял ржавый круг. Радостно подмигнул мне:

– Вот куда закатилось...

Потом на меня уставился, сдвинув седые брови, – и, словно

что-то вспомнив, внушительно сказал:

– Отвернись, Елисей.

Я послушался. Даже зажмурился. Постоял так с минуту, – и дольше не выдержал...

[12] Пустой двор. Только старая лохматая собака с поседелой мордой вытянулась из конуры и, как человек, глядела вверх испуганными карими глазами. Я поднял голову. Илья карабкался вверх по крыше, и железный обод поблескивал у него за спиной. Над черными трубами оранжевой кудрявой горой стояло заревое облако, за ним второе, третье. Мы глядели вместе с притихшей собакой, как пророк, поднявшись до гребня крыши, спокойно и неторопливо перебрался на облако и стал лезть вверх, тяжело ступая по рыхлому огню.

[13] Солнце стрельнуло в его колесо, и оно сразу стало золотым, громадным, – да и сам Илья казался теперь облаченным в пламя, сливаясь с той райской тучей, по которой он шел все выше, все выше, пока не исчез в пылающем воздушном ущелье.

[14] Только тогда хриплым утренним лаем залился дряхлый пес, – и хлынула рябь по яркой глади дождевой лужи; от легкого ветра колыхнулась пунцовая герань на балконах, проснулись два-три окна, – и в промокших клетчатых туфлях, в блеклом халате я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы на бегу, все посмеивался, воображая, как сейчас приду к тебе и буду рассказывать о ночном воздушном крушении, о старом, сердитом пророке, упавшем ко мне во двор.

В рассказе реализован тип образа повествующего субъекта – повествователь-участник. Сразу заметим, что существенным признаком маски, определяющей, как мы отметили выше, меру компетентности, является состояние влюбленности. То состояние, которое обеспечивает странное видение окружающего мира. Протяженный образ создания референта повествующего участника начинается в первом же предложении, но не только личным местоимением, но и обонятельной реалией *буйное благоухание* – признак в большей степени, чем, например, зрительное или звуковое свойство представляемого мира, требует присутствия субъекта.

Обычно прием инструментовки выполняет две различные функции: создает оноματοпоэтический эффект и паронимическую аттракцию. Заметное фонетическое подобие словоформ обуславливает некое их «тяготение» тем самым создается своего рода фонетический курсив, которым в рассматриваемом тексте выделяются словоформы, в том числе тропы и фигуры. Первая явная аттракция

*буйным благоуханием* обращает внимание на признак – запах (как дальше увидим, неглавный). Эпитет *буйным* является гиперболой ('интенсивное благоухание'), валентность слова *буйный* по отношению к элементам описываемой ситуации (буйное цветение) показывает, что здесь, кроме гиперболы, есть и метонимический перенос: *буйное благоухание* – 'благоухание **буйно** цветущей липы'. Благоухание усилено не только денотированием посредством гиперболы, но и экземплификацией – удвоением *бнм-бнм*: воздух насыщен запахом, подобно насыщенности слов звуками.

В другом инструментованном сочетании семантика гораздо сложнее. Как уже отмечалось, в художественной речи, в случаях затрудненной формы, создаваемой, например, нарушенным сочетанием, внимание переключается с создания референта, на само слово. Нарушение предсказуемости, появление колеблющейся семантики, делающей неопределенным путь, по которому нужно следовать, чтобы создать референт, переключает внимание на слово как совокупность семантических возможностей. Это увеличивает возможности создания референта, но значительно тормозит сам процесс восприятия. (Подобный процесс был описан на примере сочетания *звук уснул* в [Новиков 1982: 131]).

Сочетание *в тусклой темноте* может быть расценено и как плеонастическое: эпитет *тусклый* избыточен для *темноты*. Но с другой стороны, отношение к антониму (тусклый / яркий) показывает, что сочетание *тусклая темнота* может рассматриваться и как оксюморон. Оба инструментованных фрагмента (кроме выполнения указанных функций), создавая заметность не только звука, но и значения, являются в этом фрагменте очевидными элементами образа языка.

Основной «персонаж» пейзажа – ветер имеет отношение к изменениям освещенности. Семантический эффект олицетворения *слепой ветер* и обстоятельства *закрыв лицо рукавами* может быть вербализован так: 'чтобы не разбить, ударяясь', хотя фрагменты, связанные сочетанием союзов «и когда», дают основания считать, что именно ветер есть причина того, что был *поглощен просвет*. Далее, во фрагментах |2| и |3|, этот заметный персонаж будет не менее существенным.

Во втором эпизоде продолжается олицетворение ветра глаголами *хлопнул, отхлынул* и особенно – наречием *поспешно*. В целом

фрагмент |2| обеспечивает создание нижнего пространства в сравнении с фрагментом |1|, где все элементы относятся, скорее, к верхнему пространству. Явно обозначившуюся оппозицию низ / верх здесь можно рассматривать, во-первых, с точки зрения направленности «взгляда» повествующего персонажа, стоявшего под шатром липы и теперь глядящего на небо или во двор (кроме дейктического элемента *внизу* поддерживают эту оппозицию, например, глаголы с пространственной семантикой *взлетали*, *свесились* и др.), во-вторых, как оппозицию земное / небесное, которая станет более очевидной в последующем повествовании.

В создании нижнего пространства существенен не собственно эпизод, но так называемый **реферативный эпизод** [Заика 1993: 40 и далее] или, в терминах Ж. Женетта, **резюме** [Женетт 1998, II: 125], в котором время и / или пространство размыты и «отобранные» действия подчиняются полноценным эпизодам фабулы. «Нормальное» время эпизода сменяется неопределенным временем воспоминаний, начиная с самых ближних, «сегодняшних»: *днем сияли*, затем *порой*, затем уже с неопределенным временем и значением итеративности: *нет-нет, – разрыдается*.

Реферативный эпизод конкретизируется событием «пение женщины», существенным для дальнейшего повествования. В контексте уже обозначенной в |1| «световой» оппозиции воспоминания делятся на световые и звуковые. Причем недавние «светлые» воспоминания усилены аттракцией (*днем сияли*, *скво[с'] кусты сирени, рубашки, распяты на светлых веревках*), а звуковые воспоминания (*лай, пение, физиологические звуки вдовы*) имеют иную эмоциональность, это дает основание предполагать, что из двух эмоций (восторг / грусть) аттракция сопровождает восторг. Звуковые повторы становятся более заметны как элементы образа языка, если их функция неочевидна.

Можно заметить, что в главном персонаже реферативного эпизода, которым является тучная женщина, совмещены два релевантных плана: световой (*белокурая*) и звуковой (*запела*), обеспечиваемые тропами. *Распяты рубашки* – метафора формы. *Печальный лай старьевщиков* – метафора звука, характеризующая искажение звука, обусловленное эхом двора-колодца. *Разрыдается искаленная скрипка* – одновременно и звуковая метафора (изображение скрипичного тембра вообще, и плохо настроенной скрипки, и поло-

манной скрипки) и метонимия (эмоция скрипача, какого-нибудь инвалида жизни). Реферативный эпизод, синтаксически оформленный в придаточном предложении, становится, однако, весьма важным в структуре рассказа.

Хотя |2| имеет совершенно четкое пространственное обрамление: *уже в комнате – снимал комнату*, не менее существенным является и его временное значение. Этот фрагмент противопоставляется следующему – |3| – как описание различных временных планов: «двор-тогда» и «двор-теперь». Заметим, что и |3| также закачивается упоминанием о певшей женщине.

Первый блок тропов в |3| (*набухала душная мгла*) возобновляет световую семантику, усложненную, точнее, «увлажненную» обонятельной: *душная*. Здесь относительно однородные признаки пространства: ‘темно’, ‘влажно’, ‘душно’ – все сведены в один динамичный признак посредством метафоры *набухала*. Семантический объем этой метафоры хорошо заметен, если сравнить ее с предельно редуцированным вариантом «*темнело*», который возможен при пересказывании или адаптации текста.

Противоречивые световые признаки пространства изображены неявным оксюмороном *янтарные провалы* (ср. оксюморон в |1| в *тусклой темноте*). Световой эпитет хоть и обозначает ‘неяркий желтый свет’, как любое «световое» слово, подразумевает ‘излучение, направленность от источника’, направленность, противоположную провалу. Собственно пространственная метафора *провалы* – (‘локальные углубления в поверхности’) по отношению к световому явлению показывает, что темнота-поверхность является нормой. (Семантика аномальности провала в отношении ровной поверхности лучше заметна в переносном значении слова *провал* – ‘потеря восприятия’.)

Можно заметить, что в рассказе ветер как элемент пейзажа связан с признаком «темнота». И совокупность проявлений ветра дает основания понять эпитет *слепой* как ‘лишающий света’: в |1| он *поглотил*, а в |2|, хотя и *прозрев, взмыл и уничтожил янтарные провалы*. Обстоятельство *и тот час же* подчеркивает «причастность» ветра также к звуковому признаку: отдаленному грому.

Фразы *напротив заматались тени рук, волос, ловили улетающие рамы, звонко и крепко запирали окна. Окна погасли* создают впечатление, что повествователь избегает лишних действующих



лиц, тем самым косвенно усиливается эффект олицетворения ('ветер погасил свет, поглотил свет') с помощью неявной метонимии: *тени* (или *руки*) *ловили, забирали*. (*Ловили...*, *забирали...* можно также понять и как предложение с неопределенно-личной семантикой).

Фрагмент |3| близок предыдущему не только содержательно (активность ветра, упоминание о женщине), но и композиционно: в обоих фрагментах световая тема переходит в звуковую, хотя только в |3| звуковая семантика усилена звукоподражанием (*глухая груда...гром*). Сравнение ситуации *стало тихо, как тогда, когда замолкла нищая*, не просто звуковое: необыкновенная тишина после песни – это повторное переживание этой песни (*счастье* в контексте печальных звуков), тишина после грома – это переход к сновидению (*сон мой был полон тобой*). Кстати, повторная номинация *нищая*, будучи более определенной в сравнении с *белокурая тучная женщина*, контрастно подчеркивает впечатление от ее пения.

Состояние сознания (*сон*) и души (*счастье*) весьма существенно в рассказе. Забегая вперед, отметим, что состояние сознания, четко различающееся в |14| и всех предыдущих фрагментах (кроме, как кажется, |10|, |11| и |12|), обозначается не указаниями типа «привиделось» или «показалось», но наличием выразительных средств, в частности, метафор (не сравнений, а именно метафор, об этом ниже) и паронимической аттракции. Существенно, что именно пограничное состояние сознания отмечается актуализированной формой, а сам эпизод встречи и общения с пророком является подчеркнуто прозаическим.

Мы полагаем, что измененное состояние сознания персонажа изображено двояко: такое состояние (*заснул, ослабев от счастья*) денотировано только в |4|, но с самого начала, с того момента как *под шатром цветущей липы...*, измененное состояние сознания эвоцируется посредством многочисленных металогий и инструментов, которые «свидетельствуют» об этом состоянии.

Краткий фрагмент |4| важен прежде всего потому, что в нем обозначен переход в иное состояние (*я заснул*). Кроме интенсивной экспликации субъекта речи, в этом фрагменте есть и нехарактерное для прозы упоминание об адресате (*сон мой был полон тобой*). Обстоятельство *ослабев от счастья* косвенно создает ретроспективную эмотивность не столько описанного в |1|, |2|, |3|, сколько собы-

тий, предшествующих тому, с чего начинается повествование (о чем умолчал повествователь).

Фрагмент |5|, пожалуй, самый инструментованный. Аттракция *быстрый о[ц]вет исполинских спиц* частично обеспечивается аллитерацией на «с», что сходно с инструментовкой одного из предыдущих «световых» тропов во фрагменте |2| (*сияли скво[с'] кусты сирени...*) и последующих в |6| и |7|. Другие фрагменты инструментовки – звукоподражательные (*грохот за грохотом*). В этой синтагме сочетание *грохот ломал* является метонимией, которая смещает причину и следствие (‘что-то ломало небо, создавая грохот’). Подобная метонимичность есть и в инструментованном «световом» сочетании *бледное блистание летало* (‘что-то летало, создавая отблеск’). Эпитет *бледное* характеризует приглушенность свечения, а эпитет *дикое*, наоборот, интенсивность, а также, возможно, болезненность. Последняя фраза фрагмента – наиболее заметная онома-топея, в которой инструментованы все элементы: [*ш*]ироко и [*ш*]умно [*ш*]ел до[*ш*:’]. Нам представляется, что два последних предложения этого фрагмента могут заменить классические иллюстрации онома-топеи в справочной литературе.

В |6| еще раз уточняется измененное состояние сознания персонажа. Обращает на себя внимание продолжение аномалий описания. Персонажа пьянит прерывистость света: *синеватые содрогания* (единственная инструментовка фрагмента), сочетание *пьянит холод* – оксюморон, так как холод обычно отрезвляет. Только в конце фрагмента представлен узуальный источник опьянения – *неземной воздух*. В уже заданном звуковом контексте рассказа звук сердца – *сердце звенело как стекло* – является внутренним звонким эхом внешнего глухого грохота. Эмоциональное состояние, переданное сравнением, продолжается в следующем |7|, сопутствуя созданию фантастических реалий.

Самый объемный фрагмент |7| относительно автономный. Здесь необходимо остановиться на релевантности отличий метафоры от сравнения. Обычно различие это считается малозначительным. Вместе с тем не сравнение, а именно метафора создает эффект не просто вымышленной, а вообще **иной** реальности. Первая фраза в |7|, хотя не имеет сравнительного союза, но воспринимается как обычное иносказательное обозначение грозы, что обусловлено, конечно, известностью мифа об Илье-громовержце, входящего в кон-

цепт грозы. Более того, экспликация мифа с союзом «как» или «как будто» выглядела бы не вполне по-русски. Однако в контексте всего рассказа (с учетом последующих событий) появление колесницы как **ожидаемое** и чуть ли не само собой разумеющееся выглядит несколько странным.

Немифологическую мотивировку появления колесницы можно обнаружить в [5]. В первой фразе фрагмента (*Проснулся я оттого, что ночь рушилась*) именно метафора обеспечивает двойственность впечатления (чего бы не создало более «трезвое» сравнение). Проснулся ли персонаж, если *ночь рушилась*, а не «как будто» рушилась? Однако началом образа одной из основных реалий (колесницы пророка) является именно сравнение. Блистание, *похожее* на отсвет спиц, а не собственно спицы – это определенная «уступка» реальности, хотя и незаметная в окружении метафор *ночь рушилась* и *грохот ломал*.

Такую же функцию оправдания «привиденного» выполняет и вторая фраза в [7]. После звукового представления колесницы следуют две метафоры: *свет сумасшествия* и *пронзительные видения*; вторая объясняет первую: *пронзительные* вспышки молнии мгновенно освещают фрагменты ночного мира, на которых сознание дорисовывает *видения*. Таким образом, громовержец увиден после ряда оговорок о привиденности. Но фрагмент насыщен метафорами, которые подчеркивают не просто необычность изображаемого мира, но именно его *неземной* характер. Скаты крыш становятся *железными склонами* с горными неровностями, раскачиваемая сирень – это *бегущие кусты*, то есть ‘колеблемые, гонимые ветром, в страхе’.

Сопоставление функционирования метафоры и сравнения позволяет сделать предположение о том, что метафора в большей степени является элементом образа языка, она в большей степени задерживает внимание на самом слове, его означающем и означаемом (тем более, если метафоры включены в инструментованные контексты); сравнение же в большей степени является элементом образа повествующего субъекта. Нужно уточнить, что последнее касается повествователя-участника, которого выдает эксплицированность всех элементов компаративного тропа, в особенности связка.

Основное выразительное средство в изображении колесницы – оксюморон. Первое сочетание – *фиолетовый пожар* – мы опреде-

лили как цветовой оксюморон, так как метафора (точнее, гипербола) *пожар* в цветовом отношении ассоциируется с теплой частью спектра, а *фиолетовый* – противоположная его часть, поэтому создается цветное противоречие (ср. непротиворечивое соседство этих цветов в последней фразе рассматриваемого фрагмента: *грозовой огонь исчез в лиловых безднах*). Во втором сочетании *трескучей искристой пеной* наблюдаем противоречие эпитетов «огненной» и «влажной» семантики: признаку *искристый* добавляет «огненности» признак *трескучий*. Значительно более очевидным является звуковой оксюморон *громовым шепотом*, усиленный еще и тем, что оба слова являются звукоподражательными. Можно сказать, что оксюморон в тексте рассказа является одним из постоянных средств формирования образа языка.

Обращает на себя внимание необычный факт экземплификации: сопоставление звуковой и световой семантики в разных фрагментах показывает, что часто световая тема предшествует звуковой (молния воспринимается прежде грома). Но принципиально отличается в этом отношении именно [7], колесница имеет два плана – звуковой и световой; появление и исчезновение ее дано в одинаковой последовательности «звук – свет»: в начале *гремела по облакам – светом... озарен*, в конце *гул умолкал – огонь исчез*. Хотя все же *отсвет исполинских спиц* предшествует как существительным *грохот за грохотом* [5], так и глаголу *гремела* [7].

Описание внешности пророка инструментовано: *седой исполин, бурная борода, летучее облачение*. (Заметим, что инструментовка в рассказе этим фрагментом и оканчивается, трактовка этой странности – ниже). Продуктивно рассмотреть семантический эффект метафорических эпитетов *бурная* и *летучее* с учетом их аттракции к определяемым словам *борода* и *облачение*. *Бурная* применительно к *бороде* может выражать разнообразные признаки формы, цвета, объема: ‘густая, пышная, вьющаяся, непокорная’, а также признак, обусловленный стремительным движением: ‘развевающаяся; белая, как буруны на воде’, который актуализируется в соседстве с *летучее*. Эпитет *летучее*, кроме семантики ‘быстро развевающееся’, в контексте общей «атмосферной» тематики приобретает «терминологическую» семантику ‘легко испаряющееся’, причем причину испарения можно усмотреть в световом эпитете *ослепительное*.

Фрагмент дает основания рассмотреть особенности описания движения (и, конечно, сравнить в других фрагментах направление движения в представляемых пространствах: верхнем и нижнем). Метафора *ночь рушилась* кроме собственно звуковой семантики имеет и пространственную семантику 'движение вниз'.

Рассмотренный фрагмент имеет еще одну характерную особенность: наличие «высокой» лексики (*влача, вышним, облачение, обнажил, исполни, вспрянули*), которую следует рассматривать как средство дополнительной характеристики небесных реалий, как выражение отношения повествователя к описываемому. «Поддерживает» стилистически определенную лексику и инверсия *коней своих*. В иных фрагментах подобные стилистические средства отсутствуют (только в ближайшем фрагменте |8| в качестве «остатков» высокого штиля – причастие *навший*).

Фрагмент |8| содержит «переходный» портрет громовержца, который интересен с точки зрения его динамики в |7| – |13|. В этом фрагменте наблюдается специфическая форма экспликации субъекта. Легко заметить, что практически во всех фрагментах имеется непосредственная экспликация повествующего субъекта: в начальных |1|, |2|, |4|, |5|, |6|, |7| и конечных |10| – |14|. В |7| экспликация субъекта (*Я видел...как*), а также конкретизация точки зрения (*из своего окна*), в какой-то степени нарушая цельность представляемой картины, выделяет самый существенный для дальнейшего повествования процесс: колесо упало во двор. Эта экспликация является связующим элементом с |9|. Наиболее явно отличаются фрагменты, в которых повествователь участвует в главном событии |10|, |11|, от тех фрагментов, в которых события второстепенные. Однако кроме явной экспликации субъекта существует целый ряд неявных показателей «присутствия» его в повествовании, это так называемые эгоцентрические слова, к которым относят дейктические (указательные) слова, вводные, средства выражения субъективной оценки и др. То, что субъект присутствует в |3| и в |8|, можно обнаружить по этим элементам: *теперь, напротив, вот, вдруг, тотчас* в |3|, *верно, вероятно* в |8|. К характеристике релевантности субъекта мы вернемся в описании особенностей |14|.

Фрагменты |10| и |11| содержат описание событий в противоположном небесному земном пространстве двора, в *тонком тающем тумане*. В этих фрагментах наблюдаем контрастное фрагментам |7|

и |8| наиболее «сниженное» описание пророка: *сутулый, тощий старик, в промокшей рясе, бормотал, кряхтел, шлепал тупыми сандалиями* и др. Но будучи самыми «земными», |10| и |11| одновременно и самые фантастические фрагменты. Повествующий субъект, uznанный пророком, становится участником событий: осуществляет коммуникацию (*я поклонился*), совместные действия (*мы шарили*). Однако ничего самостоятельно он не предпринимает, только исполняет (*я послушался*). Два фрагмента составляют один эпизод нижнего пространства (несменяемое место, время, участники), однако разграничивает эти фрагменты описание наиболее существенного элемента верхнего пространства – облаков. (Проблему собственного имени и «узнавания» рассмотрим ниже.)

Последний абзац (*Я послушался...*) не вполне самостоятельный, так как обусловлен реплицированием, по краткости соразмерен |4| и имеет с ним определенное содержательное сходство. Если |4| – это погружение в сон: *Я заснул*, то конец |11| – это выход из состояния сна: *Зажмурился. Постоял так с минутой, – и больше не выдержал ...* То есть два абзаца создают одно из обрамлений видения: начало и конец «сна».

Фрагмент |12| примечателен в нескольких отношениях: содержит самые контрастные детали, например *конура / рыхлый огонь*; в нем совмещаются два пространства: верхнее и нижнее; происходящему есть «свидетель» (*старая лохматая собака*). Как и в предыдущем фрагменте, здесь совместные действия (*шарили мы, мы глядели*) могут рассматриваться как показатель «яви».

В |13| последняя паронимическая аттракция рассказа – *пыла[ju]щем ущель[je]*. Появление подобной инструментовки в последней фразе описания крушения пророка (как отмечалось выше) показывает, что паронимическая аттракция наиболее значительна в «небесных» описаниях, а именно в описаниях тех реалий, главный признак которых – световой. Хотя встречаются аллитерации на различные звуки (*пылали облака, облаченным в пламя*), заметна преобладающая частотность аллитераций на «е».

Только к концу рассказа становится ощутимой релевантность не просто конкретной инструментовки, а соотношения инструментованного и неинструментованного. Полагаем, что некоторым образом инструментовка в рассказе «конфликтует» с действием. Инструментованы преимущественно те участки, где нет собственно дей-

ствий, событий жизни, а есть описание, дескрипция. (Это вполне согласуется с нашим предположением, что в дескриптивных фрагментах в значительно большей степени изображается язык, чем в собственно нарративных.)

В рассматриваемом тексте является существенной динамика номинаций не только персонажей, но и реалий. Безусловно, одной из главных реалий являются облака. Можно заметить, что однокоренные слова довольно частотны: (*облако, облака, облаченный, облачение*). В |12|, |13| становится заметной не только эта частотность, но и релевантность именовании этой реалии. В начальных фрагментах, до видения (кроме перифрастического в |1| *туманные громады*) облака вообще не упоминаются, в |7| упоминаний три: *гремела по облакам, летели...вниз по тучам, летели по вышним тучам*; далее в |11|: *громадные облака*, в |12|: *горой стояло заревое облако, перебрался на облако*, а в |13| уже иное именование (*с той райской тучей*), хотя от «облачной» номинации осталось причастие *казался теперь облаченным в пламя*. Создается неявная оппозиция облако / туча, в которой второй член является, возможно, более земным и в меньшей степени сопутствующим пророку (колесница *исчезала* в тучах, пророк, *исчезая*, сливался с тучей).

Наиболее явно эксплицированным является повествующий субъект в |14| – самом «нефантастическом» фрагменте. В сравнении с предыдущим повествованием признаки представлены обильно: одежда, движения, эмоции, перспективы, воспоминания. Однако обращает на себя внимание еще одна, специфическая форма экспликации: упоминание о втором лице *сейчас приду к тебе*. Совокупно с |1| в |4| это упоминание об адресате создает еще одно обрамление видения (очередная «рамка», накладываемая на предыдущие). Обрамление актуализирует оппозицию глаголов *писать не умею / буду рассказывать*, а оппозиция, в свою очередь, обусловливает ретроспективное «восстановление» события, которое «было» до изображенного в |1|, парного для *буду рассказывать* события, которое и было причиной счастья.

Обобщая многочисленные основания образа языка, которым относятся и инструментованные фрагменты, и разнообразные оксюмороны, в целом метафорические употребления и др. затруднения речи, можно заключить, что многие случаи обладают свойством, которое названо Ю. Н. Тыняновым **теснота стихового ряда**.

Эта тесная, плотная «пригнанность» слов за счет их звукового (и / или морфемного и др.) подобия создает эффект, который вслед за А. Бретоном можно назвать «сомкнутым оком». О пропущенных строках книги А. Бретон писал, что они «...были подобны сомкнутому оку, скрывающему те манипуляции мысли, которые я считал необходимым утаить от читателя. (...). Я принялся без всякой меры лелеять слова во имя того пространства, которому они позволяют себя окружить, во имя тех соприкосновений с другими бесчисленными словами, которых я не произносил» [Бретон 1986: 52]. Иными словами, «теснота поэтического ряда» коррелирует с эффектом молчания. Способность слова уплотнять изложение используется художником в том числе и для изображения языка.

На протяжении всего описания мы придерживались принципа имманентности: мы не выходили «за пределы» текста рассказа. Между тем ситуация узнавания повествующего персонажа пророком и подтверждение имени (– *Ты, Елисей? / Я поклонился.*) – это ссылка на иной текст. Здесь мы имеем дело с явлением интертекстуальности.

Обычный процесс восприятия (вербальное сличение, установление смысловых звеньев и т. д.) в художественной речи (особенно в стихотворной), как мы видели, усложнен внутритекстовыми повторами, основанными на подобию, **сходстве** единиц (рифма, аттракции, параллелизм, тематическое поле). При наличии интертекстуальной связи распознанная цитата, признание прошлой экспрессии единицы – это, как мы уже отмечали, связь **смежности**, своего рода синекдоха (часть вместо целого, часть, отсылающая к целому), посредством которой к построению референтного пространства приобщается соответствующее ментальное пространство.

Внешние связи существенно замедляют процесс установления текстовых структур. Семантика ссылки в единице *синхронна* ее языковой семантике и предвосхищает дополнительную семантику, обусловленную выявленной текстовой структурой. Ссылка усиливает, углубляет и удлиняет процесс переживания, еще более увеличивает диапазон вариативности смысла. В особенности если ссылкой актуализируется не один источник и / или определяется «старшее поколение» ссылки (см. в п. 4.4 пример из «Послания...» Т. Кибирова).



Если различными видами повтора (фонетическими, лексическими, синтаксическими и др.) создающими дополнительные внутренние художественные структуры, усиливается когезия текста, то интертекстуальная связь *ссылка – источник* создает внешнюю «структуру». Структура закавычена, потому что цитатность, аллюзивность, сколь бы определены они ни были, создают настолько зыбкое и аморфное образование, что ему более подходит определение «интертекстуальная атмосфера». Поэтому эта внешняя «структура» деконструирует текст – разрушает его когезию. Мнение, что «цитаты способствуют организации произведения как единого семантического комплекса», то есть способствуют его цельности, – заблуждение. Цитатность способствует цельности и в известной степени глобализации ментальных пространств («тезауруса», «семантической памяти») в пределах сознания конкретного носителя языка, носителя культуры. А это несколько иное, чем когезия текста. Деконструкция имеет место и в том случае, если неопознанная ссылка не имеет «сноски», то есть является лакуной.

Для устранения возможной лакуны текст рассказа «Гроза» снабжен кратким комментарием: «*Елисей* – в ветхозаветных преданиях – пророк, ученик Илии. Он видит вознесение Илии на небо на огненной колеснице, после чего получает способность творить чудеса, подобные тем, которые прежде творил Илия» [Набоков 1991: 630]. Вместе с тем сама сноска – текст Ветхого Завета – создает больше оснований для построения референтного пространства.

*9 <...> Илия сказал Елисею: проси, что сделать тебе, прежде нежели я буду взят от тебя. И сказал Елисей: дух, который в тебе, пусть будет на мне вдвойне.*

*10 И сказал он: трудного ты просишь. Если увидишь, как я буду взят от тебя, то будет тебе так; а если не увидишь, не будет.*

*11 Когда они шли и дорогою разговаривали, вдруг явилась колесница огненная и кони огненные, и разлучили их обоих, и понесся Илия в вихре на небо. Елисей же смотрел на небо.*

*12 Елисей же смотрел и воскликнул: отец мой, отец мой, колесница Израиля и конница его! И не видел его более... (4-я книга Царств 2, 9-12).*

Текст «Грозы», рассматриваемый на фоне фрагмента из Ветхого Завета, позволяет читать рассказ и как ироническую трансформацию мифа.

Построение референтного пространства рассказа «Гроза» может осуществляться и на более основательном фоне. Связи между участвующим повествователем в рассказе и учеником пророка более существенны, чем те, которые объясняет краткий комментарий. В частности, важно то, что Елисей связан с видениями: «В ветхозаветных рассказах о Елисее соединены: свидетельства о его (...) исторической роли как советника израильских царей; данные (отчасти достоверные, как показывают новые историко-психологические исследования) о системе обучения (будущий пророк учился прежде всего искусству переживать видения)...» [Мифы 1991, I: 433]. В тексте рассказа, кроме упоминания *светом сумасшествия, пронзительных видений озарен был ночной мир*, собственно видением является вся последовательность фрагментов |8| – |13|.

Предметом рассмотрения могут быть не вполне мотивированные ситуацией действия (например, в связи с мифом можно поставить вопрос о том, почему пророк, *словно что-то вспомнив*, потребовал, чтобы Елисей отвернулся) или неявные совпадения, как в последнем эпизоде: элементом пейзажа является лужа, которую, возможно, преодолевает персонаж, как Елисей, перед которым разошлись воды Иордана (4-я книга Царств, 2, 14).

При рассмотрении речевой ткани художественного текста наше описание балансировало между образами реалий, образом повествовающего субъекта и образом языка. Отвлечение от описания образов реалий помогает избежать того, что можно назвать «смещением в аспект референта», когда характеристика образа как способа полностью заменяется характеристикой референта, создаваемого воображением читателя. Подчеркнем, мы не утверждаем, что следует полностью исключить описания референта, да такое исключение и невозможно. Описание референта не должно стать преобладающим, не должно стать основным аспектом лингвистического исследования художественного текста.

Несмотря на то, что описание художественного текста, как утверждал И. И. Ревзин, значительно превосходит по объему сам художественный текст, нужно отметить, что мы существенно **упрощаем семантику единицы** и всякое описание единиц художест-

венной речи средствами естественного языка в режиме практической речи является неизбежной **редукцией**. Однако приведение к сознанию небольшой, но наиболее заметной части лингвистических средств, которые создают «не просто двойные, а многорядные» семантические эффекты, позволяет обозначить направления, по которым может двигаться воспринимающее сознание при создании компонентов референтного пространства, и (если чтение преследует учебные цели) позволяет контролировать, в какой степени этот процесс построения референтного пространства оправдан воспринимаемой речевой тканью.

Если опыт воспринимающего поддерживает имеющиеся ссылки, то сноски открывают иные возможности образа и, соответственно, иные перспективы создания соответствующих референтов. Однако и в том случае, если ссылка не активизируется, в тексте достаточно оснований для полноценного создания референтного пространства. Тем более, что в этом случае неопознанная ссылка, будучи лакуной, может создавать зону молчания, об эстетичности которого уже говорилось выше.

Образ как внутренняя форма включает необходимую полноту оснований: полнота вербализованных его элементов непременно включает и полноту противоречий: колеблющуюся семантику единиц, недосказанность и пр. Таким образом, эстетический эффект возникает при наличии не только положительных условий (вербализованного, однозначно семантизируемого), но и условий «отрицательных» (неоднозначности, недосказанности, противоречий), которые вызывают потребность фантазирования.

В п. 3.3 говорилось о существенности стыков в структуре событий повествования. Они существенны потому, что конец фрагмента, в том числе и абзаца, – это решение о мере, границе, пределе представления сведений, это разграничение того, что сказано и о чем умолчится. (Известно, как иногда трудно даются переходы от одной темы к другой в научном изложении, когда нужно принять решение о достаточности сведений и пишущий балансирует между перспективой быть непонятым и перспективой оказаться болтливым). Пустое пространство последней строки абзаца (и пауза в устной речи) – это изображение молчания.

Степень «молчаливости» художественного текста, безусловно, коррелирует с принципом кооперации П. Грайса «Не сообщай

большей информации, чем требуется» (см. Гл. 2) и нарушение этого принципа является разновидностью затрудненной формы. Предупреждение неинформированности может быть жестом повествовающего субъекта и ощущаться как прием. Избыточная информация, рассчитанная на непонятливого или необразованного читателя, является элементом образа повествователя. Весьма информативна избыточность Козьмы Пруткова, Василия Семи-Булатова в рассказе А. П. Чехова «Письмо к ученому соседу», адресанта писем Д. Хармса Липавским (Хармс 1988). Многочисленные реализации этого приема можно найти в сказовой прозе:

*Один молодой рабочий, некто товарищ Лобанов, охранял Смольный. То есть он стоял у дверей и проверял документы.*

*Он проверял у всех, кто входил в Смольный. Потому что если не проверять, мог бы войти какой-нибудь враг. Тем более, это было в самом начале революции, и нужна была особая бдительность.*

*И вот стоит этот Лобанов у дверей Смольного в качестве часового и просматривает документы <...> (Зощенко. Ленин и часовой).*

Разумеется, полноценно «работать» молчание, как и иные основания образа, может только при соответствующем опыте, однако, как будет показано ниже, это далеко не всегда является поводом молчание нарушать. А «нарушение» молчания происходит «за пределами» художественного текста.

### **6.1.2. Замечания по поводу «вспомогательных» процедур**

Странно, что мы испытываем болезненную потребность (как правило, зря и всегда некстати) отыскивать прямую зависимость произведения от «подлинного» события.

В. Набоков.

Для предупреждения несоответствий и обеспечения достаточных оснований восприятия текста в учебной, в т. ч. иностранной, аудитории существует целая система оптимизации восприятия художественного текста. Элементом этой системы являются комментарии к словесной стороне текста, которые должны компенсировать

отсутствие необходимых для восприятия элементов пресуппозиции. Одна из общих установок этих разработок выглядит приблизительно так: целью рассмотрения текста является «не сам текст, а то, что стоит за ним. Точно так же, как за деревьями иногда легко не заметить леса, за средствами так называемого языка искусства, за детальным их анализом и иными манипуляциями легко упустить из виду самое главное в искусстве – человеческое чувство и человеческую мысль» [Кулибина 2001: 59]. Впрочем, иногда комментарии касаются и этого «так называемого языка искусства». Например, встречаются одновременно указания на прямое конвенциональное значение слова и на его окказиональную речевую реализацию («Там густо валили черно-багровым *руном* клубы дыма...»). \*Руно – шерсть овцы. Зд.: в образном значении. [Вартаньянц, Якубовская 1989: 67, 70]). Очевидно, что эффект, предусмотренный речевой метафорой, не может быть существенным (даже когда на него указывает комментарий), так как именованная шерсть овцы и густого дыма появляются в опыте в «обратном» порядке, нежели тот, который требуется для эстетического эффекта. Сноски, функция которых обеспечить элементарное понимание текста, относительно эстетического объекта выполняют, скорее, деструктивную функцию (см. п. 3.3.2). Нужно признать, что при неизбежной необходимости словесных комментариев эта синхронизация, способствуя пониманию, так же неизбежно препятствует полноценному эстетическому эффекту. Точнее, здесь не имеет места собственно эстетическая реализация языка.

Процедуры оптимизации касаются и другого объекта изображения – реалий. Известная исследовательская установка: за всякой реалией, представленной в тексте (особенно, если она изображена неясно), необходимо отыскать субстрат, то есть то, что было «на самом деле», имеет «дидактический аналог». Изучение художественного текста в школе обычно сопровождается разного рода иллюстративными процедурами, например: приведением сведений об исторической обстановке, знакомством с изображениями элементов материальной культуры (одеждой, интерьерами), прослушиванием звуковых иллюстраций (вальс Грибоедова, опера «Евгений Онегин»). Поскольку в школьной программе значительный процент реалистических произведений, то при объяснении сути литературы вполне достаточно понятия «отражения». А если художественная

литература *отражает* жизнь (конечно, непременно *преобразуя* это отражение), то наиболее радикальным средством познания художественного текста будет наблюдение того субстрата, прототипа, который, так или иначе, отражен автором в произведении. Существует мнение, что портрет А. П. Керн способствует *полноценному* восприятию пушкинского стихотворения «*Я Вас любил...*». И школьник, вместо того, чтобы разглядывать план выражения текста, разглядывает портрет, таким незамысловатым образом обеспечивая построение референтного пространства.

Эксплицированные «по случаю» сведения не могут создать даже подобия фоновым знаниям. Фоновое должно быть именно фоновым, неявное должно быть именно неявным, чтобы обеспечить прогнозируемый художественный эффект. Ни о каком художественном эффекте не может идти речи, если об условии, на котором базируется прием, читатель узнает после того, как воспринимает сам прием (который по этой причине приемом не является). Вспомогательные средства обеспечат определенный уровень понимания и познавательную эффективность чтения, но не эстетический эффект.

Л. С. Выготский утверждал, что если поводом для возникновения художественного произведения были исторические факты, то сам этот исторический факт ничего не разъясняет нам в произведении: «Скажем прямо, что исторический повод никогда и ничего не может нам разъяснить в басне. Басня, возникшая по любому поводу, как и всякое художественное произведение, подчинена своим собственным законам развития, и эти законы никогда, конечно, не будут объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности» [Выготский 1987: 129].

В школьной практике рассмотрения художественных текстов, пожалуй, самыми привычным средством повысить продуктивность создания референтного пространства является знакомство с биографией автора. Несмотря на все исследовательские усилия в разграничении субъекта повествования и биографического автора, включая «смерть автора»<sup>68</sup>, весьма устойчивой является тенденция отождествления субъекта речи с реальным биографическим автором.

---

<sup>68</sup> Тезис о смерти автора, выдвинутый Р. Бартом в одноименной статье [Барт 1989] в качестве аргумента против биографизма, «был воспринят как антигуманистический девиз науки о тексте» [Компаньон 2001: 59].

Соблазн отыскать «реальную» подоплеку описываемого «среды» свойств характера автора, его предпочтений, склонностей, пороков, болезней и пр. весьма силен<sup>69</sup>. Молчаливые элементы художественной реальности «разъясняются» предоставляемыми в комментариях фактами биографии. Деструктивность по отношению к выстраиваемому референтному пространству биографического комментария состоит не только в том, что он уводит за пределы художественного объекта<sup>70</sup>, он также предоставляет для построения инородные материалы. Показательной является следующая ситуация. Стихотворение «Дайте Тютчеву стрекозу...» О. Мандельштама заканчивается строками <...>*И всегда одышкой болен / Фета жирный карандаш*), предоставляющими возможность думать (реализуя интертекстуальную ссылку) об особенностях фетовской строки, ее короткости (В. Набоков говорил об «одышливости» короткой строки), о чем-то немислимом, вроде того, что строка потому короткая, что не тонко заточенный карандаш предопределял невозможность появления на листе писчей бумаги какого-нибудь гексаметра и т.д., эта строка имеет комментарий: «Фет в старости, действительно, страдал одышкой» [Мандельштам 1990, I: 523]. Историческая правда о здоровье А. Фета никакого отношения ни к тексту, ни к референтному пространству не имеет.

Обычно считается, что богатый опыт обеспечивает более продуктивное восприятие, тем более, если это опыт с наличием определенных эстетических установок и представлений об эстетической норме. Поэтому в начальной и средней школе художественный текст становится средством расширения опыта и речь идет не столько об эстетическом восприятии, сколько о подготовке почвы для последующего полноценного эстетического восприятия.

Но зрелый опыт может быть своего рода препятствием, а незрелый, наоборот, положительным фактором восприятия художествен-

<sup>69</sup> Известны многочисленные ироничные замечания по поводу отмеченной тенденции, например «До сих пор историки и теоретики "литературы" шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утенсилий (нем. принадлежностей) они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом» [Шпет 1989: 464].

<sup>70</sup> На занятии по ЛАХТу студентка, сетовавшая на непонятность строк <...>*Не втирайте в клавиши горечь / Сладковатой груши земной* <...> (Мандельштам. Рояль), после предоставления сведений из комментария о том, что О. Мандельштам не переносил «земляную грушу» (нечто вроде картошки со сладковатым вкусом) [Мандельштам 1990, I: 512], ответила, что теперь ей все ясно.

ного текста. Выше говорилось о том, что компонентом референтного пространства становится «читатель времен чтения» с его эмоциональными переживаниями. Этот компонент необычайно существен. Учитель, перечитывающий в процессе подготовки к занятию повести И. С. Тургенева («Ася», «Вешние воды», «Первая любовь»), обнаруживает, что его нынешнее «взрослое» прочтение обновляет референтное пространство и «стирает» пережитое в юности потрясение. Поэтому он проводит урок по этим произведениям, оперируя своими юношескими впечатлениями, так как считает их более полноценными и убедительными для аудитории.

Известное описание М. Цветаевой в эссе «Мой Пушкин» процесса своего детского восприятия художественных текстов мешает безоговорочно принять положение о том, что величина опыта определяет полноценность восприятия: «Глядя назад, теперь вижу что стихи Пушкина, и вообще стихи, <...> для меня до-семилетней и семилетней были – ряд загадочных картинок – загадочных только от материнских вопросов, ибо в стихах, как в чувствах, только вопрос порождает непонятность, выводя явление из его состояния данности. Когда мать не спрашивала – я отлично понимала, то есть и понимать не думала, а просто – видела. Но к счастью, мать не всегда спрашивала, и некоторые стихи оставались понятными» [Цветаева 1981: 78]. Здесь «понятный», вероятно, следует толковать как 'достаточно явный, чтобы стать предметом переживания', а «понимать» как 'переживать'; «видеть» – это уже иметь референт, элемент переживаемого референтного пространства. И, конечно, не сам вопрос, а только намерение ответа уже порождает непонятность; «выведение явления из его данности» – это (в терминах А. А. Потебни) попытка перевода образа в понятие.

Хотя информационный кортеж, обычно сопровождающий классические произведения при его институциональном освоении, при неверном его применении скорее является «конвоем», который устраняет «смятение чувств» и «свободу связей», о которых писал А. Ричардс как об условиях эстетического переживания, необходимость комментариев как таковых едва ли разумно оспаривать. Тем более что количество текстов, которые становятся объектами комментирования, неизбежно растет: вселенная стареющих текстов расширяется.



Мы не будем здесь останавливаться на проблемах, возникающих в связи со старением текста и изменением границ литературы (изменения, которые, безусловно, коррелируют с изменениями границ знака и границ в знаке)<sup>71</sup>. Отметим только, что Р. Якобсон по поводу этой проблемы высказался весьма определенно: «Содержание понятия *поэзии* нетвердо и обусловлено временным фактором. Но поэтическая функция, поэтическое, является, как подчеркивали “формалисты”, элементом *suí generis*, который не может быть сведен к другим элементам» [Якобсон 1996: 118]. Иными словами, эстетическое восприятие текста предполагает понимание поэтического высказывания как направленного на себя самоё.

Разнообразные процедуры обращения к «иным элементам», которые мы привели выше, – поиск (и предоставление) материала для построения референтного пространства в словаре (сносках<sup>72</sup>), применение разного рода иллюстративного материала, объяснение действий повествующего субъекта фактами биографии автора – эти процедуры являются выходом за пределы художественного мира. Возможность «сведения» высказывания «к иным элементам» (что имеет место в практической речи), называется транзитивностью (переходностью). На соответствующем признаке художественной речи – нетранзитивности мы остановимся в конце параграфа, а перед этим рассмотрим любопытный в отношении взаимодействия текста и комментария литературный опыт.

### 6.1.3. Анализ текста «Разрыв пространства»

Особенности взаимодействия комментария и объекта комментирования стали предметом художественного изображения. Рассмотрим показательный в этом отношении художественный текст А. Гандельсмана под названием «Разрыв пространства». В тексте 29 нумерованных фрагментов, которые имеют одинаковую двухчастную структуру: стихотворение и прозаическая часть, формально

---

<sup>71</sup> Ю. М. Лотман проблему стареющего текста как генератора смысла рассматривал в понятиях *кода*, *перевода*, упоминаемой выше *семиосферы* и пр.: «Исходно заложенный в текст смысл подвергается в ходе культурного функционирования текста сложным переработкам и трансформациям, в результате чего происходит приращение смысла. Поэтому данную функцию текста можно назвать творческой» [Лотман 1986: 105–106].

<sup>72</sup> Эти сноски, однако, не обладают полифункциональностью, отмеченной в п. 3.3.2.

поданная как комментарий к стихотворению. Приведем в качестве примера один из фрагментов:

|2|

*Здесь, в дне солнечном (пока я здесь)  
вы идете, грех мой смертный  
равен счастью тех  
деревьев с изгородью светлой,  
здесь, пока рука звонит  
женщины, с которой двое  
нас – ведь по двое живут, –  
мне слепит глаза живое,  
я в окно молюсь,  
и грех мне застит  
свет (дрожал и лепетал: боюсь),  
как в окне их медленное счастье,  
и река, где я мальков,  
закатав штаны, ловлю,  
отражает сына, он стоит в снегу,  
я о чем-то говорю: люблю,  
вижу я еще веранду,  
и в саду рыданье  
слышу, что я сделал им,  
почему им смерть моя страданье...*

*Дело происходит в комнате умирающего, точнее: в его сознании. Еще точнее: в сознании автора, находящегося в той же комнате и в сочувственном порыве взявшем на себя воображение и прямую речь отца. Комната, а это явно столовая со всем присутствующим ей книжным и буфетным стеклом, освещена в угоду мгновенно проступившей пыли. Умирающий не может видеть деревья, стоящие по пояс в окне, но, увидев – легко переместил бы эпитет "светлый", который должен принадлежать листве, на несуществующую изгородь. За него постарался автор, замерший в дверном проеме и полагающий, что самые противоположные чувства уравниваются перед лицом смерти, уравниваются не в силе, а в значении, которое перестает быть этическим. Пожалуй, он думает, это уже не чувства, но видения. К сожалению, этическое звучание (грех) появляется и выдает присутствие отнюдь не умирающего, а потому и не свободного от этической шелухи автора.*

За словом "грех" (неуместно грохочущим) скрывается припадок трусости (бегство от хулиганов), испытанный автором в подростковом возрасте (и бросившем в беде друга) и наскоро приписанный умирающему.

Оттого и возникает в стихотворении сын, перепутываясь с отцом, еще раз подчеркивая равенство всего со всем (в этом четверостишии также времен года: лета и зимы).

Все странно отныне: почему люди живут по двое? иногда проносят слово "люблю"? страдают от смерти близких?

В последней строфе автор неожиданно вспоминает приятеля, жившего когда-то в пригородном деревянном доме. На девятый день после смерти матери, в огороде, где они жгли сухие листья и пили вино, он отошел по мосткам к кусту смородины и разрыдался.

Таким образом, действие переносится на веранду, и читатель, естественно, никогда не увидит столовую в городской трехкомнатной квартире, на которую столь безосновательно рассчитывал автор. Заметим также, что разрушение единой картины началось с того момента, как он закатал брючины (отцу) и вошел с ним в реку, полагая, что летейским водам безразлично, впадает ли в них Нева или деревенская речка (как в данном случае).

По мнению комментатора, воды забвенья должны приливать к решеткам стиха, но – никак не затоплять его.

Все же размытость места действия (город, деревня и пр.), вероятно, входит в замысел. Где прошлое? Для человека, расстающегося с жизнью, – везде (или нигде).

(Гандельсман. Разрыв пространства)

Комментарии авторов, имеющие место в художественных текстах, относятся к типу явлений, называемых **метаречевыми**. Это и объяснение разного рода диалектных слов, например, у М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, В. И. Даля, и толкования персонажами своих (письменных и устных) текстов, например, у Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. Платонова, В. Набокова и авторские отступления относительно свойств языка. Можно сказать, что комментарии или интерпретация художественного текста в художественном же тексте – явление довольно обычное. Обсуждение персонажами текстов (в том числе реплик) собеседников и вовсе не нуждается в иллюстрации.

Типологически близкой «Разрыву пространства» формой является сочетание предуведомлений со стихами у Д. А. Пригова. В цикле стихов «В смысле» после предуведомления *Проблема переадресовки или взятия на себя ответственности не за высказывания (это просто ужас! это человеку и не по силам!), а за слабое и безответное толкование, бормотание толкования – кого только не мучит это!* <...> следуют 18 текстов сходной конструкции, в которых толкование в пределах стихотворения становится компонентом его художественной структуры:

*Коля колол колоду*

*В смысле реальность и коммунальное бесстрашие*

*Клава клевала клевер*

*В смысле смирение и предание себя в руки неведомому*

*Клавдий колдовал над кладом*

*В смысле риск неоправданного знания и*

*бархатная смутность предвидения.*

Интересно, что кроме сопровождения аллитерированных строк высказыванием-толкованием, несколько текстов имеют обратную последовательность, что подчеркивает «равноправность» текста-толкования и текста толкуемого:

*Оценке подлежат прежде всего свойства неизбежности*

*В смысле вклад Клавы в колдовство*

*Повороты нынешней ситуации порой трагически*

*непредсказуемы*

*Михаил Леху нахамил*

( Пригов. В смысле).

В «Разрыве пространства» В. Гандельсмана в большинстве глав комментарий четко и последовательно противопоставляется комментируемому. Собственно, в заголовке произведения уже указаны основные «движущие силы» формирования смысла произведения: это два типа текстов (стихи и комментарии); основное отношение между ними (объяснение); иерархия (комментарии подчинены стихам). Неопределенность цели подобного совмещения (зачем нужен комментарий, если написаны стихи?) подчеркивается и усугубляется эпиграфом: *То, что поэт говорит о своей вещи, далеко не принадлежит к лучшему, что о ней можно сказать.* К. - Г. Юнг.

Все, что включено автором в текст, мы рассматриваем в пределах **художественного мира**: предисловия о «найденной» рукописи,

«замечания для господ актеров» или читателей, комментарии, сноски, семантизацию агнонимов, переводы иноязычных наименований и высказываний и рассматриваемые нами комментарии. «Разрыв пространства» мы рассматриваем как специфический художественный текст, который в жанровом отношении можно определить как повесть с чередующимися стихотворной и прозаической «долями». Подзаголовок (*Комментарии к стихам автора*), служащий экспектационным ориентиром, имеет статус приема, так как обуславливает определенное ожидание, на фоне которого возникает эффект обманутого ожидания.

Вначале особенности формы мы рассмотрим в аспекте субъекта речи. Самим жанром задана двойственность этого субъекта: это, во-первых, **лирический герой** (традиционно понимаемый субъект лирики, образ поэта), а во-вторых, **комментатор**, воссоздающий прототипическое пространство стихотворений. Причем в соответствии с жанровыми признаками комментария, говоря о субъекте речи стихотворения, комментатор характеризует **автора**.

Не останавливаясь на свойствах категории лирического героя, отметим только некоторые (необходимые нам в дальнейшем) особенности его экспликации. В стихотворениях субъект, как видно из приведенного примера [2], обозначается местоимением первого лица. Другие примеры: *я не понимал, [...]я вспомнил* [8], *я стою, [...] я никому не лгу, елку пойду зажгу* [14], *я все утратил разом, отвернулся и забыл* [15], *вспомнил я, [...] не мог заснуть* [27]; *свернем с дороги, [...]обернемся* [5], *мы просыпались, [...]шли, [...]когда оглянулись, стало тревожно* [9]. Субъект также эксплицирован обращением к «ты»: *кто с тобою так нежен* [3], в том числе к себе: *спи неумный ум* [18]. В некоторых стихотворениях субъект не обозначен вовсе или обозначен косвенно, посредством описания проявлений человека:

[19]

*Зрение еще, зрение,  
слух, слух,  
тела дышащее строение,  
лед сухой - дух,  
шаг, еще шаг  
через прорытый мрак,  
гнется мосток,*

*воля к движенью, ток  
крови еще не ослаб,  
еще, еще,  
вспыхивает, как лампа,  
мозг горячо.*

Однако даже наличие выраженного субъекта не позволяет однозначно установить принадлежность признаков, проявлений, например в |1|:

*О, согбенность,  
слезливость, плаксивость, завал,  
крышечки, тряпочки, бедность,  
всё, всё, всё, я устал,  
чушь, осколки, заплатки,  
разве так у других,  
слабость, вздохи в осадке,  
преувеличенность их,  
так вот глухонемого рассказа  
мык один изнутри,  
иль во тьму туда водолаза  
соскользнувшего пузыря,  
и проклятья на людях, и стоны,  
сытых отпрысков их  
стыд за них раздраженный,  
всё, всё, всё, никаких...*

В этом стихотворении неустановима принадлежность (своя или наблюдаемых людей?) свойств: *согбенность, слезливость, плаксивость*; ощущений: *усталость, слабость, стыд*; речи (слышимой или произносимой): *все, все, все я устал, разве так у других; все, все, все, никаких; мык один изнутри; пока я здесь*; неустановимы иные участники, обозначенные местоимениями: *вы идете; их счастье; я сделал им; им смерть моя*.

Неопределенность субъекта высказывания в лирике означает не его нерелевантность, а то, что воспринимающий «становится на его место». И это важнейшее типологическое свойство лирики, в которой важен не столько объект описания, сколько субъект высказывания. Неопределенность и «несущественность» субъекта состоят в том, что лирика – это состояние переживания, когда всякое свойство, всякое проявление может и должно одновременно быть и на-

блюдаемым, и производимым, то есть и чужим, наблюдаемого субъекта, и моим, меня, переживающего в перевоплощении. Комментатор же функцию этой неопределенности субъекта определяет так: *Оттого и возникает в стихотворении сын, перепутываясь с отцом, еще раз подчеркивая равенство всего со всем*<...>|2|.

В прозаической доле повести повествователь эксплицирован в форме комментатора. Такая «маска», близкая к повествователю-демиургу, позволяет (в отличие от повествователя-участника) формировать образ персонажа (автора, поэта) в процессе восстановления прототипа лирического героя стихотворений.

Позиция комментатора, противопоставленная автору, разнообразно «декорируется». Грамматически комментатор в повести обозначается как третье лицо. Это естественное для научного повествования «устранение» субъекта: *По мнению комментатора* [...] |2|, *Комментатора сейчас, однако, интересует человек (А.), лежащий на диване в темной комнате* |26|, *Комментатора интересует так называемый процесс мышления А.* |26|. Перволичное обозначение комментатора появляется уже в |11|: *Мое дело - комментарий, а не оценка. Не тыча пальцем, все же замечу, что*[...] и в |13|: *Автор вправе сокрушаться, но повторенное "что я мог сделать" звучит несколько самовлюбленно и, я бы сказал, лиричнее допустимого.* Оппозиция комментатор / автор формально поддерживается до конца повести.

Стилистику комментария составляют и в целом громоздкий синтаксис, и клише: *Заметим также, что* <...>|2|, и маркеры неуверенности: многочисленные употребления *возможно и вероятно*, выражающие предположительное подтверждение прототипа: *Вероятно, осенний поздний вечер в отчем доме, из тех, что* <...> |23|. Оппозиция комментатора и автора (А.), подчеркивается как выражением солидарности: *Мы согласны с А.* <...> |25|, так и многочисленными критическими пассажами, по поводу компетентности автора, соответствия реалий стиха прототипу, поэтической техники и поэтического результата: *Умиравший не может видеть деревья, стоящие по пояс в окне* |2|; *Явная попытка А. придать стихотворению вещественную кривизну и скрыть швы. Указательное местоимение "там" служит этой цели, направляя световой луч на небожителя и примирительно оглядываясь на остающийся позади собор* |10|; *Знакомая ползучая тема. А. не ведает, насколько она*

*разработана (особенно Прустом) |20|; Прежде всего – выдуманная концовка. Увидеть дождь в зеркале, висящем в комнате, а тем более – только в углу зеркала, А. не приходилось |23|; <...>одна неточность: черный прищеп окна, который таковым может оказаться только снаружи, поскольку изнутри он зашторен |23|.*

На протяжении 25 глав комментатор соотносит, «сближает» автора и лирического героя (это основной вектор традиционного комментария): *В комментируемом стихотворении мы находим А. вне этих проблем |19|. При этом комментатор как повествователь-демиург, имеющий неограниченную осведомленность, нефиксированную точку зрения и находящийся за пределами пространственно-временной определенности описываемой действительности, формально дистанцируется от персонажа, называемого автором. Однако в |26| наблюдается металепис: комментатор «нисходит» в пространственно-временные пределы описываемого мира:*

*<...>пока он [автор] отбрасывает раздавленную жабу, впотьмах застигнутую на мостовой <...>, и мелькнувшее в уходящей молнии соображение, что ни одна мысль не додумана до глубинного холода, до спокойствия и одиночества, что она и не хочет быть додуманной, потому что строку питает блудливый стыд, что нет ни простодушных, ни мыслящих, зато тьма чувствующих, не согласных ни за что звериный и примитивный свет вдохновения променять на ум, что и он (А.) таков, и хуже всех весьма, пока все это длится и стихотворение невольно приобретает черты усталости, потому что в него слишком многое не допущено, – я под покровом темноты высаживаюсь на Литейном, недалеко от А. десятилетней давности |26|, и далее: Идя в сторону нашего бывшего жилья, я не могу отвязаться от только что наблюденной картинки в троллейбусе |26|.*

«Пристрастие» комментатора к точной топографии оборачивается указанием своих же координат: *Дописываю эту страницу уже в гостинице |26|; Живу я сейчас в гостинице, впритык к Крестам |28|.*

Не останавливаясь на целом ряде иных интересных смещений, отметим, что описанные трансформации приводят к тому, что оппозиция комментатор / автор к концу повести нейтрализуется.

Заданная оппозиция комментатор / автор делает заметными и иные проявления ее нейтрализации. Как мы отмечали, стилистиче-



ские атрибуты комментария состоят в громоздком синтаксисе, употреблении клише и пр. Речь стихотворения-объекта и метаречь комментария составляют самую контрастную пару. Однако стихотворная речь в «Разрыве пространства» включается и в текст комментария.

В повести есть стихотворные высказывания нескольких видов: кроме внешних объектных: предшествующих и четко противопоставленных комментарию, также стихотворения внутренние, отчужденные, «иные» (обычно «ранние» или сторонние, или потенциальные) стихотворения, которые являются иллюстрациями поэтических установок и потому объектом, но не комментария, а оценки, обычно ироничной, например, в обильной внутренними стихотворениями главе |19|:

*Это время года и время суток, помимо особенного, с брусничной искрой уличного освещения и воздуха, не умеющего скрыть своей одаренности, имеет шелковую подкладку легкого демисезонного пальто, в котором А. выходил пятнадцать лет назад из своего подъезда во двор, сочинив одно из первых (подражательных) стихотворений: "Когда с дерев сползала тень густого, горького отвара, на черный траур тротуара сбегал я с девяти ступень. И шел на зов проклятой тьмы, туда, где, серый снег тираня, туман лизал живые раны уже мертвеей зимы" <...>;*

далее следует еще один прокомментированный поэтический фрагмент:

*К тому же времени относится пассаж: "По крайней мере, улица – ничья, по крайней мере, фонаря ночного непостижим, впервые или снова, безумный свет, достигнувший плеча. По крайней мере, город-нелюдим принадлежит единственному Богу, придумавшему чудную тревогу среди черных дней и белых льдин". В отличие от первого, где на эпитет "проклятый" у А. не было никаких оснований (кроме графоманских), здесь в оговорке "по крайней мере" наблюдается некоторая, с горчинкой, реакция на мир. Это ваше и это ваше, но улица-то, по крайней мере, ничья и принадлежит сердцу поэта |19|.*

Пример «возможного» варианта:

*В первой строфе слышен отголосок новоселья у подруги С. "Нежные ночные мотыльки, празднующие новоселье. Как завидовал*

*я им – легки! Как любил их зыбкое веселье..." – так можно было воскликнуть, но тут же тянуло смотреть за окно, в дожизненную бездну, на черный зимний пустырь, освещенный за свой счет, то есть снегом |20|.*

От пунктуационно отграниченных существенно отличаются внутренние неотчужденные от прозы фрагменты, которые чаще синтаксически и пунктуационно выделены в отдельное сверхфразовое единство и отдельный абзац:

*Через много лет, когда отец уже умер, а мать умирала, простившись, не зная, увидится ли с ней еще, он сел в такси и устыдился своего мелкого давнишнего стыда...*

*Нервы... Сборы на поезд... Как бы к сроку поспеть... Старикам беспокоясь в полумраке сидеть; ничего не осталось, никому не грози, полоумная старость, ожиданье такси; эти проводы схожи с тем, о чем умолчу; я такой же, я тоже никуда не хочу...*

*Такого рода бормотанием он пробовал извиниться за свою прежнюю стыдливость, настоящую, конечно, на малодушии |1|;*

*О живи, живи, живи, там, за мостом черноты, дорастворенной в крови, горем, вывихнутым стыдом, через мозг паром обморочным подниму свой состав, осядет солью, насквозь пробегая мозговую тьму, то ли, выветрившись из глазниц тканью глаз, шелком быстрым, как сполохом зарниц, доизбуду нас |29|.*

Внутреннее неотчужденное стихотворение появляется как результат трансформации комментария к внешнему объектному стихотворению:

*...Гроза идет всю ночь, и сон, являясь доступным средством привыкания к миру без тебя, надиктовывает ему что-то о левой (изнаночной) стороне грома: о тишине.*

*Что это? - слой за слоем так гром отслаивает глыбы и в вагонетках воздух гиблый откатывает из забоя, и тишина всей плотью плоской окно залепливает тесно, глухой улиткою с присоской... – все то же, но тебе здесь места нет, даже если ты ничтожен, с глаз спала пелена, и зренью дано - но без тебя! - все то же, как этому стихотворенью |18|*

В комментарии также присутствуют и неявно версифицированные, невыделенные, неотчужденные внутренние фрагменты, характеризующиеся едва заметными стихотворными признаками: рит-

мом, рифмой. Например, <...> *затем, через несколько лет, известие о его смерти и нераздумывающее горе В., когда А., без подготовки, сообщил ей об этом на кухне, и она заплакала, стоя к нему лицом, – окно за спиной, – темным лицом, тут же погасшим в ладонях* |22|; *А. представлялось примерно так: ни один Ад его не примет, поскольку пошлость льется рекой, полной скуки по самое устье* |19| (выделено нами. – В.З.). Нам не кажутся дактиль в |22| или анапест в |19| случайными. Фрагмент *Вижу улицу сегодня днем – логарифмическую ее линейку плюс таблицы Брадиса новостроек – и на пороге магазина женщину. "Зачем ты водку?" – спрашивает ребенок. "Чтоб дома было". Улица гаснет* |29| как версифицированный характеризуют инверсия *логарифмическую ее линейку*, конечные слова строк *новостроек – ребенок*, двустопные ямбы строк-реплик. Фрагмент *Все странно отныне: почему люди живут по двое? иногда произносят слово "люблю"? страдают от смерти близких?* |2| ощущается как стихотворный в контексте фрагмента комментария (см. выше полную цитату).

Итак, если внутренние отчужденные стихотворные фрагменты поддерживают оппозицию комментатор / автор, даже усиленную иронией, то неотчужденные, немаркированные фрагменты версификации эту оппозицию нейтрализуют. Версифицированные фрагменты так относятся к основному корпусу комментария, как фрагменты несобственно-прямой речи к контекстной речи повествователя. В обоих случаях такая деформация основного повествования соотнесена с нейтрализацией оппозиции повествователь / персонаж (в нашем случае комментатор / автор). Таким образом, комментарий в определенные моменты уподобляется тексту-объекту.

Как было сказано, комментарий, будучи текстом практической речи, – это текст транзитивный (так как характеризует, описывает **иной** предмет), и в прозаической доли повести тщательно имитируется эта транзитивность. Однако внутренние неотчужденные стихотворные фрагменты – это участки, которые делают текст нетранзитивным. Такую же функцию выполняют и приемы, подобные упоминавшемуся металеписису: *Как бы засыная и потому без знаков препинания, неверный муж летит над черным весенним асфальтом* |3|. Переходы (транзит) из «реальности» стихотворения в реальность прототипа и обратно делают самый текст «непереходным»,

нетранзитивным. Например, комментарий, относящийся к фрагменту стихотворения:

*<...>ровное зренье со вспышками крыльев-догадок / фетровой бабочки нефти клонящейся набок: ...Стихи, как по грибы, уходящие в лес по волю и покой, не забывающие делать, однако, культурные зарубки на "фетровой" и "набок" Фетом и Набоковым, выбредают туда, откуда пришли, - к тревоге |9|.*

Наиболее частотен этот прием в |22|:

*Две последние строки переводят стихотворение в другую плоскость. Можно бы сказать – в горизонтальную... И вообще – место действия одним движением строки переносится в постель, и все стихотворение невольно перечитывается заново, обретая эротическое звучание; и далее: Но выйдя из стихотворения, мы попадаем на весенний Большой проспект Петроградской стороны и движемся – чем скорей, тем лучше – к кафе "Орбита".*

Характерной чертой комментария является специфически художественная затрудненная форма. Она встречается в представлении прототипических обстоятельств: *<...>он видел только что опущенную дверь парадной, сглотившую черноту лестницы, белый двор света, стоящие, как на смотру, пригвожденные к зиме ограды и стены |24|, а также в ситуациях теоретизирования: По мнению комментатора, воды забвенья должны приливать к решеткам стиха, но – никак не затоплять его |2|; Словечко "еще" здесь явно путеводное, короткими стежками прошивающее стихотворную ткань (подобно дыханию, подающему ритмический пример литературе) |19|; Но стихотворение иногда внимательней поэта. Особенно – рифмованное, готовящее на второе что-нибудь неожиданное. Действительно, рифма, когда она перестает быть детской графоманской забавой, даже заурядная, как в третьей строфе, притягивает непредсказуемостью добычи, попадающей в перекрестье прицела (в самом слове "рифма" роль прицела, как известно, выполняет буква "ф")|23|. Инструментовка фрагментов: *<...>и затем дважды вновь уличит (с улицы, с улицы) ее во лжи |13|, [по поводу романа В. Набокова] Рай, выкроенный из памяти нежными ножницами, каталогизировать можно, но он, с тем же аллитерационным успехом, немедленно вянет под лапами палящей пошло-**

сти |16|. В следующем фрагменте, уже в нейтрализованной оппозиции комментатор / автор, теория соседствует с опытом применения:

*Я восстанавливаю то, что мог бы думать А., прилаживаясь ко сну, – восстанавливаю несуществующее. Вежливость не позволяет мне имитировать поток сознания, которым иногда балуется герой. Слишком элементарно: к сну прилаживаясь как к греху лишь ребенка врасплох застигает льняной бог всё всё разорено отказавший стиху прав Рембо под руки перенесли отца есть сочувствий комки кровавые в весне равнодушно промытой с белее муки небом не...*

*Рецепт: берется внятный текст, затем удаляются связующие звенья и все знаки препинания. Поток потек. О, грязные потоки сознания |27|.*

Характерно, что в комментарии утрированные утяжеления и дискредитации соседствуют с проявлениями нетранзитивности. В соответствии с «требованиями жанра» комментатор реконструирует прототипы реалий, которые составляют художественный мир стихотворений: описывает топографию, время, субъектов событий. Основные действующие лица, включая субъекта речи, неразличимые в стихотворении, в конце |3| получают буквенное обозначение:

*Через ночь прижмусь  
семь автобусных перебежек  
вдруг в испарине встречу куст  
кто с тобою так нежен  
время сплющено в сплю  
ночь асфальтовой оспы  
под колесами лязгнет люк  
позвонить или поздно  
мать с отцом подойдут  
заплачет жена  
лампой вновь пытаемый труд  
будь хоть так спасена*

<...>Как-то поздним февральским вечером, который навсегда улучшен строкой Пастернака, автор (назовем его А.), только что влюбленный в свою будущую жену, заходит сюда и, купив мороженую треску для кошки, мысленно пробегает еще одну остановку (восьмую) до улицы Чапыгина, где расположен его отчий дом. В географическом треугольнике: ул. Чайковского – Петропавловская

*крепость (там, служа гидом, он познакомился с женой – назовем ее В.) – и дальше, по прямой, через пл. Л. Толстого до ул. Чапыгина – именно в этом географическом треугольнике, увы, ставшем ко времени данного стихотворения любовным (АВС), - "мать с отцом подойдут" и "заплачет жена". И А. ничего не останется, как спастись уже поглядывающую по сторонам С. ночной записью.*

(Условные обозначения вначале, естественно, читаются как латинские буквы, но после появления в |21| П. (Пушкина): *И, наконец, в третьей строфе, выпив на брудершафт с П. и дописывая свою маленькую трагедию, А. устанавливает время поэтического события: первое января* |21| и Н. (Набокова) в |16| прочитываются уже как кириллические.)

Комментарий обычно содержит характеристику места и часто начинается с описания координат: *Стихотворение написано в связи с заходами автора в родительский дом* |1|; *Дело происходит в комнате умирающего* |2|; *Любовница живет на площади Льва Толстого* |3|. Эти последовательные указания явно контрастируют с пространственной неопределенностью событий стихотворения и уже отмеченными металеписами. Комментатор подчеркивает атопичность лирического события: *Оказавшись на улице, он мысленно (и тоже "половинно") возвращается домой, а значит, вновь пребывает ни там, ни здесь и нигде* |25|.

Нарочито подробные уточнения расхождений с прототипом, например:

*Река на наб. Кутузова, естественно, имеется, с заводом сложнее, но если перебросить взгляд через ледяное поле, то, казалось бы, злостное пренебрежение поэта топографией окажется всего лишь беспорочной скоростью зрения: там вдали, за рекой, заводские трубы тоскуют в полную серо-буро-малиновую силу* |24|

(ср. приводимые выше «разоблачения»), последовательное применение схематического обозначения персонажей, громоздкий синтаксис и другие «декорации» комментария не облегчают понимание (нормальная функция комментария), но утяжеляют поэтическую семантику, «дискредитируют» ее, это своеобразный вариант затрудненной формы. Вместе с тем некоторые строки становятся «поводом» развертывания эпизодов. Характерный пример в |11|:

*Рядом, рядом пока  
ты, от которой скрыта  
не о тебе строка,  
сумрачного должника быта, – <...>*

*Комментарий к строке - сумрачной должнице быта:*

*А. и В. живут на служебной площади. Год примерно 80-й, и С. еще на сцене не появилась, только мелькнула в кулисах. За квадратные метры В. нанялась техником-смотрителем и по совместительству – дворником, А. – в кочегарах. В 5 утра, пока спит маленькая дочь, она моет лестницу, он выносит ведра с пищевыми отходами, а затем, забравшись в переполненную помойку, принимает разлетающийся мусор. Зима, темно. Серые закопченные тетрадки с показаниями манометров. Кишащие кошачьими трупами и завшивленные теплоцентры. Придурковатые соседи, хлебующие на кухне борщ из одной тарелки, любовно и в упор глядящие друг на друга. "Ты, зайка, ешь, ешь". – "Я ем, зайка, ем, и ты ешь". Роста оба крохотного, и, пожалуй, они бы сошли за натуральных заек, будь с виду поопрятней и не имей чувства зависти, впрочем, вполне примитивного: едва на столе у А. и В. появляется бутылка портвейна – "заяц" стремглав бежит на угол.*

Если в приведенных ранее примерах громоздкий «декоративный» синтаксис создавал «прозаический» колорит и тем самым усиливал контраст со стихотворным текстом, то здесь динамичность синтаксиса, наоборот, контрастирует уже с содержанием самого комментария: беглое перечисление, бесстрастно представляющее пронзительно прозаические подробности быта.

Как видно из описания свойств комментария (прозаической доли повести), объясняющий текст вовсе не выполняет предусмотренную функцию – обеспечивать адекватное понимание стихотворного текста. Все отмеченные признаки комментария в большей или меньшей степени не способствуют созданию референтного пространства стихотворения: люди, история, география и даже «геометрия» прототипа (того, что было «на самом деле»), совершенно инородны по отношению к референтному пространству стихотворения.

Мы полагаем, что комментарий в «Разрыве пространства» выполняет другую функцию, он обеспечивает создание иного, параллельного прозаического (эпического) референтного пространства.

Но это пространство не становится той способствующей средой, «погрузив» в которую стих, мы достигаем определенной степени адекватности понимания. Стихотворение остается каплей жира на питательной среде супа комментария. Комментарий, который должен обеспечивать снятие энтропии, порожденной стихотворением, напротив, сам создает энтропию и провоцирует порождение самостоятельного, независимого от стихотворений цельного референтного пространства.

Связь между фрагментами комментария оказывается более сильной, чем между комментарием и стихотворением: семантический повтор *Через много лет, когда отец уже умер* |1| и *Дело происходит в комнате умирающего* |2| создает возможность и необходимость установления цельности события. Потребность в фабуле, которую «испытывает» имеющее высокий порог чувствительности воспринимающее сознание, любой фрагмент, представленный в пространственно-временной определенности, будет связывать в некую целостную картину. Нарочитая ахроничность комментариев к событиям только способствует тому, чтобы разрозненность была преодолена и эти события были соединены в хронологическую последовательность. События в стихотворении не становятся «яснее» вследствие комментария, но событие написания стихотворения становится элементом фабулы.

Стихотворение представляет некое множество реалий (и / или ситуаций), каждая из которых относительно самостоятельна, автосемантична. Между этими элементами поэтического текста обычно нет той связности, которая привычна для нас в прозе и практической речи, точнее, связность не вполне обеспечена формальными показателями. Собственно, связывание элементов происходит при непосредственном «погружении» текста в читательский опыт. Многочисленность вариантов сочетания реалий создает определенную трудность создания конечной конфигурации их в референтном пространстве, именно в преодолении этой трудности и состоит эстетический эффект. Связи, которые обеспечиваются текстом конкретного стихотворения, являются достаточным основанием для создания референтного пространства и смысла. Поэтому комментарий не сообщает представленной совокупности реалий иной связности, кроме той, которая дана в тексте. При восприятии прозаического (эпического) текста переживается уже организованная ситуация



(например, эпизод). И здесь эстетически существенен «эффект присутствия» воспринимающего в пределах этой ситуации.

Комментарий представляет собой пестрое речевое образование. Как уже отмечалось, он устроен таким образом, что, подобно стихотворной художественной модели, представляет собой относительно автономные и разрозненные фрагменты (только не предметы и признаки, а эпизоды, поступки, пейзажи, обладающие ситуативной и пространственно-временной организованностью). Поэтому выстраивание референтного пространства комментария во многом подобно выстраиванию референтного пространства стихотворения.

Таким образом, в «Разрыве пространства» совмещение поэтического и прозаического начал в пределах одного текста привело к **биспациальности** (двупространственности) (термин Ю. И. Левина): формированию двух типов референтных пространств одного произведения. Биспациальность обеспечивает стереоскопичность представленного художественного мира: совмещением ракурса **лирического**, создаваемого несвязываемыми в единое пространственно-временное и причинно-следственное целое фрагментами, представленными стихотворными текстами, и ракурса **эпического**, создаваемого нарочито отрывочными и неоднородными, но имеющими четкие пространственно-временные рамки фрагментами, представленными прозаическими частями (комментариями).

#### 6.1.4. Понятие нетранзитивности

Текст образует в своем стремлении к смыслу единственно предьявленное.

Х.-Г. Гадамер

Завершая параграф об особенностях построения референтного пространства, остановимся на понятии **нетранзитивности**, как было отмечено выше, – невозможности сведения поэтического высказывания к иным элементам. Характеризуя становление этого понятия, Ц. Тодоров отметил, что с нетранзитивностью была несовместима доминировавшая в характеристике специфики искусства категория мимесиса, поскольку последняя предполагала непременно объект подражания. Только в XVIII в. – «подражанию, то есть отношению подчинения внешнему миру стали предпочитать красоту,

мыслимую отныне как гармоничное сочетание составных частей предмета, как завершенность в себе» [Тодоров 1999: 75].

Соотносимое понятие **транзитивности** первоначально относилось к предметам, Бл. Августин использовал его для противопоставления двух типов действий – использования и наслаждения: «Наслаждаться – значит привязываться к предмету из-за любви к нему самому. Напротив, использовать предмет – значит свести его к другому предмету, который любят, если только он достоин любви» (I. IV.4) (Цит. по: [Тодоров 1999: 32]). Если предмет – предел направленности, то он нетранзитивен, если этот предмет отсылает к другому, то этот предмет есть знак, он не предельен, он транзитивен. Собственно нетранзитивным у Бл. Августина был только Бог.

Ц. Тодоров отметил, что выработанное Р. Якобсоном представление о поэтической функции как **направленности на сообщение как таковое** восходит к идеям немецких романтиков (Новалиса, Тика), которые продолжили понимание эстетического, идущее от И. Канта. Понятие нетранзитивности в применении к словесности вообще характеризовало такое ее качество, как неутилитарность, ненаправленность сообщения на внешний по отношению к ней предмет. Приводимые в Гл. 1 определения специфики художественной референции не просто учитывают нетранзитивность, а парадоксально определяют ее как «переходность» **на самоё себя**. Как было отмечено выше, именно **так** определенная направленность – это радикальная реакция на транзитивные поползновения при описании поэтической речи, к которым относятся не только упоминаемые в этом параграфе поиски субстрата реалий, «авторских объяснений» повествователя, но и рассмотренные в п. 5.1 опыты переформулирования.

Нетранзитивность художественного предмета предполагали те исследователи, которые так или иначе обосновывали приемлемость имманентного анализа: представители «Новой критики» в Англии, участники ОПОЯЗа, Л. В. Щерба, Б. А. Ларин, Г. О. Винокур, А. М. Пешковский, представители Пражского лингвистического кружка (например, термин Я. Мукаржовского **непереносные смыслы** – именно об этом признаке). М. М. Бахтин писал: «Произведение искусства является замкнутым в себе целым, каждый момент которого получает свое значение не в соотношении с чем-либо вне произведения находящимся (с природой, действительностью,

идеей), а лишь в самозначимой структуре самого целого. Это значит, что каждый элемент художественного произведения имеет прежде всего чисто конструктивное значение в произведении как в замкнутой самодовлеющей конструкции. Если же он что-либо воспроизводит, отражает, выражает или чему-нибудь подражает, то эти его «трансгredientные» функции подчинены его основному конструктивному заданию – заданию построить цельное и замкнутое в себе произведение» [Бахтин 1998: 154–155]. Поэтому задачу исследователя М. М. Бахтин видел в том, чтобы установить конструктивные функции элементов, создающих это конструктивное единство.

В обычном наборе текстовых категорий, работающих в ЛАХ-Тах, явно не хватает такой категории, которая бы обобщала принципиальные различия утилитарного и художественного текстов. Категория **нетранзитивности**, нам представляется, позволяет упорядочить направленность анализа на художественный текст как таковой.

В Гл. 1 мы отмечали, что Ж. Женетт выделил два типа литературы: литературу вымысла и литературу слога, общей чертой которых является их **нетранзитивный характер**. Именно через понятие нетранзитивности (не только поэзии, в которой немислим пересказ, но и прозы, где «люди и предметы, к которым относятся эти высказывания, не существуют вне их и отсылают нас к ним же бесконечным круговоротом») Ж. Женеттом объясняется эстетическое: «...нетранзитивность делает текст самодостаточным, а его отношения с читателем – эстетическими, когда смысл воспринимается только в единстве с его формой» [Женетт 1998, II: 365]. Здесь необходимо сделать существенное уточнение: не нетранзитивность, а замысел и само устройство текста делают этот текст самодостаточным. Нетранзитивность же коррелирует с этой самодостаточностью, с тем качеством художественного мира, которое в Гл. 1 названо самоценностью (автореферентностью). Если самоценность – это характеристика самодостаточного объекта в онтологическом плане, то нетранзитивность характеризует художественный мир в плане эпистемологии. Нетранзитивность – это название этой самоценности для учебных и учебно-аналитических практик<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> У обсуждаемого в п. 1.1 понятия автореферентность есть познавательная установка: «Автореферентность художественного текста позволяет по-иному взглянуть на ту действительность, которая представлена в тексте» [Чернейко 1999: 442].

## 6.2. Художественная модель

Давно стало очевидным, что в лингвистическом исследовании по причине ненаблюдаемости объекта не обойтись без модели – упрощенного представления изучаемого объекта. Собственно, термин **художественная модель** встречается в различных исследованиях художественной речи. Применительно к эстетическому объекту он обозначает модель действительности, модель мира: «Надо полагать, что общая авторская модель мира, воплощаемая в тексте, не существует в полностью готовом виде до текста – она сама достраивается и уточняется в процессе построения частной модели (текста) [Долинин 1985: 84]. Как видим, текст является частным случаем общей авторской модели мира.

Термин тартусско-московской семиотической школы **вторичные моделирующие системы** также подразумевал модель действительности<sup>74</sup>. Впрочем, говоря о необходимости таких понятий, которые дали бы основания свести к общему знаменателю выразительные средства разного калибра, А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов понятие модели применяли к устройству художественной вещи, то есть текста: «целью структурного описания признается действующая **модель** вещи» [Жолковский, Щеглов 1976: 77].

По-иному использует термин **художественная модель** Л. О. Чернейко, которая, будучи противником идеи «копирования» действительности, считает, что если текст и отражает действительность, то действительность не бытия, а сознания художника [Чернейко 1999: 444]. Мы совершенно согласны с исследователем в том, что пониманию художественного текста как модели действительности препятствуют автореферентность и большая сложность в сравнении с отражаемым объектом [Чернейко 1999: 443]. Только мы бы назвали это не **большей**, а **иной** сложностью. Не приемля параллель «художественный текст – модель действительности»,

---

<sup>74</sup> М. Б. Храпченко, критиковавший теорию моделирования и структуралистов, их художественную модель понял тенденциозно и плоско, но при этом заметил верно: личность писателя (и вместе с ней все транзитивные действия, вроде объяснений произведения политическими пристрастиями автора) устранена из вторичной моделирующей структуры [Храпченко 1974].

Л. О. Чернейко понятие «модель» применительно к художественному тексту допускает только как продукт метаязыковой деятельности исследователя: «Задача исследователя художественного текста состоит в том, чтобы смоделировать и картину мира того или иного художника, и систему его ценностей, и ту иллюзорную «внеязыковую» действительность, которая вырастает из самого текста» [Чернейко 1999: 445]. Итак, целью текстовых разысканий является ценностно структурированная картина мира художника слова и одновременно моделирование иллюзорной действительности как продукта чтения, то есть того, что мы называли выше референтным пространством.

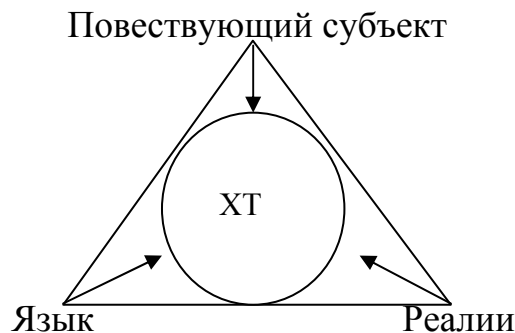
Сам термин «модель» требует распространения в родительном падеже (модель чего). Но прежде чем давать прямое определение, создадим для этого условия апофатическим представлением, то есть указанием на то, чем наша художественная модель не является. Художественная модель – не художественная модель действительности, не сокращенное наименование положения «художественный текст – модель мира», не модель художественного текста, она не является элементом текста, не вменяется автору и не задается читателю как «а на самом деле здесь читать следует так...». В такой ситуации «полного отрицания» мы уточним, что **художественная модель – это модель художественного мира, созданного и представленного автором в данном литературном тексте.**

Любое научное определение должно содержать или как-то выражать и исследовательскую задачу, для которой или в связи с которой это определение дается. Поэтому далее мы постараемся прежде чем эксплицировать, эту задачу обосновать. Наше понятие «художественная модель» отличается от приведенных выше тем, что она **не демонстрирует устройство произведения, а упорядочивает действия исследователя.** Художественная модель – не то, что следует выстраивать в процессе рассмотрения художественного текста, а то, **как** следует действовать, когда выстраивается референтное пространство. То есть это понятие вводится, чтобы организовать процедуры упорядоченного восприятия текста и продуктивного создания референтного пространства или упрощенно, в обычных терминах, чтобы из текста получилось произведение.

«Устройство» нашей художественной модели предельно простое. Предваряя схематическое представление нашей художествен-

ной модели, напомним, что любая модель, будучи инструментом познания, намного проще, беднее своего объекта. Но здесь бедность не то что не порок, а типологический признак: «...большая, чем в объекте, степень абстракции может рассматриваться в качестве недостатка применительно к научной теории только по недоразумению» [Лотман 1971: 281]. Компонентами этой модели является то, что в вышеприведенном тексте неоднократно упоминалось как изображаемое. Это **реалии**, **повествующий субъект** и **язык**. Схематически состав художественной модели выглядит так:

Схема 12<sup>75</sup>



Ввиду очевидности того, что в художественном тексте изображаются реалии, нет необходимости в аргументах в пользу реалий как компонента художественной модели. Но есть необходимость в аргументах в пользу повествователя и языка, поскольку не вполне очевидно, что повествующий субъект и тем более этнический язык изображаются. Кроме многочисленных указаний в работе по ходу рассуждений, иллюстрированные аргументы приводились выше, в п. 5.3 и п. 5.2. Ниже, уточняя понятие художественной модели, которое является средством утвердить представление об изображаемости всякого компонента, мы будем приводить основания без иллюстраций.

**Повествующее лицо** как компонент художественной модели следует понимать, учитывая, что художественный текст – это не только изображение реалий, но и изображение наблюдающего эти реалии, изображение состояния наблюдателя, придуманного автором для разглядывания реалий. Конечно, в лирической и эпической моделях этот элемент имеет принципиальные отличия и в степени проявления, и в способах воплощения, но само его наличие – типо-

<sup>75</sup> Схема почти точно копирует ту, которую Л. А. Новиков в ноябре 2000 г., выслушав комментарии автора, нарисовал на обороте проспекта представленной здесь работы.

логический признак художественного мира. В лирике это явление описывается как **лирический герой**, в прозе – как **повествователь**. Повествующее лицо, как и все в художественной модели, обладает творимостью, фиктивностью.

Повествующий субъект, обеспечивающий определенный более или менее осязаемый ракурс, определенную пространственную, а также социальную и культурную дистанцию и соответствующее искривление изображаемого пространства, этими самыми искривлениями, специфической дистанцией и обнаруживает себя, изображенного. Более или менее явно изображенным (определенного типа) повествователем предопределяются многие особенности изображения реалий и языка: от композиционных элементов до специфики речевой ткани. Например, в случае, если повествующее лицо обозначено и является участником действия, ограничиваются композиционное разнообразие, свобода смещения точки зрения, возможности речевой характеристики персонажей и т. д. Речевые усилия по созданию образа рассказчика подавляют другие художественные структуры.

Кроме принципиальных различий повествующих субъектов поэзии и прозы, обнаруживается и специфика этого компонента художественной модели определенных литературных направлений. Так, например, повествователь в постмодернистской литературе обычно погружен в тексты культуры. Еще один существенный признак повествующего субъекта постмодернистской литературы – теоретическая активность (этот признак отметил Г. Г. Почепцов также и относительно повествующего субъекта в литературе символизма).

Понимание **языка** как одного из компонентов художественной модели, как изображаемого в художественном тексте наряду с **реалиями** и **повествователем** отличается от установки в исследованиях вторичных моделирующих систем, где язык рассматривался как создаваемый *ad hoc* и изучался как код, знание которого позволяет читать текст. (В допущении, что автор как бы создает язык по случаю написания произведения трудно устранить предшествование языка речи). Изображаемый язык – это язык, не **созданный к случаю**, а **создаваемый в случае**. Он не создается до, а изображается одновременно с иными элементами художественного мира. Согласно положению о типах референтов художественной речи и об их признаках, язык изображенный – творимый, фиктивный и т. д. В

воссоздаваемом в пределах референтного пространства языке как особом референте благодаря остраниению, посредством многочисленных образов, являются **видимыми** те стороны этнического языка, которые обычно читателем **узнаваемы** и потому незаметны.

Принято считать, что писатель использует этнический язык и на основе его создает иной, специфический, неповторимый, которым и представляется его неповторимый художественный мир. Согласно функционально-прагматическому пониманию языковой деятельности индивидуальный язык первичен по отношению к языку социальному, писатель пользуется своим индивидуальным языком для представления изображения художественного мира, частью которого является этнический язык. Поэтому **объектом** изображения является язык этнический: более или менее «реалистически», или карикатурно, или фантастически, как и весь иной художественный мир, а авторский язык является **средством** изображения.

Равноправность языка как изображаемого компонента определяется тем, что имя реалии является в художественном мире равноценным признаком этой реалии и именно этим признаком часто мотивируется выбор других «участников» вербализуемой ситуации. Приведенная в п. 3.3.1 формула Р. Якобсона, согласно которой поэтическая функция «...проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон 1975: 204] или по-иному: «...поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний» [Якобсон 1983б: 467] может быть прочитана как принцип изображения языка. Положение Р. Барта (упоминаемое выше в п. 5.3) о том, что автор в силу цитатности каждого слова несамостоятелен в создании текста [Барт 1989: 389] также можно развить (в духе Барта же) в аспекте изображаемого языка. Согласно формуле Р. Якобсона синтагматическое развитие определяется свойствами знака, а не свойствами представляемой реалии, и если художественная реалия создается по образу, обеспечиваемому определенной вербальной последовательностью, а каждый конкретный вербальный знак обычно не имеет конкретного авторства, то такая реалия не просто плод воображения автора, а продукт творчества народа-языкотворца.

Отличия прозы и лирики, иногда столь неявные и немногочисленные, могут быть осмыслены с точки зрения проявления выделенных компонентов художественной модели. В лирических тек-



стах, как было видно из приводимых иллюстраций, «значительность» языка как компонента в целом выше, чем в прозе, изображенное повествующее лицо в прозе, наоборот, более значительный компонент, чем в лирике. На это обратил внимание Б. Пастернак в статье «Несколько положений»:

«...Не отделимые друг от друга поэзия и проза – полюса.

По врожденному слуху, поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему.

Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает. И потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно...» [Пастернак 1985, II: 279].

В этом фрагменте, лапидарно формулирующем особенности поэтики самого Б. Пастернака, точно подмечены принципиальные различия приоритетов изображения: «мелодия природы среди шума словаря» и «человек в категории речи». В изобразительном отношении в прозе доминируют повествователь, а в поэзии – язык .

Нужно заметить, что нашу трехкомпонентную схему художественной модели обусловила типологическая особенность литературы XX в. – рефлексия над языком. Филологичность авторов выразилась в появлении произведений, речевая ткань которых существенно отличалась от практической речи (включая и различные формы зауми). Преодоление материала относилось не только к повествующего субъекту, но и к языку. Результатом преодоления явились неповторимые индивидуальные языки Велимира Хлебникова, В. Маяковского, А. Платонова, О. Мандельштама. Рефлексия свойственна в значительной мере и эмигрантской литературе (А. Ремизов, И. Шмелев, В. Набоков). С. Гандлевский верно заметил, что эмиграция прививает бережность к языку (он под угрозой забывания) и оделяет дополнительным зрением: «...взглядом на родной язык, как на иностранный, на живой, как на мертвый» [Гандлевский 1996: 198].

Мы усматриваем в литературе XX в. в аспекте языка как компонента художественной модели две совершенно противоположные тенденции. Суть различий состоит в следующем: в одних случаях объектом изображения является собственно этнический язык, в

других случаях объектом изображения становятся прецеденты реализации языка, то есть **речь**, художественные модели с таким компонентом называются интертекстуальными, поэтому в этом случае рассматриваемый компонент точнее было бы именовать **текст**. Разумеется, противоположные тенденции – включение языка / речи в качестве объекта художественного моделирования – вполне могут сосуществовать в пределах конкретных текстов. Но первое (изображаемый язык) более свойственно литературе, называемой модернистской, а второе (изображаемая речь) – литературе постмодернистской.

Как видно из предыдущих глав, изображение языка обнаруживают не только различного рода металогии, окказиональные слова и формы, нарушения сочетаемости, «восстанавливающие» внутреннюю форму слова звуковые метафоры, но и обилие в речевой ткани разного рода повторов, усиливающих когезию текста. Такого типа изображение обеспечивается и разного рода экземплификациями. Можно сказать, что модернистское преодоление материала (языка) состоит в освобождении слова от узуальности.

В постмодернистской литературе наблюдается совершенно противоположная тенденция: ослабевает свойственное модернизму стремление к преодолению материала и, в целом, отчуждению от речи (в том числе и практической). В случаях, если компонентом художественной модели становится речь, текст, принципиально меняется источник приращения семантики слова. Гиперсемантичность слова модернистского текста обусловлена внутритекстовыми подобиями, а в тексте постмодернистском – аллюзиями, внешнетекстовыми связями. Если повторы усиливают конструкцию текста, то аллюзивность, в известной степени, способствует деконструкции текста.

И те и другие тексты требуют не просто пассивного потребителя, но активного со-автора. Читатель, воспринимающий текст с изображаемым языком, отыскивает текстовые структуры. Аллюзивность же, тревожащая ментальные пространства читателя, требует иного рода соучастия; воспроизводимые фрагменты провоцируют поиск источника цитаты, распознавание голоса автора и требуют установления функции цитаты, ее связи с первичной функцией единицы.

По поводу того, насколько очевидны выделенные компоненты художественной модели, насколько очевидны они как объекты, мы можем утверждать, что они созданы представленной в предыдущем изложении точкой зрения, поскольку они создаются именно точкой зрения, как и иные объекты лингвистики. Ф. де Соссюр по этому поводу писал: «...в области лингвистики связь, которую, мы устанавливаем между объектами, предшествует самим этим объектам и служит их определению. В других областях науки существуют заранее данные вещи, объекты, которые можно затем рассматривать с различных точек зрения. У нас же имеются прежде всего точки зрения, верные или ложные, но всего лишь точки зрения, и уже с их помощью создаются объекты» [Соссюр 1990: 136]. Такими исследовательскими конструктами являются и **хронотоп**, и **образ автора**.

Вернемся к инструментальному характеру художественной модели. Нам совершенно неважно, каково было авторское референтное пространство, послужившее «источником» текста. Цель сколь угодно медленного и «под лингвистическим микроскопом» чтения не в точном восстановлении авторского референтного пространства, а в полноценном создании читательского референтного пространства. У автора может быть какой угодно референт, воплощаемый в тексте. Для нас важно установить, как, **каким образом** этот референт представлен в тексте, тем **образом**, которым читатель создает свой референт. Поэтому мы, чтобы предупредить неверные и недопустимые процедуры, говорим, что изображаются **реалии**, **повествователь** и **язык**. То есть компонент художественной модели можно рассматривать как направленность усмотрения, как ориентир в описании текста.

Так же, как описанная выше нетранзитивность коррелирует с самоценностью, художественная модель коррелирует с референтным пространством. То есть в художественной модели «предусмотрены» своего рода охранительно-ограничительные функции.

Понятие художественной модели также позволяет сделать акцент на интенциональности художественной речи. Может показаться странным, что исследователь художественной речи, по природе своей речи некоординативной, предполагающей множественность смыслов, настаивает на интенциональном параметре. Это необходимо для того, чтобы не игнорировать семиоимпликационный план знака, а установить, **что** из того, что в практической речи яв-

ляется импликационным, становится в художественной речи интенциональным и **как** оно обеспечивает создание референта. Художественная модель, поддерживая представление об изображаемости, фикциональности реалий, повествователя и языка, тем самым противостоит утилитарным взглядам на художественный текст.

Кроме обеспечения нетранзитивности, как нам представляется, художественная модель обеспечивает и функцию интегрирующую. В первую очередь отметим, что между этими тремя компонентами нет того, что называется онтологической границей: они все в равной мере сущности художественные. Но самой художественной моделью мы проводим онтологическую границу между реалиями и реальностью, между автором и повествователем, между языком этническим и языком изображенным. Отношения всех изображенных компонентов изображения можно назвать **ингредиентными**, в качестве дополнения к бахтинскому термину «**трэнсгредиентные**» в цитированном в п. 6.1.4 фрагменте, которыми он характеризовал отношения между реалией и ее прототипом в истории, повествующим субъектом и биографическим автором, изображенным языком и этническим коммуникативным языком. Относительная «равноправность» компонентов художественной модели позволяет добавить к апофатическому «списку» еще одно отрицание: понятием «художественная модель» мы подчеркиваем неиерархичность компонентов. В этом смысле анализ с установкой на художественную модель противопоставляется широко применяющемуся уровневому анализу.

Говоря об инструментальном характере понятия «художественная модель», подчеркнем, что важны даже не собственно процедуры, последовательность операций, а оптика: увидеть предмет сквозь конфигурацию художественной модели. Такое видение, может быть полезным при выборе текстов для рассмотрения в учебных целях. Предполагаем, что в онтогенезе есть определенные «неровности» в восприятии отдельных компонентов художественной модели: на ранней стадии овладения языком, в том числе и при неотграничении вымысла, ребенок воспринимает преимущественно реалии, другие компоненты художественной модели являются не востребованными в силу того, что 1) язык находится в стадии становления (в том числе и под сильнейшим воздействием художественных текстов, что потом скажется на продуктивности восприятия художественных же

текстов) и затрудненная форма не расценивается как затруднение; 2) речевой субъект не принимается как элемент высказывания, и сам ребенок не воспринимает себя в качестве субъекта. (Создаваемые детским или эстетически неискушенным сознанием референтные пространства однокомпонентны: они не включают ни языка, ни повествующего лица, но только реалии.)

Вторым компонентом, изображение которого становится доступным восприятию вслед за реалиями является речевой субъект. И третьим уже становится воспринимаемый как изображение (компонент художественной модели) язык. Возможно, именно ощущение языка как важнейшей изображаемой составляющей художественного мира обуславливает почти непреходящий период юношеских предпочтений модернистским текстам, в которых будит воображение именно изображение языка. Последующее развитие личности как **человека читающего** ведет к тому, что постепенно утрачивается интерес к текстам с мощным присутствием языка как компонента художественной модели и возобновляется интерес к реалиям. В особенности становятся интересны тексты, в которых квантование обеспечивает актуализацию неявных знаний. Такие тексты, в отличие от модернистских, активизируют не воображение, мышление, а память.

Итак, художественная модель не является конечной целью анализа, как если бы она была самым авторским замыслом, художественная модель не вменяется в интенцию автору. Инструментальный характер художественной модели состоит в том, что она понимается нами как регулирующей исследовательские процедуры принцип, необходимый не для установления «истинного» смысла, а для выявления художественной специфики словесного текста. Художественная модель – это функционально-прагматический императив, упорядочивающий деятельность читателя<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Опыт анализа романа В. Набокова «Лолита» сквозь призму компонентов художественной модели представлен в [Заика, Гиржева 2004].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Построение теорий художественной речи обусловлено осознанием того, что эстетическая реализация языка имеет больше отличий от практической, чем те, которые могут быть выявлены и определены в рамках бытующих понятий «стиль художественной литературы» или «поэтический язык». Развитое в предложенной теории художественной речи функционально-прагматическое положение о том, что изображаются реалии, повествователь и язык, позволяет расширить перспективы характеристики эстетической языковой деятельности.

При разработке необходимого понятийного аппарата уточнены и переопределены некоторые понятия, активно функционирующие в исследованиях художественной речи: референт, виды информации, квантование, план выражения, событие, знак, изображение, план содержания, смысл, образ и др. Линейность текста, рассмотренная в связи со связностью и расчлененностью, а также конкретизация понятия экспрессия расширяют возможности увидеть изображение не только реалий, но также языка и повествующего субъекта.

Разграничивая текст и произведение, М. М. Бахтин, заметил, что лингвистика, имеет дело именно с текстом, а все, что говорится о произведении, «привносится контрабандным путем и из чисто лингвистического анализа не вытекает» [Бахтин 1986: 319]. Разграничение плана содержания и референтного пространства позволяет, с одной стороны, упорядочить описание текста, а с другой – легитимизировать этот самый «разговор» о произведении.

Одной из задач теории художественной речи является организация такого подхода к тексту, который тщательное медленное чтение делает неотвратимым и неподменяемым справочными, критическими и прочими околотекстовыми материалами. Предложенная в работе система понятий предполагает смотреть на текст не как на источник познания, но как на источник переживаний в процессе выстраивания целостного художественного мира, в котором в равной мере существенны реалии, говорящий субъект и язык. Взгляд на всякий элемент текста с точки зрения его отношения к целостности творимого мира предполагает сделать ощутимой некорректность транзитивных процедур, которые мешают эстетическому переживанию.

Развитием выдвинутых в работе положений может быть подробная характеристика каждого из трех компонентов художественной модели в аспекте изображения, выявление особенностей этих компонентов в текстах разных родов и жанров, а также разработка процедур учебного анализа текста.

## ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЭЛЕКТРОННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Аверинцев 1996* – Аверинцев, С. Риторика и истоки европейской литературной традиции : [Сб. ст.] / С. Аверинцев. М. : Шк. "Языки рус. культуры", 1996. 446 с.
2. *Аверинцев 2001* – Аверинцев, С. Ритм как теодицея / С. Аверинцев // Новый мир. 2001. №2. С. 203–205.
3. *Аврорин 1975* – Аврорин, В. А. Проблемы функциональной стороны языка (к вопросу о предмете социолингвистики) / В. А. Аврорин; АН СССР, Ин-т языкознания. Л. : Наука, 1975. 276 с.
4. *Адмони 1975* – Адмони, В. Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века / В. Г. Адмони. М. : Сов. пис., 1975. 310 с.
5. *Адмони 1994* – Адмони, В. Г. Система форм речевого высказывания / В. Г. Адмони; Рос. АН, Ин-т лингв. исслед. СПб. : Наука, 1994. 151 с.
6. *Аристотель 1984* – Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 4 / Аристотель; Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура. М. : Мысль, 1984. 830 с.
7. *Арнольд 1981* – Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности № 2103 «Иностранные языки» / И. В. Арнольд. Изд 2-е, перераб. Л. : Просвещение, 1981. 295 с.
8. *Арнольд 1978* – Арнольд, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. 1978. №4. С. 23–31.
9. *Арнольд 1982* – Арнольд, И. В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения / И. В. Арнольд // Вопросы языкознания. 1982. № 4. С. 83–91.
10. *Арутюнова 1979* – Арутюнова, Н. Д. Функции языка / Н. Д. Арутюнова // Русский язык. Энциклопедия. М., 1979. С. 385–386.
11. *Арутюнова 1990* – Арутюнова, Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры / Н. Д. Арутюнова // RES PHILOLOGICA : Филологические исследования : Памяти академика Г. В. Степанова / Отв. ред. Л. С. Лихачев. М. Л. : Наука, 1990. С. 71–88.
12. *Аспекты 1982* – Аспекты общей и частной лингвистической теории текста / [Н. А. Слюсарева, Н. Н. Трошина, А.И. Новиков и др.; Редкол. : Н.А. Слюсарева (отв. ред.) и др.]. М. : Наука, 1982. 192 с.
13. *Ахмадулина. «Какое блаженство, что блещут снега...»* – Ахмадулина, Б. Избранное : Стихи / Б. Ахмадулина. М.: Сов. писатель, 1988. 480 с.

14. *Ахманова 1966* – Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. М. : Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
15. *Бабенко, Васильев, Казарин 2000* – Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста : Учебник для вузов по спец. «Филология» / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. Екатеринбург : Изд-во Урал.ун-та, 2000. 534 с.
16. *Балашов 1982* – Балашов, Н. И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического / Н. И. Балашов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Том. 41. 1982. №2. С.125–135.
17. *Барт 1980* – Барт, Р. Текстовый анализ / Р. Барт // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика : [Сб. ст.] / Сост. и вступ. статья И. Р. Гальперина. М. : Прогресс, 1980. С. 307–313.
18. *Барт 1986* – Барт, Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент. Г. К. Косикова и др. М. : Прогресс, 1986. С. 133–151.
19. *Барт 1989* – Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
20. *Бахтин 1974* – Бахтин М. М. К эстетике слова / М. М. Бахтин // Контекст 1973 : Литературно-теоретические исследования / ред. колл. Н. К. Гей [и др.]. М. : Наука, 1974. С. 258–280.
21. *Бахтин 1975* – Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.
22. *Бахтин 1986* – Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; Сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М. : Искусство, 1986. 445 с.
23. *Бахтин 1998* – Бахтин, М. М. Тетралогия / М. М. Бахтин; Сост., текстологическая подготовка, научный аппарат И. В. Пешкова. М. : Лабиринт, 1998. 608 с.
24. *Белянин 2000* – Белянин, В. П. Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе) / В. П. Белянин. М. : Тривола. 2000. 248 с.
25. *Бенвенист 1965* – Бенвенист, Э. Уровни лингвистического анализа / Э. Бенвенист // Новое в лингвистике / Сост. В. А. Звегинцев. Вып. IV. М. : Прогресс, 1965. С. 434–449.
26. *Бенвенист 1974* – Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист; пер. с фр.; под ред. с вступит. ст. и коммент. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1974. 447 с.
27. *Библер 1991* – Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М. : Прогресс : Гнозис. 1991. 169 с.
28. *Богатырев 1977* – Богатырев, А. А. Эзотеричное семантическое начало в тексте / А. А. Богатырев // Языковая семантика и образ мира :



- Тез. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию ун-та. 7–10 окт. 1997 г. / [Редсовет : Г.А. Багаутдинова и др.]. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1997. Книга 2. С. 19–21.
29. *Богин 1982* – Богин, Г. И. Филологическая герменевтика : Учеб. пособие. / Г. И. Богин; Калинин. гос. ун. Калинин : КГУ, 1982. 86 с.
  30. *Богушевич 1985* – Богушевич, Д. Г. Единица, функция, уровень. К проблеме классификации единиц языка / Д. Г. Богушевич. Минск, Вышэйш. шк. 1985. 116 с.
  31. *Бодуэн де Куртенэ 1964* – Бодуэн де Куртенэ, И. А. Некоторые общие замечания о языковедении и языке // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. I / В. А. Звегинцев. Изд. 3-е, доп. М. : Просвещение, 1964. С. 263–283.
  32. *Болотнова 1992* – Болотнова, Н. С. Коммуникативные универсалии и их лексическое воплощение в художественном тексте / Н. С. Болотнова // НДВШ. Филологические науки. 1992. №4. С. 75–87.
  33. *Болотнова 2002* – Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте : поиск ключей к эстетическому коду / Н. С. Болотнова // Слово. Семантика. Текст : Сб. научных трудов, посв. юбилею проф. В. В. Степановой / Отв. ред. В. Д. Черняк. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. С. 137–143.
  34. *Бондарко 1978* – Бондарко, А. В. Грамматическое значение и смысл / Отв. ред. Б. А. Серебренников. Л. : Наука, 1978. 175 с.
  35. *Бондарко 2001* – Бондарко, А. В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики / А. В. Бондарко // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 4–13.
  36. *Брандес 1988* – Брандес, М. П. Стиль и перевод (на материале немецкого языка) : Учеб. пособие / М. П. Брандес. М. : Высш. шк., 1998. 127 с.
  37. *Бретон 1986* – Бретон, А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / [Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 40–73.
  38. *Брехт 1986* – Брехт, Б. Об экспериментальном театре // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / [Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 331–344.
  39. *Бродский. Конец прекрасной эпохи* – Бродский, И. Холмы: Большие стихотворения и поэмы / И. Бродский; Сост. Я. Гордин. СПб. : ЛП ВТПО «Киноцентр», 1991. 359 с.
  40. *Брудный 1998* – Брудный, А. А. Психологическая герменевтика. Учебное пособие / А. А. Брудный. М. : Лабиринт, 1998. 336 с.

41. *Будагов 1980* – Будагов, Р. А. Что же такое лингвистическая поэтика? / Р. А. Будагов // НДВШ. Филологические науки. 1980. № 3. С.18–26.
42. *Будагов 1984* – Будагов, Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. М. : Изд-во МГУ, 1984. 280 с.
43. *Буйда. Лета* – Буйда, Ю. Скорее облако, чем птица. Роман. Рассказы. М. : Вагриус, 2000. 444 с.
44. *Буйда. Пятьдесят два буковых дерева* – Буйда Ю. Прусская невеста. М. : Новое литературное обозрение, 1998.
45. *Булгаков. Собачье сердце* – Булгаков, М. Повести, рассказы, фельетоны / М. Булгаков. М. : Сов. писатель, 1988. 624 с.
46. *Бюлер 1993* – Бюлер, К. Теория языка. Репрезентативная функция языка / К. Бюлер; Пер. с нем.; общ. ред. и коммент. Т. В. Булыгиной. М : Прогресс, 1993. 528 с.
47. *Валентинова 1990* – Валентинова, О. И. Доминантный анализ языка художественной прозы : автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1990.
48. *Ван Дейк 1989* – Ван Дейк, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация : Пер. с англ. / Сост. В. В. Петрова; Под ред. В. И. Герасимова. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
49. *Вартаньянц, Якубовская 1989* – Вартаньянц, А. Д. Пособие по анализу художественного текста для иностранных студентов-филологов (третий – пятый годы обучения) / А. Д. Вартаньянц, М. Д. Якубовская. М. : Русский язык, 1989. 236 с.
50. *Василюк 1993* – Василюк, Ф. Е. Структура образа / Ф. Е. Василюк // Вопросы психологии. 1993. №5. С. 5–19.
51. *Вейнрейх 1970* – Вейнрейх, У. О семантической структуре языка / У. Вейнрейх // Новое в лингвистике : Пер. с англ.; под ред. и с предисл. Б. А. Успенского. Вып. 5. Языковые универсалии. – М. : Прогресс, 1970. – С. 163–249.
52. *Верещагин, Костомаров 1990* – Верещагин, Е. М. Язык и культура : Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Русский язык, 1990. – 246 с.
53. *Вильчек 1991* – Вильчек, В. М. Человека создала слабость / В. М. Вильчек // Наука в СССР. 1991. №1. С. 116–119.
54. *Виноградов 1963* – Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов; АН СССР. М. : Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
55. *Винокур 1959* – Винокур, Г. О. Избранные работы по русскому языку / АН СССР. – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. 492 с.

56. *Вознесенский. Аренда* – Вознесенский, А. Casino «Россия»: Новые стихи и видеомы / А. Вознесенский. – М. : Terra, 1997. – 240 с.
57. *Вознесенский. «Благословенна лень...» Тишины. Безотчетное* – Вознесенский, А. Собрание сочинений: В 3 т. / А. Вознесенский; Вст. ст. Л. Озеров. М. : Худож. лит. 1984.
58. *Воркачев 2001* – Воркачев, С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт : становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // НДВШ. Филологические науки. 2001. №1. С. 64–72.
59. *Все шедевры 1996* – Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Русская литература XIX века : Энциклопедическое издание / Общ. ред. и составление Вл. И. Новикова. М. : Олимп; Издательство АСТ, 1996. 832 с.
60. *Выготский 1987* – Выготский, Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М. : Педагогика, 1987. 345 с.
61. *Гадамер 1988* – Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики : Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
62. *Гадамер 1999* – Гадамер, Х.-Г. Герменевтика и деконструкция / Под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова // Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля). СПб., 1999. С. 202–242 [Электронный ресурс] // <[http://anthropology.ru/ru/texts/gadamer/txtint\\_1.html](http://anthropology.ru/ru/texts/gadamer/txtint_1.html)> . (05.10.2004)
63. *Галеева 1999* – Галеева, Н. Л. Параметры художественного текста и перевод : Монография / Н. Л. Галеева; Науч. ред. Г. И. Богин. Тверь : Тверской гос. ун-т, 1999. 155 с.
64. *Галеева 1990* – Галеева, Н. Л. Сопоставительный анализ стилистических средств художественного текста, опредмечивающих смысл "динамизм", "быстрое движение" в русском и английском языках / Н. Л. Галеева // Общая стилистика. Теоретические и прикладные аспекты : Сб. науч. трудов / Редкол. : Г. И. Богин (отв. ред.) и др. Калинин : КГУ, 1990. С. 81–92.
65. *Галковский 1998* – Галковский, Д. Е. Бесконечный тупик [Электронный ресурс] // <<http://books.prometey.org/download.php?id=12642>> (20.10.2006)
66. *Гальперин 1981* – Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Отв. ред. Г. В. Степанов. М. : Наука, 1981. 139 с.
67. *Гальперин 1982* – Гальперин, И. Р. Относительно употребления терминов значение, смысл, содержание в лингвистических работах / И. Р. Гальперин // НДВШ. Филологические науки. 1982. №5. С. 34–43.

68. *Гандельсман. Разрыв пространства* – Гандельсман, В. Разрыв пространства: Комментарии к стихам автора, Звезда. 2000. №5. С. 149–178.
69. *Гандлевский 1996* – Гандлевский, С. Литература<sup>2</sup> (литература в квадрате) : мрачная веселость Льва Лосева / С. Гандлевский // Знамя. 1996. №7. С. 196–199.
70. *Гарсиа Маркес. Сто лет одиночества* – Гарсиа Маркес, Г. Полковнику никто не пишет: Повесть; Сто лет одиночества: Роман: Пер. с исп. / Послесл. В. Столбова. М. : Худож. лит., 1992. 431 с.
71. *Гаспаров 1995* – Гаспаров, М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. М. : Новое литературное обозрение, 1995. 477 с.
72. *Гаспаров 1996* – Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. М. : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
73. *Гаспаров 1997* – Гаспаров, М. Л. Избранные труды. в 2-х т. Т. II. О стихах. М. : Языки русской культуры, 1997. 504 с.
74. *Гей 1967* – Гей, Н. К. Искусство слова. О художественности литературы / Н. К. Гей. М. : Наука, 1967. 364 с.
75. *Гей 1974* – Гей, Н. К. Знак и образ / Н. К. Гей // Контекст – 1973 : Литературно-теоретические исследования : Сб. ст. / Редкол. : А. С. Мясников и др. М. : Наука, 1974. С. 281–305.
76. *Гельгардт 1979* – Гельгардт, Р. Р. Теоретические основы исследования стиля художественной речи / Р. Р. Гельгардт // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. Калинин : КГУ, 1979. С. 22–159.
77. *Гинзбург 1989* – Гинзбург, Л. Я. Человек за письменным столом : Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Л. Я. Гинзбург. Л. : Сов. писатель, 1989. 605 с.
78. *Глоссарий 2002* – Университет Exit Progekt: Глоссарий [Электронный ресурс] // <<http://exitt.ru/gloss.php?id=521>> (20.10.2003)
79. *Гоголь. Мертвые души* – Гоголь, Н. В. Собрание сочинений в 6 т. / Под ред. С. И. Машинского, А. Л. Слонимского, Н. Л. Степанова. М. : ГИХЛ, 1959. 575 с.
80. *Гореликова, Магомедова 1989* – Гореликова, М. И. Лингвистический анализ художественного текста / М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова. М. : Рус. яз., 1989. 152 с.
81. *Горелов 2003* – Горелов, И. Н. Избранные труды по лингвистике / И. Н. Горелов; Отв. ред. К. Ф. Седов. М. : Лабиринт, 2003. 320 с.
82. *Горнфельд 1922* – Горнфельд, А. Г. О толковании художественного произведения // Горнфельд, А. Г. Пути творчества. Пг. : Колос. 1922. С. 95–153.

83. *Грайс 1985* – Грайс, Г. П. Логика и речевое поведение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика / Сост. и вступ. статья Н. Д. Арутюновой и Е. В. Падучевой. Общ. ред. Е. В. Падучевой. М. : Прогресс, 1985. С. 217–237.
84. *Григорьева 2000* – Григорьева, Н. Я. Сноска как реставрация / Н. Я. Григорьева // Новое литературное обозрение. № 44. 2000. С. 279–288.
85. *Григорьева 2002* – Григорьева, Н. Памятник русскому приему (Рец. на кн. Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. М., 2001) / Н. Григорьева // Новое литературное обозрение. № 53. 2002. С. 378–383.
86. *Гринцер 1987* – Гринцер, П. А. Основные категории классической индийской поэтики / Отв. ред. Н. И. Никулин. М. : Наука. 1987. 312 с.
87. *Гугнин 1986* – Гугнин, А. А. Бертольд Брехт // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / [Сост. Л. Г. Андреев и др.; Комментар. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 587–588.
88. *Гумбольдт 1964* – Гумбольдт, В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. I / В. А. Звегинцев. Изд. 3-е, доп. М. : Просвещение, 1964. С. 85–104.
89. *Гумбольдт 1985* – Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры : Пер. с нем. / Сост. общ. ред и вст. статья А. В. Гулыги и Г. В. Рамишвили. М. : Прогресс, 1985. 451 с.
90. *Демьянков 2003* – Демьянков, В. З. Функционализм в зарубежной лингвистике конца 20 века [Электронный ресурс] // <<http://www.infolex.ru/Funcfull.html>>. (20.10.2004)
91. *ДЕФОРТ 1994* – Логический словарь : ДЕФОРТ / Сост. В. Н. Переверзев; Под ред. А. А. Ивина, В. Н. Переверзева, В. В. Петрова. М. : Мысль, 1994. 268 с.
92. *Джеймс 1997* – Джеймс, У. Прагматизм // Джеймс У. Воля к вере : Пер. с англ. / Сост. Л. Н. Блинников, А. П. Поляков. М. : Республика, 1997. С. 207–324.
93. *Диброва 1994* – Диброва, Е. И. О филологическом столкновении текста / Е. И. Диброва // Семантика языковых единиц : Доклады межд. конф. Часть 4. Семантика художественного текста / МГОПИ; Ред. колл.: О. А. Давыдова и др. Отв. ред. Е. И. Диброва. М. : Альфа. 1994. С. 14–27.
94. *Дмитровская 1999* – Дмитровская, М.А. Язык и мирозерцание А. Платонова : автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1999. 50 с.

95. *Дмитровская 1994* – Дмитровская, М. А. Природа : язык и молчание (О мирозерцании А. Платонова) / М. А. Дмитровская // Логический анализ языка. Язык речевых действий / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева. М. : Наука, 1994. С. 125–130.
96. *Долинин 1985* – Долинин, К. А. Интерпретация текста : Фр. яз. [Учеб. пособие по спец. № 2103 «Иностр. яз.»] / К. А. Долинин. М. : Просвещение, 1985. 288 с.
97. *Донецких 1990* – Донецких, Л. И. Слово и мысль в художественном тексте / Отв. ред. Е. Ф. Ковалева. Кишинев : Штиинца, 1990. 166 с.
98. *Дымарский 1997* – Дымарский, М. Я. Проза Набокова: «дискурсивизация» текста / М. Я. Дымарский // Художественный текст: аспекты сверхфразовой организации. Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997.
99. *Дымарский 1999* – Дымарский, М. Я. Проблемы русского текстообразования : сверхфразовый уровень организации художественного текста : автореф. дис. д-ра филол. наук. СПб., 1999. 44 с.
100. *Ельмслев 1960* – Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. Вып. 1 / Сост., ред. и вступит. статьи В. А. Звегинцева. М. : Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 264–389.
101. *Жванецкий. Мусоропровод. Монолог снизу* – Жванецкий, М. М. Собрание произведений в четырех томах. Т. 3. Восьмидесятые. М. : Время, 2003.
102. *Женетт 1998* – Женетт, Ж. Фигуры = Figures : в 2 т. / Ж. Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой и др.; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
103. *Жинкин 1927* – Жинкин, Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма. Сборник статей Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова, М. А. Петровского и А. А. Губера. Под ред. А. Г. Циреса. М. : ГАХН, 1927. С. 7–50.
104. *Жинкин 1998* – Жинкин, Н. И. Язык – речь – творчество (Избранные труды) / Сост., науч. ред. С. И. Гиндина. Подг. текста С. И. Гиндина и М. В. Прокопович. М. : Лабиринт, 1998. 368 с.
105. *Жирмунский 1977* – Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / АН СССР; Отв. редакторы Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачев. Л. : Наука, 1977. 407 с.
106. *Жолковский 1994* – Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы. М. : Наука; Изд. фирма «Восточная литература», 1994. 428 с.
107. *Жолковский 2003* – Жолковский А. К. У истоков пастернаковской поэтики (О стихотворении “Раскованный голос”) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 2003. Т. 62. №4. С. 10–23.

108. *Жолковский, Щеглов 1976* – Жолковский, А. Структурная поэтика – порождающая поэтика / А. Жолковский, Ю. Щеглов // Вопросы литературы. 1976. №1. С. 74–89.
109. *Жолковский, Щеглов 1996* – Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приёмы – Текст : Сб. ст. / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов; предисл. М. Л. Гаспарова. М. : Изд. группа «Прогресс», 1996. 341 с.
110. *Заболоцкий. Ночной сад. Гроза* – Заболоцкий, Н. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1 : Столбцы и поэмы 1926-1933 гг. Стихотворения 1932 – 1958 гг. Стихи разных лет. Проза / Н. Заболоцкий; Предсл. Н. Степанова; Примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. М. : Худож. лит., 1983. 655 с.
111. *Заика 1996* – Заика, В. И. К вопросу о функциях языка / В. И. Заика // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. 1996. №4. С.111–117.
112. *Заика 1993* – Заика, В. И. Поэтика рассказа (языковые средства актуализации смысла) : Учебное пособие к спецкурсу / В. И. Заика. Новгород : НГПИ, 1993. 131 с.
113. *Заика 2001* – Заика, В. И. Повествователь как компонент художественной модели / В. И. Заика // Говорящий и слушающий : языковая личность, текст, проблемы обучения : Материалы Международной научно-методической конференции / Отв. ред. В. Д. Черняк. СПб. : Изд-во Союз, 2001. С. 381–390.
114. *Заика 2004* – Заика, В. И. Теоретические отступления в письмах Марины Цветаевой / В. И. Заика // Век и Вечность : Марина Цветаева и ее адресаты. Вып. 2 : Межвузовский сборник научных трудов. Череповец : ЧГУ, 2004. С. 81–92
115. *Заика 2006* – Заика, В. И. Политкорректность как покушение на внутреннюю форму / В.И.Заика // Гуманитарные проблемы миграции: социально-правовые аспекты адаптации соотечественников в Тюменской области. Материалы II международной научно-практической конференции. Ч.I. Тюмень : Изд-во Вектор Бук, 2006. С. 137–142.
116. *Заика, Гиржева 2000* – Заика, В. И. Ритмическая структура : функции актуализации / В. И. Заика, Г. Н. Гиржева // Экология языка и речи. Слово в школе. Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2000. С. 203–206.
117. *Заика, Гиржева 2004* – Заика, В. И. «Нехудожественные» элементы художественной действительности в романе В.Набокова «Лолита» / В. И. Заика Г. Н. Гиржева // Балтийский филологический курьер. Калининград : Изд-во КГУ, 2004. №4. С. 9–34.
118. *Залевская 2001* – Залевская, А. А. Текст и его понимание : Монография / А. А. Залевская. Тверь : Тверской гос. ун-т, 2001. 177 с.

119. *Замятин. Дракон. Слово предоставляется товарищу чурьгину* – Замятин, Е. И. Избранное / Сост., и под-ка теста О. Н. Михайлова. М. : Правда, 1989. 463 с.
120. *Замятин. Пещера* – Замятин Е.И. Избранные произведения. В. 2 т. Т. 1. / Вступ. статья, сост., примеч. О. Михайлова. М. : Худож. лит., 1990. 527 с.
121. *Зарецкий 1965* – Зарецкий, В. А. Ритм и смысл в художественных текстах / В. А. Зарецкий // Труды по знаковым системам. 2 / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1965 (Учён. зап. Тарусского. гос. ун-та. Вып. 181). С. 64–75.
122. *Звегинцев 1976* – Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. 307 с.
123. *Звегинцев 1973* – Звегинцев, В. А. Язык и лингвистическая теория / В. А. Звегинцев. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973. 248 с.
124. *Зенкин 2000* – Зенкин, М. Открытие «быта» русскими формалистами [Электронный ресурс] // <<http://ivgi.rsuh.ru/zenkin1.htm>> (12. 03. 2003)
125. *Зоценко. Ленин и часовой. Честный гражданин* – Зоценко М. Избранное / М. Зоценко. Л. : Лениздат, 1984. 590 с.
126. *Зубова 1989* – Зубова, Л.В. Поэзия Марины Цветаевой : Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. Л. : Изд. Ленингр. ун-та, 1989. 264 с.
127. *Ибраев 1981* – Ибраев, Л. И. Слово и образ. К проблеме соотношения лингвистики и поэтики / Л. И. Ибраев // НДВШ. Филологические науки. 1981. №1. С. 18–24.
128. *Иваницкий 2004* – Иваницкий, В. В. Функции языка / В. В. Иваницкий // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. 2004. №29. С. 103–110.
129. *Иванов 1976* – Иванов, В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / Отв. ред. В. А. Успенский. М. : Наука, 1976. 303 с.
130. *Иванова 2004* – Иванова, Н. Н. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.) / Н. Н. Иванова, О. Е. Иванова. – М. : АСТ; Астрель; Русские словари ; Транзиткнига 2004. 666 с.
131. *Иванова 1983* – Иванова, Г. М. Системный характер образных лексических единиц в структуре художественного текста / Г. М. Иванова // Интерпретация текста в языковом вузе (Методика исследования). Межвуз. сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т. им. А. И. Герцена [Редкол. : И. В. Арнольд (отв. ред.) и др.]. Л. : ЛГПИ, 1983. С. 48–59.
132. *Иванчикова 1992* – Иванчикова, Е. А. Язык художественной литературы : Синтаксическая изобразительность / Е. А. Иванчикова; На-



- учн. ред. А. П. Сковородников. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1992. 160 с.
133. *Ильенко 1985* – Ильенко, С. Г. Предложение в текстовом аспекте / С. Г. Ильенко // Предложения в текстовом аспекте. Вологда : ВПИ, 1985. С. 3–15.
134. *Ильин 1998* – Ильин, И. П. Постмодернизм : от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин; Науч. ред. А. Е. Махов. М. : Интрада, 1998. 255 с.
135. *Имплицитность 1999* – Имплицитность в языке и речи / [Е. Г. Борисова, М. Д. Зиновьева, Ю. С. Мартемьянов и др.]; Отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. М. : Языки русской культуры, 1999. 200 с.
136. *Интуиция. Логика. Творчество 1987* – Интуиция. Логика. Творчество / АН СССР; отв. ред. М. И. Панов. М. : Наука, 1987. С. 36–54.
137. *Казарин 1999* – Казарин, Ю. В. Поэтический текст как система : Монография / Ю. В. Казарин; Науч. ред. Л. Г. Бабенко. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.
138. *Кайда 2000* – Кайда, Л. Г. Композиционный анализ художественного текста : Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи / Л. Г. Кайда. М. : Флинта, 2000. 152 с.
139. *Каменская 1990* – Каменская, О. Л. Текст и коммуникация. Уч. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. / О. Л. Каменская. – М. : Высшая школа, 1990. – 152 с.
140. *Камчатнов 1988* – Камчатнов, А. М. Подтекст : термин и понятие / А. М. Камчатнов // НДВШ. Филологические науки. 1988. №3. С. 40–45.
141. *Кант 1964* – Кант, И. Сочинения. В 6-ти т. [Под общ. ред. В. Ф. Асмуса и др.]. Т. 3. Критика чистого разума. М. : Мысль, 1964. 799 с.
142. *Кант 2001* – Кант, И. Критика способности суждения / Редкол.: Ю. В. Перов (председ.) и др. СПб. : Наука, 2001. 512 с.
143. *Караулов 1980* – Караулов, Ю. Н. Лингвистические основы функционального подхода в литературоведении / Ю. Н. Караулов // Проблемы структурной лингвистики 1980 : Сб. ст. / АН СССР; Инт-т языкознания [Отв. ред. В. П. Григорьев]. М. : Наука, 1982. С. 20–37.
144. *Карцевский 1965* – Карцевский, С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II / В. А. Звегинцев. Изд. 3-е, доп. М. : Просвещение, 1965. С. 85–90.
145. *Касавин 2005* – Касавин, И. Т. Опыт как знание о многообразии [Электронный ресурс] // <<http://www.philosophy.ru/iphras/library/phnauk2/SCIENCE3.htm>> (20.02.2006)

146. *Кацнельсон 1986* – Кацнельсон, С. Д. Общее и типологическое языкознание / С. Д. Кацнельсон; Отв. ред. А. В. Десницкая. Л. : Наука, 1986. 298 с.
147. *Квятковский 1966* – Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский; Науч. ред. И. Роднянская. М. : Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
148. *Кибиров. «Распахнута дверь...».* Послание Льву Рубинштейну – Кибиров, Т. Стихи / Т. Кибиров. М. : Время, 2005. 856 с.
149. *Кибрик 1992* – Кибрик, А. Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания : (Универс. типовое и специфич. в яз.) / А. Е. Кибрик. М. : Изд-во МГУ, 1992. 335 с.
150. *Киселева 1975* – Киселева, Р. А. Интерпретация подтекста в рамках стилистики декодирования / Р. А. Киселева // Экспрессивные средства английского языка : [Сб. ст.]. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1975. С. 67–78.
151. *Кобозева 2000а* – Кобозева, И. М. Ипостаси содержания речи : значение и смысл / И. М. Кобозева // Язык о языке : [Сб. ст.] / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 303–359.
152. *Кобозева 2000б* – Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика : Учебное пособие / И. М. Кобозева. М. : Эдиториал УРСС, 2000. 352 с.
153. *Ковалев 2005* – Ковалев, А. Порнография чтения [Электронный ресурс] // <<http://vzglyad.ru/columns/2005/8/8/3360.html>> (20.02.2006)
154. *Ковтунова 1986* – Ковтунова, А. И. Поэтическая речь как форма коммуникации / А. И. Ковтунова // НДВШ. Филологические науки. 1986. № 1. С. 3–13.
155. *Кожевникова 1971* – Кожевникова, Кв. Спонтанная устная речь в эпической прозе (На материале современной русской художественной литературы) / Кв. Кожевникова. Praha, Universita Karlova, 1971. 168 с.
156. *Кожевникова 1973* – Кожевникова, Н. А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе : автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1973.
157. *Кожевникова 1976* – Кожевникова, Кв. Формирование содержания и синтаксис художественного текста / Кв. Кожевникова // Синтаксис и стилистика : Сб. ст. / Отв. ред. Г. А. Золотова. М. : Наука, 1976. С. 301–315.
158. *Кожевникова 1996* – Кожевникова, Н. А. О соотношении прямого и метафорического словоупотреблений в стихах Велимира Хлебникова / Н. А. Кожевникова // Язык как творчество : К 70-летию В. П. Григорьева / РАН; Редкол. : З. Ю. Петрова, Н. А. Фатеева. М. : ИРЯ РАН, 1996. С. 43–49.

159. *Козловски 1997* – Козловски, П. Культура Постмодерна : Общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловский; пер. с нем. М. : Республика, 1997. 240 с.
160. *Колотаев 1999* – Колотаев, В. Структура зримого в теории поэтического языка В. Б. Шкловского / В. Колотаев // Логос. 1999. № 11–12. С. 37–54.
161. *Колшанский 1984* – Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. Е. Колшанский; Отв. ред. Т. В. Булыгина. М. : Наука, 1984. 175 с.
162. *Компаньон 2000* – Компаньон, А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон; Пер.с фр. [и предисл.] С. Зенкина. М. : Изд-во Сабашниковых, 2000. 336 с.
163. *Кон 2003* – Кон И. С. В поисках себя [Электронный ресурс] : Сексология: Персональный сайт И. С. Кона // <[http://www.neuro.net.ru/sexology/book9\\_82.html](http://www.neuro.net.ru/sexology/book9_82.html)> (12.03.2003)
164. *Кортасар. Игра в классики* – Кортасар, Х. Игра в классики роман / Пер. с исп. Л. Синянской; Предисл. И.Тертерян. М. : Худож. лит., 1986. 574 с.
165. *Косериу 1963* – Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история / Э. Косериу; пер. с исп. // Новое в лингвистике. Вып. 3 / Сост., ред. и вступ. статьи В. А. Звегинцева. – М. : Изд-во иностр. литературы, 1963. – С. 143–343.
166. *Кравченко 1999* – Кравченко, А. В. Классификация знаков : проблемы взаимодействия языка и знания / А. В. Кравченко // Вопросы языкознания. 1999. № 6. С. 3–12.
167. *Красота и мозг 1995* – Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики: Пер. с англ. / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпстайн. М. : Мир, 1995. 335 с.
168. *Крейдлин 2000* – Крейдлин, Г. Е. Голос и тон в языке и речи / Г. Е. Крейдлин // Язык о языке : [Сб. ст.] / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 453–501.
169. *Кронгауз 2001* – Кронгауз, М. А. Семантика : Учебник для вузов / М. А. Кронгауз. М. : Рос. гос. Гуманит. ун-т., 2001. 399 с.
170. *Кругликов 2000* – Кругликов, В. А. Философское понимание культуры [Электронный ресурс] // <<http://www.mael.ru/socium1/kruglikov.html>> (20.02.2003)
171. *Кузина 2002* – Кузина, Н.В. Семантическое разворачивание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт / Н.В.Кузина // Алфавит: Филологический сборник / Науч. ред. Е. А. Яблоков. Смоленск : СГПУ, 2002. С. 71–105.

172. *Кузина 2004* – Кузина, Н. В. Сигналы и стратегии вторичной семантизации в повествовательном тексте / Н. В. Кузина // Алфавит: Строеие повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика / Редкол. : Ежи Фарино и др. Смоленск : СГПУ, 2004. С. 93–124.
173. *Кузмин. Арфистка* – Кузмин, М. Подземные ручьи: Избранная проза / Сост., послесл. и прим. А. Пурина. СПб. : Северо-Запад, 1994. 765 с.
174. *Кузнецов 1975* – Кузнецов, Б. Г. Путешествие через эпохи. Мемуары графа Калиостро и записи его бесед с Аристотелем, Данте, Пушкиным, Эйнштейном и многими другими современниками. М. : Мол. гвардия, 1975. 190 с.
175. *Кулибина 2001* – Кулибина, Н. В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя / Н. В. Кулибина // Мир русского слова. 2001. № 1. С. 57–64.
176. *Культурология 1998* – Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2-х т. / Глав. ред., составит. и автор проекта С. Я. Левит. СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998.
177. *Кумлева 1988* – Кумлева, Т. М. Коммуникативная установка художественного текста и ее лингвистическое воплощение / Т. М. Кумлева // НДВШ. Филологические науки. 1988. №3. С. 59–66.
178. *Купина 2003* – Купина, Н. А. Филологический анализ текста : Практикум. / Н. А. Купина, Н. А. Николина. М. : Флинта : Наука, 2003. 408 с.
179. *Купина 1980* – Купина, Н. А. Лингвистический анализ художественного текста : учебное пособие для студентов-заочников V курса факульт. яз. и лит. пед. ин-тов / МГЗПИ; Н. А. Купина. М. : Просвещение, 1980. 78 с.
180. *Кухаренко 1988* – Кухаренко, В. А. Интерпретация текста : Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». 2-е изд. перераб. / В. А. Кухаренко. М. : Просвещение, 1988. 192 с.
181. *КФЭ 1994* – Краткая философская энциклопедия / Редакторы-составители Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблева, В. А. Лутченко. М. : «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994. 576 с.
182. *Лабашук 1999* – Лабашук, М. Слово в науке и искусстве : научное и художественное осмысление феноменов вербального мышления / М. Лабашук. Тернополь : Підручники і посібники, 1999. 272 с.
183. *Лаврова 1998* – Лаврова, С. Ю. Формулы в текстовой парадигме (на материале идиостиля М. Цветаевой) / С. Ю. Лаврова; МПГУ. М. : Прометей, 1998. 194 с.

184. *Ларин 1974* – Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи / Б. А. Ларин; Вступ. ст. А. В. Федорова. Л. : Худож. лит., 1974. 288 с.
185. *Левидов 1977* – Левидов, А. М. Автор – образ – читатель / А. М. Левидов; [Предисл. В. Г. Иванова, И. И. Тихомирова]; Ленингр. гос. ун-т им. А.А.Жданова. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. 360 с.
186. *Левин 1998* – Левин, Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. М. : Языки русской культуры, 1998. 824 с.
187. *Левин, Касымов 2001* – Левин А., Касымов А. Магнитная буря // Знамя. 2001. № 7. С. 185–198.
188. *Левонтина 1997* – Левонтина, И. Б. Текущий кристалл (о читательском восприятии поэтического языка XIX в.) / И. Б. Левонтина // Облик слова. Сб. ст. [Посвящ. памяти Д. Н. Шмелева] / Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова [Сост. и отв. ред. Л. П. Крысин]. М. : ИРЯ, 1997. С. 259–269.
189. *Леонтьев 1969* – Леонтьев, А. А. Язык, речь, речевая деятельность / А. А. Леонтьев. М. : Просвещение, 1969. 214 с.
190. *Леонтьев 1983* – Леонтьев, А. Н. Избранные психологические произведения : В 2-х т. Т. II / А. Н. Леонтьев; АПН СССР. М. : Педагогика, 1983. 320 с.
191. *Лещак 1996* – Лещак, О. Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики / О. Лещак. Тернополь : Пудручники і посібники, 1996. 445 с.
192. *Лещак 2000a* – Лещак, О. К проблеме понятия функции в функционально-прагматической методологии / О. Лещак // Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr / pod. red. E. Kasperskiego. Warszawa : Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2000. С. 243–254.
193. *Лещак 2000б* – Лещак, О. Постмодернизм : эпоха, философская мысль или направление в искусстве? / О. Лещак // Zagadnienia rodzajów literackich, Tom XLIII, zesz. 1-2 (85-86). Łódź, 2000. С. 159–177.
194. *Лещак 2002* – Лещак, О. В. Очерки по функциональному прагматизму : Методология – онтология – эпистемология / О. В. Лещак. Тернополь-Кельце : Пудручники і посібники, 2002. 255 с.
195. *Лещак 2003* – Лещак, О. Онтологические основания функционального прагматизма : связь – отношение – взаимность – акт – событие – деятельность – опыт / О. Лещак // X-я международная конференция по функциональной лингвистике «Функционирование русского и украинского языков в эпоху глобализации». Материалы конференции. Симферополь : Доля, 2003. С. 200–204.

196. *Липгарт 1999* – Липгарт, А. А. Основы лингвопоэтики : Учебное пособие / А. А. Липгарт. М. : Диалог-МГУ, 1999. 166 с.
197. *Литвинов 2004* – Литвинов, В. П. Мышление по поводу языка в традиции Г. П. Щедровицкого [Электронный ресурс] // Школа культурной политики "Делать Язык" Январь 2004 г. <<http://www.shkp.ru/lib/archive/humanitarian/5/7/print>> (20.02.2005)
198. *Ломинадзе 1989* – Ломинадзе, С. Звук и смысл / С. Ломинадзе // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 184–212.
199. *Лосев 1989* – Лосев, А. Ф. О применении в языкознании современных общенаучных понятий / А. Ф. Лосев // Теория и методология языкознания : Методы исследования языка. [Сборник] / АН СССР; Отв. ред. В. Н. Ярцева. М. : Наука, 1989. 254 с.
200. *Лосева 1980* – Лосева, Л. М. Как строится текст : Пособие для учителей / Л. М. Лосева; Под ред. Г. Я. Солганика. М. : Просвещение, 1980. 96 с.
201. *Лотман 1970* – Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. М. : Искусство, 1970. 382 с.
202. *Лотман 1972* – Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
203. *Лотман 1994* – Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа / [Сост. А. Д. Кошелев.] М. : Гнозис, 1994. 560 с.
204. *Лотман 1996* – Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / М. Ю. Лотман. М. : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
205. *Лукин 1999* – Лукин, В. А. Художественный текст : Основы лингвистической теории и элементы анализа : Учеб. для филол. спец. вузов / В. А. Лукин. М. : Ось-89, 1999. 192 с.
206. *Лурия 1998* – Лурия, А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия; Под. ред. Е. Д. Хомской. Ростов н/Д. : Изд-во Феникс, 1998. 416 с.
207. *ЛЭС 1990* – Лингвистический энциклопедический словарь / Отв. ред. В. Н. Ярцева. М. : Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
208. *ЛЭТиП 2003* – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и составитель А. Н. Николюкин. М. : НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
209. *Мандельштам 1990* – Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; Вступ. статья С. Аверинцева. М. : Худож. лит., 1990. 638 с.

210. *Маркасова 2002* – Маркасова, Е. В. Теория фигуры речи в русских риториках 17 – начала 18 века : автореф. дис. д-ра филол. наук. СПб, 2002. 39 с.
211. *Мартине 1963* – Мартине, А. Основы общей лингвистики / А. Мартине; пер. с фр. // Новое в лингвистике. Вып. 3 / Сост., ред. и вступ. статьи В. А. Звегинцева. М. : Изд-во иностр. литературы, 1963. С. 366–566.
212. *Марузо 1960* – Марузо, Ж. Словарь лингвистических терминов. Пер. с фр. Н. Д. Андреева; Под ред. А. А. Реформатского. М. : Издательство иностранной литературы, 1960. 436 с.
213. *Маслова 2001* – Маслова, В. А. Лингвокультурология : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / В. А. Маслова. М. : Изд. центр «Академия», 2001. 208 с.
214. *Матвеева 1990* – Матвеева, Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий : Синхронно-сопоставительный очерк / Т. В. Матвеева. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. 168 с.
215. *Мезенин 1983* – Мезенин, С. М. Образность как лингвистическая категория / С. М. Мезенин // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 48–57.
216. *Мельников 1998* – Мельников, Г. П. Коммуникативный ракурс – основа семантического и грамматического своеобразия языка как изобразительной знаковой системы // Методология лингвистики и аспекты изучения языка : Сборник научных трудов / Отв. ред. Л. А. Новиков. М. : Изд-во УДН, 1988. С. 11–26.
217. *Милекишвили 2001* – Милекишвили, И. Г. Линейность языкового знака с точки зрения фонетических закономерностей (к целостной и телеологической интерпретации языкового знака) / И. Г. Милекишвили // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 50–57.
218. *Минералов 1987* – Минералов, Ю. И. Теория образности Потебни и индивидуальный стиль / Ю. И. Минералов // НДВШ. Филологические науки. 1987. №2. С. 3–9.
219. *Мифы 1991* – Мифы народов мира : Энциклопедия. В 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М. : Советская энциклопедия, 1991.
220. *Михеев 2004* – Михеев, М. Ю. Описание художественного мира Андрея Платонова по данным языка : автореф. дис. д-ра филол. наук. М. МГУ, 2004. 65 с.
221. *Моррис 1983a* – Моррис, Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика : [Сб.ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 37–89.

222. *Моррис 1983б* – Моррис, Ч. У. Из книги «Значение и означивание» / Ч. У. Моррис // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 118–132.
223. *Москальская 1981* – Москальская, О. И. Грамматика текста : (Пособие по грамматике нем.яз. для ин-тов и фак. иностр.яз.) / О. И. Москальская. М. : Высш. школа, 1981. 183 с.
224. *Мукаржовский 1994* – Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства : пер. с чеш. / Ян Мукаржовский; вступ. ст. Ю. М. Лотмана. М. : Искусство, 1994. 605 с.
225. *Муратов 1977* – Муратов, А. Б. О теории образа А. А. Потебни / А. Б. Муратов // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 2. С. 99–111.
226. *Мурзин, Штерн 1991* – Мурзин, Л. Н. Текст и его восприятие / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. 172 с.
227. *Мухелишвили, Шрейдер 1989* – Мухелишвили, Н. Л. Постигание versus понимание / Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер // Труды по знаковым системам. 23 : Текст – культура – семиотика нарратива. Тарту, 1989 (Учён. зап. Тарусского. гос. ун-та; вып. 855). С. 3–17.
228. *Мыркин 1976* – Мыркин, В. Я. Текст, подтекст и контекст / В. Я. Мыркин // Вопросы языкознания. 1976. №2. С. 86–93
229. *Набоков 1991* – Набоков, В. В. Рассказы. Воспоминания. М. : Современник, 1991. 630 с.
230. *Набоков. Гроза* – Набоков, В. В. Рассказы. Воспоминания. М. : Современник, 1991. 630 с.
231. *Набоков. Камера обскура. Слово. Нежить. Драка* – Набоков, В. В. Романы. Рассказы. Эссе / В. В. Набоков. СПб. : Энтар, 1993. 352 с.
232. *Набоков. Машенька, Уста к устам, Круг* – Набоков, В. В. Круг : Стихотворения. Повести. Рассказы / В. В. Набоков; Сост. А. И. Алексеева; Предисл. В. А. Приходько. М. : Сов. Россия. 1991. 228 с.
233. *Небесная арка 1992* – Небесная арка. М. Цветаева и Р. М. Рильке / Изд. подгот. К. Азадковский. СПб. : Акрополь, 1992. 382 с.
234. *Никитин 1979* – Никитин, М. В. О семантике метафоры / М. В. Никитин // Вопросы языкознания. 1979. №1. С. 91–102.
235. *Никитин 1988* – Никитин, М. В. Основы лингвистической теории значения : Учеб. пособие / М. В. Никитин. М. : Высш. шк., 1988. 168 с.
236. *Никитин 1997* – Никитин, М. В. Предел семиотики / М. В. Никитин // Вопросы языкознания. 1997. №1. С. 3–14.
237. *Николаев 2005* – Николаев, С. Г. Лингвистическая реалья и неадаптированное иноязычие: объект и способ его отражения в структуре



- поэтического текста / С. Г. Николаев // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. 2000. №15. С. 89–95.
238. *Нишанов 1986* – Нишанов, В. К. О смысле текста и природе понимания / В. К. Нишанов // Текст, контекст, подтекст. – М. : ИЯЗ, 1986. – С. 3–10.
239. *Новиков 1994a* – Новиков, Л. А. Феномен эстетического в языке (Опыт аналитического синтеза) / Л. А. Новиков // Вестник РУДН. Серия «Филология, журналистика». 1994. № 1. С. 57–67.
240. *Новиков 1999* – Новиков, А. И. Текст, смысл и проблемная ситуация / А. И. Новиков // Вопросы филологии. 1999. №3. С. 43–48.
241. *Новиков 2000* – Новиков, Л. А. Повесть без героя. Развитие образа в художественном тексте / Л. А. Новиков // Русская речь. № 5. 2000. С. 27–34.
242. *Новиков 2001* – Новиков, Л. А. Избранные труды. Т. II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. М. : Изд-во РУДН, 2001. 842 с.
243. *Новиков 1982* – Новиков, Л. А. Семантика русского языка : Учеб. пособие / Л. А. Новиков. М. : Высш. школа, 1982. 272 с.
244. *Новиков 1988* – Новиков, Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. М. : Русский язык, 1988. 304 с.
245. *Новиков 1994б* – Новиков, Л. А. Структура эстетического знака и остраннение / Л. А. Новиков // Русистика сегодня. 1994. № 2. С. 3–20.
246. *НСИС 2003* – Захаренко, Е. Н. Новый словарь иностранных слов : 25000 слов и словосочетаний / Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комарова, И. В. Нечаева. М. : Азбуковник, 2003. 784 с.
247. *Об итогах 1987* – Об итогах и проблемах семиотических исследований [На вопросы редколлегии отвечают] : В. В. Иванов, М. Л. Гаспаров, Ю. И. Левин, Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. 20 : Актуальные проблемы семиотики культуры / Ред. Ю. Лотман. Тарту, 1987 (Уч. зап. Тарт. госуниверситета. Вып. 746). С. 3–17.
248. *Общая риторика 1986* – Общая риторика / Ж. Дюбуа и др.; пер. с фр. Е. Э. Разлоговой, Б. П. Нарумова; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М. : Прогресс, 1986. 391 с.
249. *Общее языкознание 1970* – Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / Отв. ред. Б. А. Серебренников. М. : Наука, 1970. 604 с.
250. *Общение. Текст. Высказывание 1989* – Общение. Текст. Высказывание / Отв. ред. Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов; АН СССР, Ин-т языкознания. М. : Наука, 1989. 172 с.

251. *Олеша. Зависть* – Олеша, Ю. Избранное / Ю. Олеша; Предисл. В. Шкловского. М. : Правда, 1983. 640 с.
252. *Онтология 1983* – Онтология языка как общественного явления / Отв. ред. Г. В. Степанов, В. З. Панфилов. М. : Наука, 1983. 312 с.
253. *Павич 1999* – Павич, М. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Женская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб. : Азбука, 2001. 352 с.
254. *Павлов 2002* – Павлов, А. Пересказ и его рецептивные возможности / А. Павлов // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. Новосибирск : НГУ, 2002. С. 109–119.
255. *Падучева 1996* – Падучева, Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
256. *Палиевский 1979* – Палиевский, П. В. Литература и теория. 3-е изд., доп. / П. В. Палиевский. М. : Сов. Россия, 1979. 287 с.
257. *Панюшева 1987* – Панюшева, М. С. Слово в поэтической речи / М. С. Панюшева // Значение и смысл слова : художественная речь, публицистика / Под ред. Д. Э. Розенталя. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 23–40.
258. *Парамонов 1998* – Парамонов, Б. Коммунизм как произведение искусства [Электронный ресурс] // <<http://www.svoboda.org/programs/RQ/1998/RQ.16.asp>> (10.10.2002)
259. *Пастернак 1985* – Пастернак, Б. Несколько положений / Б. Пастернак // Избранное в 2-х т. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М. : 1985. С. 276–280.
260. *Пастернак. Белые стихи. Зима. «Как не в своем рассудке...»*. Из поэмы (Два отрывка). «Встав из грохочущего ромба...». Весна. Тема с вариациями. Определение поэзии. Поэзия. Дурной сон. Наша гроза. Июльская гроза – Пастернак, Б. Избранное в 2-х т. Т.1 Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М. : Худож. лит., 1985. 623 с.
261. *Пелевин. Один вог* – Пелевин, В. О. Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда: Избранные произведения. М. : Эксмо, 2005. 384 с.
262. *Пелевин. Чапаев и Пустота. Омон Ра* – Пелевин, В. Чапаев и Пустота. Омон Ра / В. Пелевин. М. : Вагриус – АСТ, 2003. 446 с.
263. *Переписка 1990* – Переписка Бориса Пастернака / Вступ. статья Л. Гинзбург; Сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М. : Худож. лит., 1990. 575 с.

264. *Перцов 2000* – Перцов, Н. В. О неоднозначности в поэтическом языке / Е. В. Перцов // Вопросы языкознания. 2000. №3. С. 55–82.
265. *Петренко 1988* – Петренко, В. Ф. Психосемантика сознания / В. Ф. Петренко. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1988. 208 с.
266. *Петров, Герасимов 1988* – Петров, В. В., Герасимов В. И. На пути к когнитивной модели языка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка / Сост., ред., вступ. статья В. В. Петрова и В. И. Герасимова. М. : Прогресс. С. 5–11.
267. *Петровский 1927* – Петровский, М. А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. Сборник статей Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова, М. А. Петровского и А. А. Губера. Под ред. А. Г. Циреса. М. : ГАХН, 1927. С. 51–80.
268. *Пешковский 1927* – Пешковский, А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский // *Ars poetica*. Вып. 1 : Сб. ст. Б. И. Ярхо и др. / Под ред. М. А. Петровского. М. : ГАХН, 1927. С. 29–68.
269. *Пиаже 1983* – Пиаже, Ж. Психогенез знаний и его эпистемологическое значение / Ж. Пиаже // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 90–101.
270. *Пищальникова 1999* – Пищальникова, В.А. Психопоэтика : монография / В. А. Пищальникова; Алтайский ун-т. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. 176 с.
271. *Пищальникова 2005* – Пищальникова, В. А. А. А. Потенция и теория значения слова / В. А. Пищальникова // Русский язык в школе. 2006. №5. С. 92–105.
272. *Платонов. Фро. Государственный житель* – Платонов, А. Избранные произведения. М.: Экономика, 1983. 880 с.
273. *Платонов. Чевенгур* – Платонов, А. Чевенгур: [Роман] / А. Платонов; Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. М. : Высш. шк., 1991. 654 с.
274. *Полани 1985* – Полани, М. Личностное знание : На пути к посткритической философии : Пер. с англ. / М. Полани; Общ. ред. В. А. Лекторского и В. И. Аршинова. М. : Прогресс, 1985. 344 с.
275. *Поликарпов 1979* – Поликарпов, А. А. Элементы теоретической социолингвистики. Некоторые предпосылки, результаты и перспективы причинного подхода в общей семиотике в языкознании / А. А. Поликарпов. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. 162 с.
276. *Понцо 1996* – Понцо, А. «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса / А. Понцо // Бахтинология : Исследования, переводы, публикации. – СПб. : Алетейя, 1995. С. 61–78.

277. *Потебня 1976* – Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня; Сост., вступ. ст., библиогр. и примеч. И. В. Иванько и А. И. Колодной. – М. : Искусство, 1976. 614 с.
278. *Поцепня 1996* – Поцепня, Д. М. Образ мира в слове писателя / Д. М. Поцепня. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. 264 с.
279. *Почепцов 1998* – Почепцов, Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года: Учебно-справочное издание / Г. Г. Почепцов. М. : Изд-во «Лабиринт», 1988. 336 с.
280. *Прайзнер 2006* – Preyzner, M. Uspójnianie tekstu / M. Preyzner. Kielce. Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006. 200 s.
281. *Пригов 1996* – Пригов, Д. А. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам / Д. А. Пригов. М. : Ad Marginem, 1996. 302 с.
282. *Пригов 2001* – Пригов, Д. А. Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом / Д. А. Пригов // Новое литературное обозрение. №50. 2001. С. 447–490.
283. *Пригов. «Я мысленно вижу Москву...».* «Она прилетает блестя опереньем...» – Пригов, Д. А. Написанное с 1990 по 1994. М. : Новое литературное обозрение, 1998. 288 с.
284. *Прозоров 2003* – Прозоров, А. В поисках определения термина «информация» [Электронный ресурс] // <www.i-u.ru> (10. 10. 2005)
285. *Протченко, Черемисина 1986* – Протченко И. Ф. Лексикология и стилистика в преподавании русского языка как иностранного : динамика, экспрессия, экономия / И. Ф. Протченко, Н. В. Черемисина. М. : Русский язык, 1986. 184 с.
286. *Пустовойт 1980* – Пустовойт, П. Г. Слово – стиль – образ / П. Г. Пустовойт. М. : Знание 1980. 64 с.
287. *Пятигорский 1994* – Пятигорский, А. М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов / А. М. Пятигорский // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа / [Сост. А. Д. Кошелев]. М. : Гнозис, 1994. С. 324–329.
288. *Радзиховская 2000* – Радзиховская, В. К. Принципы обеспечения концептуальной целостности учебного курса по психолингвистике / В. К. Радзиховская // Человек. Язык. Искусство. Материалы международной научно-практической конференции 14–16 ноября 2000 г., МПГУ / Отв. ред. Н. В. Черемисина-Ениколопова. М. : МПГУ, 2001. С. 198–202.
289. *Раков 1988* – Раков, В. П. "Неизреченное" в структуре стиля М. Цветаевой / В. П. Раков // Вопросы онтологической поэтики. Потаеная литература. Исследования и материалы / Редкол. : Л. П. Быков и др. [отв. ред. А. Ю. Морыганов]. Иваново : Ивановский гос. ун-т, 1988. С. 87–101.

290. *Ревзин 1977* – Ревзин, И. И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы / АН ССР Ин-т славяноведения и балканистики; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М. : Наука, 1977. 263 с.
291. *Ревзина 1997* – Ревзина, О. Г. Деконструкция лингвистического знания / О. Г. Ревзина // Лингвистика на исходе XX века : итоги и перспективы. Тезисы международной конференции. Т. II / Редкол. : А. Е. Кибрик и др.; отв. ред. И. М. Кобозева. М. : Филология, 1995. С. 438–439.
292. *Реферовская 1982* – Реферовская, Е. А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте / Отв. ред. А. В. Бондарко; АН СССР. Ин-т языкознания. Л. : Наука, 1989. 168 с.
293. *Риффатер 1980* – Риффатер, М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика : [Сб. ст.] / Сост. и вступ. статья И. Р. Гальперина. М. : Прогресс, 1980. С. 69–97.
294. *Ричардс 1990* – Ричардс, А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры : Сборник : Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 44–67.
295. *Родоман 1993* – Родоман, Б. Б. Введение в социальную географию : Курс лекций / Б. Б. Родоман. М. : Изд-во Российского открытого университета, 1993. 78 с.
296. *Розин 2001* – Розин, В. М. Семиотические исследования / В. М. Розин. М. : ПЭР СЭ; СПб. : Университет, 2001. 256 с.
297. *Роль человеческого фактора 1988* – Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева. М. : Наука, 1988. 216 с.
298. *Рубакин 1977* – Рубакин, Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию / Н. А. Рубакин; [Статья, крит. очерк и комментарии А. А. Леонтьева и Ю. А. Сорокина]. М. : Книга, 1977. 264 с.
299. *Руднев 1999* – Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. М. : Аграф, 1999. 384 с.
300. *Сартр 1966* – Сартр, Ж.-П. Слова / Ж.-П. Сартр; пер. с фр. М. : Прогресс, 1966. 175 с.
301. *Сартр 1986* – Сартр, Ж. -П. Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / [Сост. Л.Г. Андреев и др.; Коммент. Г.К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 92–107.

302. *Сергей Сигей 1998* – Сергей Сигей Фрагменты полной формы / Сергей Сигей // Новое литературное обозрение. №33. 1998. С. 281–292.
303. *Сёрль 1999* – Сёрль, Д. Р. Логический статус художественного дискурса / Джон Р. Сёрль // Логос. 1999. № 3. С. 34–47.
304. *Сидоренко 1999* – Сидоренко, К. П. Интертекстовые связи пушкинского слова / К. П. Сидоренко; Рос. пед. ун-т. им. А. И. Герцена. СПб. : Изд-во РПГУ, 1999. 253 с.
305. *Сидоров 1991* – Сидоров, Е. В. Референция, экспрессия, когнитивность и коммуникативное назначение языка / Е. В. Сидоров // Знание языка и языкознание: [Сб. ст.] АН СССР. Отделение лит и яз. и др.; [Отв. ред. В. П. Нерознак, И. И. Халеева]. М. : Наука, 1991. С. 119–131.
306. *Синцов 1997* – Синцов Е. В. Пластическая природа потенциальных смыслов в произведениях искусства // Языковая семантика и образ мира : Тез. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию ун-та. 7–10 окт. 1997 г. / [Редсовет : Г. А. Багаутдинова и др.]. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1997. Книга 2. С. 97–100.
307. *Скаличка 1967* – Скаличка В. Асимметричный дуализм языковых единиц / В. Скаличка // Пражский лингвистический кружок : Сб. ст. / Сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашов. М. : Прогресс, 1967. С. 119–127.
308. *Скребнев 1985* – Скребнев Ю. М. Введение в коллоквиалистику / Ю. М. Скребнев; под ред. О. Б. Сиротининой. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1985. 210 с.
309. *Слюсарева 1979* – Слюсарева, Н. А. Методологический аспект понятия функций языка / Н. А. Слюсарева // Изв. АН СССР. Сер. лит и яз. 1979. Т. 38. № 2. С. 136–144.
310. *Смирнов 1985* – Смирнов, И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. Wiener slawistischer Almanach. S.–Bd. 17. Вена, 1985. 205 с.
311. *Смысловое восприятие 1976* – Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации) / Отв. ред. Т. М. Дридзе и А. А. Леонтьев. М. : Наука, 1976. 263 с.
312. *Соколов. Школа для дураков* – Саша Соколов Школа для дураков. М. : Огонек – Вариант, 1990. 183с.
313. *Солодуб 1990* – Солодуб, Ю. П. Национальная специфика и универсальные свойства фразеологии как объект лингвистического исследования / Ю. П. Солодуб // НДВШ. Филологические науки. 1990. № 6. С. 55–65.

314. *Сорокин 1977* – Сорокин, Ю. А. Библиопсихологическая теория Н. А. Рубакина (критический очерк) / Ю. А. Сорокин // Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию / Н. А. Рубакин; [Статья, крит. очерк и комментарии А. А. Леонтьева и Ю. А. Сорокина]. М. : Книга, 1977. С. 6–15.
315. *Сорокин, Тарасов, Шахнарович 1979* – Сорокин, Ю. А. Теоретические и прикладные проблемы речевого сообщения / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, А. М. Шахнарович. М. : Наука, 1979. 327 с.
316. *Сосланд 2003* – Сосланд А. Кайнэрастя [Электронный ресурс] // <<http://kogni.narod.ru/kaineras.htm>> (20.10.2004)
317. *Соссюр 1977* – Соссюр, Ф. де Труды по языкознанию : Пер. с фр. / Ф. де Соссюр; под ред. А. А. Холодовича. М. : Прогресс, 1977. 696 с.
318. *Соссюр 1990* – Соссюр, Ф. де Заметки по общей лингвистике : Пер. с фр. / Общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н. А. Слюсаревой. М. : Прогресс, 1990. 280 с.
319. *Соссюр 1999* – Соссюр, Ф. де Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер с фр. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с фр. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
320. *СОШ 1997* – Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., дополненное / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова. М. : Азбуковник, 1997. 944 с.
321. *Степанов 1976* – Степанов, Г. В. Несколько замечаний о специфике художественного текста / Г. В. Степанов // Научные труды МГПИИЯ, вып. 103. Лингвистика текста / Отв. ред. И. И. Чернышева. М. : МГПИИЯ, 1976. С. 144–150.
322. *Степанов 1980* – Степанов, Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста / Г. В. Степанов // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. №3. С. 195–204.
323. *Степанов 1983* – Степанов, Ю. С. В мире семиотики / Ю. С. Степанов // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 5–36.
324. *Степанов 1985* – Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов; отв. ред. В. П. Нерознак. М. : Наука, 1985. 335 с.
325. *Стернин 1997* – Стернин, И. А. Лексическая лакунарность и национальная специфика мышления // Языковая семантика и образ мира :

- Тез. междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию ун-та. 7–10 окт. 1997 г. / [Редсовет : Г. А. Багаутдинова и др.]. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1997. Книга 1. С. 62–64.
326. *Стругацкие. Далекая радуга* – Стругацкий, А., Стругацкий, Б. Далекая радуга. М. : Сталкер, 2004. 224 с.
327. *Тарланов 2000* – Тарланов, Е. З. Анализ поэтического текста : Учебное пособие / Е. З. Тарланов. Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 2000. 140 с.
328. *Тезисы 1967* – Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок : Сб. ст. / Сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашова. М. : Прогресс, 1967. 559. С. 17–41.
329. *Текст как явление 1989* – Антипов, Г. А. и др. Текст как явление культуры / Г. А. Антипов, О. А. Донских, И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин; Отв. ред. А. Н. Кочергин, К. А. Тимофеев. Новосибирск : Наука, 1989. 197 с.
330. *Тодоров 1983* – Тодоров, Ц. Понятие литературы / Ц. Тодоров // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 355–369.
331. *Тодоров 1999* – Тодоров, Ц. Теории символа / Ц. Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова; предисл. Ю. Сорокина. М. : Дом интеллектуал. книги; Рус. феноменол. о-во, 1999. 384 с.
332. *Толочин 1996* – Толочин, И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии : Лингвостилистический аспект / И. В. Толочин; СПбГУ. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. 95 с.
333. *Томашевский 1959* – Томашевский, Б. В. Стих и язык : Филологические очерки / Б. В. Томашевский. М.–Л. : ГИХЛ, 1959. 471 с.
334. *Томашевский 1983* – Томашевский, Б. В. Стилистика : Учебное пособие. 2-е изд, испр. и доп. / отв. ред. А. Б. Муратов. Л. : Изд-во ЛГУ, 1983. 288 с.
335. *Тростников 1987* – Тростников, М. В. Поэтология / М. В. Тростников. М. : Грааль, 1997. 192 с.
336. *Тульчинский 1980* – Тульчинский, Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии / Г. Л. Тульчинский // Психология процессов художественного творчества : Сб. ст. / АН СССР; Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. Л. : Наука, 1980. С. 241–245.
337. *Тураева 1986* – Тураева, З. Я. Лингвистика текста (Текст : структура и семантика). Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / З. Я. Тураева. М. : Просвещение, 1986. 127 с.



338. *Тынянов 1965* – Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи / Ю. Н. Тынянов; Вст. статья. Н. Л. Степанова. М. : Сов. писатель, 1965. 301 с.
339. *Тынянов 1977* – Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / АН СССР; Отв. редакторы В. А. Каверин и А. С. Мясников. М. : Наука, 1977. 575 с.
340. *Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара* – Тынянов, Ю. Н. Сочинения: В 3 т. / Вст. статья и примеч. Б. Костелянца. М. : Терра, 1004. Т. 2. 544 с.
341. *Тюпа 2001* – Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
342. *Тюпа 1982* – Тюпа, В. И. Эстетический феномен – произведение – текст // Типологический анализ литературного произведения : Сб. науч. тр. / [Редкол. : Н. Д. Тмарченко (отв. ред.) и др.]. Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 1982. С. 3–19.
343. *Ульман 1980* – Ульман, С. Стилистика и семантика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика : [сб. ст.] / Сост. и вступ. статья И. Р. Гальперина. М. : Прогресс, 1980. С. 227–253.
344. *Унамуно 1986* – Унамуно, М. де Искусство и космополитизм // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров зап.-европ. лит. XX в. / [Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент. Г. К. Косикова и др.]. М. : Прогресс, 1986. С. 230–236.
345. *Успенский 1987* – Успенский, Б. П. К проблеме генезиса тартусско-московской семиотической школы / Б. П. Успенский // Труды по знаковым системам. 20 : Актуальные проблемы семиотики культуры / Ред. Ю. Лотман. Тарту, 1987 (Уч. зап. Тарт. госуниверситета. Вып. 746). С. 18–29.
346. *Успенский 1999* – Успенский, В. А. К проблеме линейности языка (по поводу одного недоумения князя Л. Н. Мышкина) / В. А. Успенский // Вопросы филологии. 1999. №3. С. 34–42.
347. *Устин 1985* – Устин, А. К. Текст как семиосинтез объективного и субъективного. А. К. Устин. СПб. : SuperMax, 1995. 139 с.
348. *Фатеева 2001* – Фатеева, Н. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. 2001. №50.
349. *Федоров 1963* – Федоров, А. В. Язык и стиль художественного произведения / А. В. Федоров. М.–Л. : ГИХЛ, 1983. 132 с.
350. *Фет. «Как беден наш язык!...»* – Фет А. Стихотворения / А. Фет. М.–Л. : Советский писатель, 1963. 552 с.
351. *Филин 1971* – Филин, Ф. П. Александр Афанасьевич Потебня / Ф. П. Филин // Русская речь. 1971. № 5. С. 40–48.

352. *Франкл 1990* – Франкл, В. Человек в поисках смысла : Сборник : Пер. с англ. и нем. / Общ. ред. Л. Я. Грозмана и Д. А. Леонтьева. М. : Прогресс, 1990. 368 с.
353. *Фрумкина 1995* – Фрумкина, Р. М. Лингвистика в поисках эпистемологии / Р. М. Фрумкина // Лингвистика на исходе XX века : итоги и перспективы. Тезисы международной конференции. Т. II. / Ред. колл. : А. Е. Кибрик и др.; отв. ред. И. М. Кобозева. М. : Филология, 1995. С. 509–511.
354. *Фуко 1994* – Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук : Пер. с фр. / Вступ. ст. Н. С. Автономовой. СПб. : А-cad, 1994. 407 с.
355. *ФЭ 1970* – Философская энциклопедия / Гл. ред. Ф. В. Константинов. М. : Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. 740 с.
356. *Хазагеров 2001* – Хазагеров, Г. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе / Г. Хазагеров // Знание – сила. 2001. № 12. С. 63–69.
357. *Хазагеров 2002* – Хазагеров, Г. Г. Политическая риторика / Г. Г. Хазагеров. М. : Никколо-Медиа, 2002. 313 с.
358. *Халикова 2004* – Халикова Н. В. Категория образности художественного прозаического текста : автореф. дис. д-ра филол. наук. М. : МГОУ. 2004. 43 с.
359. *Хармс. Случаи.1. Письма Липавским* – Хармс, Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л. : Сов. писатель, 1988. 560 с.
360. *Химик 2000* – Химик, В. В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен / В. В. Химик. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2000. 272 с.
361. *Хлебников. Кузнецик. «О, достоевскиймо бегущей тучи...»* – Хлебников, Велимир Творения / [Общ. ред. и вст. ст. М. Я. Поляковой; Сост. под-ка текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса]. М. : Сов. Писатель, 1987. 736 с.
362. *Храпченко 1974* – Храпченко М. Б. Литература и моделирование действительности // Контекст 1973 : Литературно-теоретические исследования / ред. колл. Н.К. Гей [и др.]. М. : Наука, 1974. С. 11–33.
363. *Хэллидей 1980* – Хэллидей М. А. К. Лингвистическая функция и литературный стиль / М. А. К. Хэллидей // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика : [Сб. ст.] / Сост. и вступ. статья И. Р. Гальперина. М. : Прогресс, 1980. С. 116–147.
364. *Цветаева 1991* – Цветаева М. И. Об искусстве : Сб. / Предисл Л. Озерова; коммент., под-ка т-та Л. Мнухина. М. : Искусство, 1991. 478 с.

365. *Цветаева 1981* – Цветаева М. И. Мой Пушкин. Изд. 3-е, доп. М. : Сов. писатель, 1981. 222 с.
366. *Цветаева. Бессонница. «По холмам – круглым и смуглым...»* – Цветаева М. Избранные произведения / Предисл. С. Букчина. Мн. : Наука и техника, 1984. 671 с.
367. *Человеческий фактор 1991* – Человеческий фактор в языке : Язык и порождение речи / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный; АН СССР, Ин-т языкознания. М. : Наука, 1991. 240 с.
368. *Черемисина 1981* – Черемисина, Н. В. Вопросы эстетики русской художественной речи / Н. В. Черемисина. Киев : Выща школа, 1981. 240 с.
369. *Чернейко 1999* – Чернейко, Л. О. Гипертекст как лингвистическая модель художественного текста / О. Л. Чернейко // Структура и семантика художественного текста : Доклады VII Международной конференции / [Отв. ред. Е. А. Диброва]. М. : СпортАкадемПресс, 1999. С. 439–460.
370. *Чернец 2003* – Чернец, Л. В. Виды образа в литературном произведении / Л. В. Чернец // НДВШ. Филологические науки. 2003. № 4. С. 3–13.
371. *Черных 1999* – Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : В 2 т. 3-е изд., стереотип. / П. Я. Черных. – М. : Русский язык, 1999.
372. *Чудаков 1971* – Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков; Отв. ред. В. В. Виноградов. М. : Наука, 1971. 291 с.
373. *Шабес 1989* – Шабес, В. Я. Событие и текст : Монография / В. Я. Шабес. М. : Высш. шк., 1989. 175 с.
374. *Шестаков 1983* – Шестаков, В. П. Эстетические категории : опыт системного и исторического исследования / В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1983. 358 с.
375. *Шкловский 1983* – Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. М. : Советский писатель, 1983. 384 с.
376. *Шкловский 1974* – Шкловский, В. Б. Тетива. О несходстве сходного / Собр. соч. в 3 т. / В. Б. Шкловский. М. : Худож. лит., 1974. Т. 3. 813 с.
377. *Шмелева 2005* – Шмелева, Т. В. Текст как объект изучения в школе : Учебно-методическое пособие для студентов педагогических специальностей / Под ред. Т. В. Шмелевой. Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. 60 с.
378. *Шпербер, Уилсон 1988* – Шпербер, Д. Релевантность / Д. Шпербер, Д. Уилсон // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитив-

- ные аспекты языка / Сост., ред., вступ. статья В. В. Петрова и В. И. Герасимова. М. : Прогресс, 1988. С. 212–233.
379. *Шпет 1989* – Шпет, Г. Г. Эстетические фрагменты / Г. Г. Шпет // Шпет Г. Г. Сочинения / Предисл. Е. В. Пастернак. М. : Правда. С. 344–472.
380. *Щерба 1957* – Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Работа по подбору текстов, редактированию и составлению примечаний М. А. Матусевич. М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. 188 с.
381. *Эко 1989* – Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М. : Книжная палата, 1989. С. 428–447.
382. *Эпштейн 1988* – Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. М. : Советский писатель, 1988. 416 с.
383. *Эпштейн 1998* – Эпштейн, М. Синявский как мыслитель / М. Эпштейн // Звезда. 1998. №2. С. 152–171.
384. *Эпштейн 2001* – Эпштейн, М. Эрос остраннения [Электронный ресурс] // <<http://old.grani.ru/erotology/articles>> (30.01.2002)
385. *Эпштейн 2004* – Эпштейн, М. Не реализация а потенциация. К новой модели будущего. Статья 2 [Электронный ресурс] // <[http://www.veer.info/04/v4\\_potentsiatsiia.html](http://www.veer.info/04/v4_potentsiatsiia.html)> (10.01.2004)
386. *Эткинд 1974* – Эткинд, Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания / Е. Г. Эткинд // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 104–121.
387. *Якобсон 1987* – Якобсон, Р. Работы по поэтике : переводы / Р. О. Якобсон; вступ. ст. В. В. Иванова; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М. : Прогресс, 1987. 460 с.
388. *Якобсон 1965* – Якобсон, Р. Выступление на 1-м международном симпозиуме «знак и система языка» (Эрфурт, ГДР, 1959) / Р. Якобсон // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях. Ч. II / В. А. Звегинцев. Изд. 3-е, доп. М. : Просвещение, 1965. С. 396–402.
389. *Якобсон 1975* – Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм : «за» и «против» : Сб. ст.; под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова. М. : Прогресс, 1975. С. 193–230.
390. *Якобсон 1983a* – Якобсон, Р. В поисках сущности языка / Р. Якобсон // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ. ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 102–117.

391. *Якобсон 1983б* – Якобсон, Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика : [Сб. ст. Переводы] / Сост., вступ. ст., и общ ред. Ю. С. Степанова. М. : Прогресс, 1983. С. 462–482.
392. *Якобсон 1985* – Якобсон, Р. Звук и значение // Якобсон Р. Избранные работы / Сост. и общ. редакция В. А. Звегинцева. М. : Прогресс, 1985. С. 30–91.
393. *Ян. Чингисхан* – Ян, В. Н. Чингисхан / В. Н. Ян. М. : Аст, 2003. 638 с.
394. *Ярхо 1927* – Ярхо, Б.И. Простейшие основания формального анализа / Б. И. Ярхо // *Ars poetica*. Вып. 1 : Сб. ст. Б. И. Ярхо и др. / Под ред. М. А. Петровского. М. : ГАХН, 1927. С. 7–25.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1_ПРОБЛЕМА ПРЕДМЕТА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ</b> .....	<b>14</b>
1.1. ОСОБЕННОСТИ РЕФЕРЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ.....	16
1.2. ОСТРАННЕНИЕ .....	35
1.3.1. Происхождение и функционирование понятия .....	38
1.3.2. Механизм и типология объекта остраннения.....	44
<b>ГЛАВА 2 КВАНТОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ</b> .....	<b>57</b>
2.1. ДИСКРЕТНОСТЬ И КОНТИНУАЛЬНОСТЬ .....	57
2.2. КВАНТ И ПРОБЛЕМА РЕЛЕВАНТНОСТИ .....	66
2.3. ВИДЫ ИНФОРМАЦИИ.....	73
2.4. КВАНТ И ПРОБЛЕМА ИМПЛИЦИТНОСТИ .....	80
2.5. МОЛЧАНИЕ В АСПЕКТЕ ПРИЕМА.....	94
<b>ГЛАВА 3_ПЛАН ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА</b> .....	<b>105</b>
3.1. ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПЛАНА ВЫРАЖЕНИЯ .....	105
3.2. ОСОБЕННОСТИ ЗНАКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ.....	113
3.2.1. Двусторонность знака и расширительное понимание плана выражения.....	115
3.2.2. Интенциональность знака.....	125
3.2.3. Произвольность знака.....	136
3.2.4. Симметричный дуализм поэтического знака .....	142
3.2.5. Линейность знака .....	150
3.3. ЛИНЕЙНОСТЬ ПЛАНА ВЫРАЖЕНИЯ .....	157
3.3.1. Линейность и связность.....	157
3.3.2. Линейность и расчлененность .....	168
<b>ГЛАВА 4_ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ (К ТИПОЛОГИИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ)</b> .....	<b>192</b>
4.1. ПРОБЛЕМА РАЗГРАНИЧЕНИЯ ТИПОВ ВЕРБАЛИЗАЦИИ.....	192
4.2. ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ .....	199
4.3. ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ В СТИХОТВОРНОМ ТЕКСТЕ.....	209
4.4. ПРИЕМЫ И ТИПЫ РЕФЕРЕНТОВ В АСПЕКТЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ.....	215
<b>ГЛАВА 5_ПЛАН СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА</b> .....	<b>229</b>
5.1. ПРОБЛЕМЫ СТРАТИФИКАЦИИ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА .....	235
5.2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ.....	264
5.3. План содержания и референтное пространство .....	295
<b>ГЛАВА 6_РЕФЕРЕНТНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ</b> .....	<b>317</b>
6.1. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ РЕФЕРЕНТНОГО ПРОСТРАНСТВА .....	318
6.1.2. Замечания по поводу «вспомогательных» процедур.....	341
6.1.3. Анализ текста «Разрыв пространства».....	346
6.1.4. Понятие нетранзитивности .....	362
6.2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ .....	365
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>375</b>
<b>ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЭЛЕКТРОННЫЕ ИСТОЧНИКИ</b> .....	<b>376</b>

*Научное издание*

**Заика Владимир Иванович**

Очерки по теории художественной речи:  
Монография

Редактор Э.Н.Архангельская

---

Изд. лиц. ЛР № 020815 от 21.09.98.

Подписано в печать 16.10.2006. Бумага офсетная.

Формат 60×84 1/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 22. Уч.-изд. л. 25,2. Тираж 500 экз. Заказ № \_\_\_\_\_

Издательско-полиграфический центр Новгородского  
государственного университета им. Ярослава Мудрого.

173003, Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.

Отпечатано в ИПЦ НовГУ им. Ярослава Мудрого.

173003, Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.