РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт языкознания

ПОД ЗНАКОМ «МЕТА»

Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14-16 марта 2011 г.

Под ред. Ю.С. Степанова, В.В. Фещенко, Е.М. Князевой, С.Ю. Бочавер

Москва, 2011.

ББК 71.0+я43
М27

Работа над проектом, проведение конференции и издание сборника выполнены в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», госконтракт 02.740.11.0370 в рамках федеральной программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», а также при финансовой поддержке Министерства образования и науки в рамках гранта ведущих научных школ № НШ-5837.2010.6.

М27 Под знаком «Мета». Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14-16 марта 2011 г./ Под ред. Ю.С. Степанова, В.В. Фещенко, Е.М. Князевой, С.Ю. Бочавер – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2011. – 354 с.
ISBN 978-5-902948-30-8

ББК 72+я43

В сборнике публикуются материалы научной конференции к 80-летию Ю.С. Степанова "Языки и метаязыки в пространстве культуры", прошедшей в Институте языкознания РАН 14-16 марта 2011 г. В статьях сборника представлены различные подходы к анализу мета-явлений языка и культуры, т.е. тех явлений, которые осуществляют рефлексивную связь между объектами разных уровней и служат оптимизации коммуникативных процессов и практик в современных областях гуманитарной науки и художественного творчества. Данный сборник носит междисциплинарный характер и предназначен для специалистов и аспирантов в таких областях, как лингвистика, литературоведение, семиотика, философия, история, искусствоведение.

IBN 978-5-902948-30-8

© Авторы, 2011

Раздел 1

Метаязык в идиолекте ученого

В.И. Постовалова

ТРИ ПУТИ МЕТАСИНТЕЗА В КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВВ.: А.Ф. ЛОСЕВ, ПРОТ. А. ГЕРОНИМУС, Ю.С. СТЕПАНОВ•

В корнях бытия – единство, на вершинах – разъединение.
П.А. Флоренский

1. Метасинтез в культуре: его истоки и направленность

Конститутивную черту человека составляет его способность к рефлексии, или деятельности самопознания, направленной на осмысление своего духовного мира, а также человеческой культуры в целом.

Одной из форм рефлексивного осознания культуры является построение моделей и метамоделей, или более общих моделей («моделей моделей») процессов, происходящих в культуре. К числу таких метамоделей может быть отнесен и «метасинтез», имеющий своей установкой систематизацию интегративных процессов в культуре. В своем самом общем значении синтез (от греч. synthesis ‘соединение’, ‘связывание’) означает соединение различных сторон предмета или явления в единое целое. Соответственно выражение «метасинтез в культуре» будет означать конструкт (метамодель), обобщающий в схематической или образной форме различные опыты представления (моделирования) культуры в единстве ее разных сфер – философии, науки, искусства, религии.

• Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»), а также Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН (Проект «Универсальные и идиоэтнические стратегии продуцирования и интерпретации текста»). В работе сохраняется написание цитируемых источников.

По своей терминологической форме «метасинтез» восходит к наименованию аристотелевского труда «Метафизика» и комплексу развитых на основе этой формы терминологических образований таких, как метанаука, метатеория, метаматематика, металогика, метаязык и т.д. Известно, что термин «метафизика» (от греч. meta ta physika, букв. ‘то, что идет после физики’) у самого Аристотеля не встречается. Это наименование принадлежит Андронику Родосскому, который под данным именем в первом веке до нашей эры объединил ряд естественнонаучных сочинений Аристотеля, располагающихся после его сочинений по физике.

В истории философии термин «метафизика» закрепился за наименованием учения о сверхчувственных принципах и началах бытия, а термины «метанаука» и многочисленные родственные образования, к каковым принадлежит и «метасинтез», – за наименованием разного рода исследований рефлексивного характера, осмысливающих другие науки или явления культуры.

В настоящей работе будут описаны три образа метасинтеза в отечественной культуре XX-XXI вв., символизируемые именами трех современных мыслителей, реализующих синтетическое направление в ментальности нашего времени с различных позиций. С позиции философии цельного знания отечественной школы Всеединства – А.Ф. Лосев. С позиции православного богословия - прот. Александр Геронимус. И с позиции эстетического и филологического восприятия культуры и деятельного участия в ее созидании – Ю.С. Степанов.

2. Культура и проблема взаимопонимания

Понятие культуры относится к числу так называемых «расплывчатых понятий», точное определение которых весьма затруднительно в силу их чрезвычайной многозначности. По словам С.Л. Франка, «как невозможно определить жизнь, но всякий ясно понимает, более того, чувствует, что такое жизнь, так же бесполезно гоняться за точным определением культуры, и в то же время несомненно, что культура – не пустой звук и не призрак» [Франк 2001: 43]. В настоящей работе мы будем рассматривать культуру, вслед за А.Ф. Лосевым, как «творчество жизнепонимания» [Лосев 1993: 550].

По одной из дефиниций культуры, принадлежащей А. Белому, культура есть «целостность, органическое соединение многих сторон человеческой деятельности» [Белый 1999: 531]. Этот признак целостности по отношению к культуре и к ее субъектам как носителям и творцам культуры в наше время стал, однако, ставиться под сомнение. Положение в современной культуре стало напоминать Вавилонское «смешение язы-

ка», вызвавшего многоязычие в мире и непонимание между людьми (Быт 11. 1-9). По выражению философа и логика Е.П. Никитина, «духовный мир, некогда такой гармоничный и единый, по сути дела превратился в разбегающуюся вселенную» [Никитин 1991: 5].

Но идеал целостности и простоты не исчез из культурной памяти народа. В книге «Свет невечерний: Созерцания и умозрения» С.Н. Булгаков так писал о своей жажде простоты и трудности обретения ее в наше время: «Сколько ни страстно жажду я великой простоты, белого ее луча, но отрицаюсь столь же… самообманного упрощения, этого бегства от духовной судьбы, от своего исторического креста. И лишь как искатель религиозного единства жизни, взыскуемого, но не обретенного, выступаю я в этой книге» [Булгаков 1994: 3].

Не пропала в человеке и надежда на достижение взаимопонимания в культуре. Мистико-мифологическим основанием таких ожиданий в христианской традиции выступает Пятидесятница (сошествие Святого Духа на Апостолов – *В.П.*), свидетельствующая о возможности преодоления непонимания, вызванного Вавилонским «смешением языка» (1 Кор 14. 1-6, 9-19). Об онтологической взаимосвязи событий Вавилонского смешения и Пятидесятичного воссоединения так пишет о. П. Флоренский: «Это событие воссоединения человечества в взаимном понимании чрез нисхождение Духа Святого есть аналогическое, но обратно направленное, событию раздробления человечества в смешении языка его - чрез попытку взойти до неба без Духа и утвердить свое единство помимо Бога внешним памятником… » [Флоренский 1990: 213].

3. О путях к обретению целостности человеческого духа

В общественном самосознании существует два кардинально различных подхода к преодолению разобщенности в культуре и обретению целостности человеческого духа.

Первый подход – отрицательный, или апофатический. Он заключается в попытках достижения целостности и простоты за счет отвержения самого феномена культуры и выхода за пределы ее пространства. Этот путь, который фактически исключает проблему метасинтеза в культуре, характерен для миросозерцания строгого монашества, а также для умонастроения культур-утопического нигилизма, спорадически возникающего в рамках самой культуры.

Согласно строго-монашеской позиции, занятия философией, наукой и светским искусством суть только препятствие на пути к спасению. В отличие от духовного познания, такие занятия абсолютно бесполезны в плане вечности. Как замечает святитель Игнатий (Брянчанинов): «Что

до того: так или иначе звучит слово, когда все звуки должны престать! Что до того: та или другая мера, когда предстоит безмерное! Что до того: та или другая мелочная мысль, когда ум готовится оставить многомыслие, перейти в превысшее мыслей видение и молчание» [Игнатий Брянчанинов 1995: 356]. Изучение же духа «дает человеку характер постоянный, соответствующий вечности» [Там же].

Умонастроение культур-утопического нигилизма в отношении к культуре с предельной ясностью выражается в следующих словах М.О. Гершензона из его переписки с Вяч. Ивановым: «… в последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей. Это чувство давно мутило мне душу подчас, но не надолго, а теперь оно стало во мне постоянным. Мне кажется: какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно – как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них. Почему это чувство окрепло во мне, я не знаю» [Иванов, Гершензон 1979: 385]. По ответному слову Вяч. Иванова, такое обостренное чувство непомерной тяготы культурного наследия, охватившее Гершензона, проистекает из переживания им культуры не как «живой сокровищницы даров», но - как «системы тончайших принуждений» [Там же: 386]. В мироощущении же самого Иванова культура предстает как «лестница Эроса» и «иерархия благоговений» [Там же].

Второй подход к преодолению разобщенности в культуре и обретению целостности человеческого духа – положительный, или катафатический. Он известен в двух своих вариантах - секулярном и религиозном, различающихся своим истолкованием статуса культуры в духовной жизни и места в ней религии.

В одном случае культура рассматривается как автономное, самодостаточное образование, в состав которого может входить также и религия. Суть такой позиции выражается в следующей дефиниции духовной культуры: «Если определить духовную культуру как смысловую систему человеческой жизнедеятельности, то религию можно рассматривать в качестве ее разновидности, системы сакральных смыслов» [Культурология 1997: 377].

Во втором случае культура рассматривается как момент духовной жизни человека, основанием которой и источником осмысливаемых в

ней абсолютных ценностей признается религия. Суть такой позиции лаконично выражена в следующем утверждении о. П. Флоренского: «Вера определяет культ, а культ - миропонимание, из которого далее следует культура » [Флоренский 1994: 39].

4. Культура как симфония

До сих пор в наших рассуждениях о метасинтезах в культуре неявно присутствовало представление о некоем идеальном состоянии культуры, где единство познавательных, нравственных и эстетических сфер человеческого духовного мира реально существует. Такое состояние культуры, или культуры как симфонии, связывают с культурно-историческим типом средневековья - эпохой безусловного приоритета религиозного начала в духовной жизни общества. В наше время образ симфонического понимания культуры являет собой православное богослужение, в котором музыка (пение), слово и живописный образ (икона), не воспринимаются изолированно, будучи подчинены единой, высокой, онтологической цели молитвенного Богообщения и обожения человека.

5. Основные стратегии и образы метасинтеза в культуре

В ходе метамоделирования интегративных процессов в отечественной культуре XX-XXI вв. были выработаны различные стратегии и типы метасинтеза, направленные на конструирование особой культурно-исторической реальности, в пространстве которой и предполагается возможным преодолеть существующую разобщенность в культуре.

5.1. Метасинтез как Всеединство. Согласно первой - религиозно-философской – стратегии, путь к единству в культуре усматривается в снятии множественности видений реальности за счет осуществления процедур синтеза. Суть данной стратегии заключается в слиянии разобщенных сфер культуры и получении некоего нового образования – цельного, синтетического знания как момента цельной жизни в единстве с Абсолютом.

Итогом реализации этой стратегии метамоделирования является метасинтез как Всеединство, осуществленный в отечественной школе цельного знания на основе идей В.С. Соловьева о множественности синтезов на пути к вселенскому Всеединству. Единение сфер культуры воспринимается в этом типе метасинтеза как возвращение к изначальному первоединству человеческого знания и бытия, утраченного в результате грехопадения.

Для этого направления характерна также установка на обретение единства слова, мысли, действия и в жизни отдельного человека, что с

предельным максимализмом передает следующая характеристика немецкого идеализма у А.Ф. Лосева: «Немецкий идеализм хотел или все понять (Гегель, Шеллинг), или все почувствовать (Новалис), или все охватить волей (Шопенгауэр)… В нем нет… той жизненной цельности, при которой понимающий абсолютное бытие и чувствующий его должен быть монахом, аскетом, подвижником, пустынником. То, что Фихте, Шеллинг, Гегель и Шопенгауэр… не удалились в монастырь ради… спасения своей души… указывает на то, что их Абсолют есть для них… все же только идея… а не авторитарная, абсолютная, мифическая действительность» [Лосев 2001: 480].

Для самого же А.Ф. Лосева Абсолют философов был живой и страшной реальностью, Троицей Единосущной, неисповедимо открывающейся в Своем Имени. Лосев избирает для себя духовный путь ученого «монашества в миру» – соединения монашеской келии и ученого кабинета, или, на языке аскетики, «духовной пустыни» и «мира». Он рассматривает духовно-аскетическое подвижничество («монастырь») и культуру («мир») как моменты единой цельной жизни в Боге, призванной соединять в себе глубины духовной жизни монастыря с приобщенностью к высшим формам мировой культуры.

5.2. Метасинтез как Встреча и Диалог. Согласно второй – религиозно-богословской – стратегии, путь к единству в культуре усматривается через посредство живой, неповторимо-ипостасной встречи Церкви с парадигмами секулярной культуры и «со-пребывания» с ними в Боге. Суть этой стратегии заключается в представлении культуры как момента динамики тварного бытия на пути к его спасению и в восприятии сфер культуры как автономных и индивидуальных образований по принципу «неслиянности» и «нераздельности». Итогом воплощения данной стратегии метамоделирования является метасинтез как Встреча и Диалог.

По мысли прот. А. Геронимуса, обосновывающего возможность этого типа метасинтеза, поскольку человеческая деятельность сохраняет в себе «компоненту осуществления Божественного призвания человека в мире», то встреча Церкви с культурой современного секулярного мира есть «не суд, но приглашение к диалогу» [Геронимус 1999: 30]. Принцип диалога, как полагает Геронимус, лежит вообще в основании культуры, архетипом которой является «райский сад», или Эдем (Быт 2. 8). Действительно, пишет о. Александр, сначала был создан человек, потом был «насажден Эдем», потом человек был «помещен в Эдем», где и приобрел новый образ бытия, которого не имел при творении [Геронимус 2004: 65]. В Эдеме пребывает, таким образом, уже человек культур-

ный и диалогический: «Культура, заданная Эдемом, пронизана логосом. Логос явлен как речь, как диалог» [Там же: 68].

Прот. А. Геронимус отмечает две черты возможного диалога Церкви с культурой. Этот диалог, во-первых, не должен стремиться разрушать существующую в культуре множественность видений реальности, представляя при этом различные видения реальности не в форме завершенной концептуальной системы, а, скорее, в виде мозаики, которая, по выражению прот. Александра, «может быть полностью составлена лишь Богом в Его день, когда на этом эоне будет поставлена печать» [Геронимус 2005: 113].

И, во-вторых, диалог Церкви с секулярной культурой должен протекать во взаимной свободе и без какого-либо принуждения. С каждым необходимо говорить «на его поле, на его языке, изнутри, без осуждения, понимая его ментальность, его дискурс» [Там же: 112]. И - помнить «реченное через пророка Исаию»: «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит, доколе не доставит суду победы» (Мф 12. 20).

5.3. Метасинтез как Гипертекст. Согласно третьей – эстетико-филологической – стратегии, путь к единству в культуре состоит в снятии границ между сферами культуры за счет распредмечивания смыслового содержания этих сфер и рассмотрения их в едином концептуальном пространстве. Итогом воплощения данной стратегии метамоделирования является метасинтез как Гипертекст, провозглашаемый в проекте учения Ю.С. Степанова о Воображаемой Словесности - особом эстетическом пространстве творческого обитания человека в культуре [Степанов 2010].

Основное умонастроение субъекта культуры, живущего в мире эстетической реальности, в полемически заостренной форме описано Н.А. Бердяевым в его эссе, посвященном творчеству поэта и теоретика символизма, историка культуры и «сверхфилолога» Вяч. Иванова. Как утверждает Бердяев: «… Иванов живет не в первичном бытии, а во вторичном, филологическом бытии», и там все ему открывается. Он живет в очарованиях языка, очарованиях слов, как самостоятельном, замкнутом бытии, которого не тревожат никакие течения… первичного бытия, самой перво-жизни» [Бердяев 1989: 518]. Вяч. Иванов все воспринимает «в отражениях культуры, в продуктах творчества, в филологических утонченіях и изощренностях» [Там же]. В его мире «вечно стирается грань между бытием первичным и бытием отраженным» [Там же, 520]. Филология незаметным образом подменяет у него собой онтологию, так что «не слово делается плотью, а плоть делается словом»: «бытие переходит в слово» [Там же].

Утонченная диалектика творческой взаимосвязанности бытия и слова, онтологии и филологии в высшей степени характерна и для мира Воображаемой Словесности Ю.С. Степанова.

6. Образы метасинтеза в культуре как идеальные типы и реальность

Отмеченные варианты метасинтеза суть идеальные типы, выражающие в самосознании культуры основные тенденции к ее интегрированию. Реальный же исследователь в своих опытах рефлексивного осмысления культурно-исторических процессов и их моделей на разных этапах своей жизни может выражать свое понимание путей к единству культуры и через принцип симфонии, и через идеи строгого синтеза, встречи и диалога, и через образы интертекста и гипертекста. При этом он может не только опираться на уже существующие стратегии метамоделирования, но и создавать свои новые варианты метасинтеза.

Так, свой путь к метамоделированию процессов интеграции в культуре Ю.С. Степанов начинал с внутринаучного синтеза через рефлексивное осмысление взаимодополнительности некоторых видов описаний в лингвистике. По отношению к таким описаниям было бы возможно, как утверждал Степанов, поставить вопрос о «способах перехода от одного к другому, т.е. об их синтезе» [Степанов 1967: 51].

Следующий этап в рефлексивной деятельности Ю.С. Степанова по осуществлению метасинтеза в культуре связан с его проектом ментального оформления в современной философии языка «Нового реализма», объединяющего в своем составе ряд философских, религиозно-богословских («неопатристический синтез») и художественно-эстетических направлений [Степанов 1998: 477-753]. Однако, в отличие от интерпретации такого объединения как организма, характерного для школы Всеединства, Ю.С. Степанов более склонен к современному истолкованию подобного союза как встречи и свободного диалога.

7. О множественности путей к построению метакультуры

Аналитическое рассмотрение опытов моделирования и метамоделирования интегративных процессов в культуре XX-XXI вв. поднимает более общий вопрос о характере самой метадеятельности в культуре и даже о возможности построения «абсолютной метакультуры» по образу конструирования некоторых вариантов метафизики или метаматематики.

Как полагает прот. А. Геронимус, обсуждая данный круг вопросов, метадеятельность по осмыслению оснований культуры есть путь к истокам культуры, не имеющий своего завершения в этом мире. Поэтому

«абсолютная метакультура» неосуществима. Обосновывая такое понимание, он дает следующую характеристику этого пути: «“Мета” - это путь культуры к своему началу. Этот путь может быть путем по поверхности, путем вовне. Он может быть лабиринтом, хождением по кругу, блужданием. В настоящем эоне этот путь не имеет завершения. Абсолютная метакультура невозможна. В самом деле, она выражала бы себя в языке, который в свою очередь требовал бы метаязыка. Путь внутрь себя и соответствующий исток культуры не единственен – он зависит от свободного выбора» [Геронимус 2004, 59].

А это означает, что метакультура, если таковая и будет созидаться в ходе различных опытов метаконструирования, останется принципиально многоликой.

ЛИТЕРАТУРА

Белый 1999 - *Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999.

Бердяев 1989 – *Бердяев Н.* Собрание сочинений. В 3-х тт. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. Paris, 1989.

Булгаков 1994 – *Булгаков С.Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.

Геронимус 1999 – *Геронимус А., прот.* Космология в контексте православного богословия // Исследования по истории физики и механики. М., 1999.

Геронимус 2004 – *Геронимус А., прот.* Богословие культуры и фундаментальная наука // Христианство и наука. М., 2004.

Геронимус 2005 – *Геронимус А., прот.* Тождество и различие в богословии, философии и науке // Христианство и наука. М., 2005.

Иванов, Гершензон 1979 – *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов // *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 3. Брюссель, 1979.

Игнатий Брянчанинов 1995 - *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Собрание писем / Сост. игумен Марк (Лозинский). М.-СПб., 1995.

Культурология 1997 - Культурология: XX век: Словарь. СПб., 1997.

Лосев 1993 – *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

Лосев 2001 – *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 2001.

Никитин 1991 – *Никитин Е.П.* Духовный мир: органичный космос или разбегающаяся вселенная? // Вопросы философии. 1991. № 8.

Степанов 1967 – *Степанов Ю.С.* Синтез лингвистических направлений как лингвистическая задача // Проблемы языкознания: Доклады и сообщения советских ученых на X Международном конгрессе лингвистов. М., 1967.

Степанов 1998 – *Степанов Ю.С.* Эссе «Новый реализм» // *Степанов Ю.С.* Язык и метод: К современной философии языка. М., 1998.

Степанов 2010 – *Степанов Ю.С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.

Флоренский 1990 – *Флоренский П.А.* [Сочинения]. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990.

Флоренский 1994 – Фло*ренский П., свящ.* Сочинения в 4-х т. Т. 1. М., 1994.

Франк 2001 – *Франк С.Л.* Непрочитанное… / Статьи, письма, воспоминания. М., 2001.

Н.М. Азарова

СВИДЕТЕЛИ ВЕКА О САМОМ ВЕКЕ: ТВОРЧЕСТВО Ю.С. СТЕПАНОВА КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО МЫСЛИ XX В.

В 2005 году известный современный французский философ Ален Бадью выпускает книгу под названием «Век», имеющую целью представить идею XX в. как мысль века о себе самом. Эта книга явилась итогом лекций, прочитанных в самом конце XX в., то есть с 1998 по 2000 гг. [1]

Сам концепт века представляет собой некий вопрос для философа. Бадью утверждает, что век – это не то, «что произошло на протяжении века, а то, что думалось… людьми этого века и что не будет простым развитием мысли предшествующей эпохи». С подобной задачей связан метод и построение книги. Из всей массы произведений века необходимо извлечь такие документы, такие отпечатки, которые могли бы служить некоторым свидетельством мысли века о себе самом, а точнее, свидетельствовали бы о «мысли века о своей мысли»: «Было ли что-то осмыслено из того, что раньше… считали немыслимым?» [Бадью 2011].

Поэтому особо важными документами становятся тексты, «взывающие к смыслу века – от лица самих же его участников»; при этом тексты

[1] В настоящее время эта книга уже переведена на русский язык Марией Титовой и мной (Наталией Азаровой) и планируется к выходу в печать. Все дальнейшие цитаты даны в соответствующем русском переводе.

понимаются достаточно широко – в это понятие включаются картины, киноэпизоды, постановки и т.д. Одним из таких документов и могут являться, если продолжить мысль Бадью, тексты Юрия Сергеевича Степанова. Чтобы исключить возможную двусмысленность, необходимо подчеркнуть, что речь ни в коем случае не идет о возможных заимствованиях и влияниях: Ю.С. Степанов не был знаком с идеями Бадью, они являются современниками и почти ровесниками.

В данной статье будет предпринята попытка на основании реконструкции концепта «XX век», используя метод Бадью, рассмотреть творчество Степанова как носителя основных идей века.

Подобный метод не предполагает суждение о веке как объективной данности; мы задаемся вопросом о субъективации века, о внутреннем призвании самой категории *век*. В этом смысле немаловажно наличие слова *век* и высказываний типа «в нашем **веке**» [Степанов 2007: 9, 161], относящихся именно к XX веку. Мысль века о своей мысли, субъективированная в мыслях ученого, политика, деятеля искусства и т.д. – это метамысль, однако это *мета* – специфическое, подразумевающее не вертикальные отношения субъекта и объекта, а включенность субъекта в процесс, в историю. Несколько забегая вперед, можно отметить, что это *мета* не соотносится с диктатом единого конвенционального метаязыка; новая книга – это и есть новая событийная форма предъявления этого метавысказывания, которое является одновременно свидетельством самого века.

Свидетели века – это и центральная метафора Бадью. Одним из первых свидетелей-предвозвестников мысли XX века признается Малларме, умерший в 1898 г.; в свидетели века призываются Фрейд, Хайдеггер, Фернандо Пессоа, Пауль Целан, Сен-Жон Перс, Андре Бретон, Ив Боннефуа, Брехт, их тексты признаются законными документами для исследования вопроса, что век значил для самих людей. *Свидетелей века* немало и среди русских (Ленин, Троцкий, Мандельштам, Малевич и др.). Более того, стихотворение Мандельштама под названием «Век» признается «образцовым документом по делу века». Интересно, что и Степанов, независимо от Бадью, пользуется способом, сходным с призыванием свидетелей, например, в объяснении построения книги «В трехмерном пространстве языка»: «В книге много цитат: мы хотели… чтобы звучали голоса самих участников историко-культурного процесса – мыслителей и поэтов» [Степанов 1985: 8]; этот же принцип в несколько иной модификации предъявляется и в последней книге Степанова «Мыслящий тростник»: «Воображаемая словесность – это уже нечто от-

личное, некоторый **собственный опыт автора**[1], попытка в том, что происходит в русском ментальном мире, нащупать его **сегодняшний импульс**, линию движения» [Степанов 2010: 3].

Основной мыслью века признается страсть к настоящему (*passion du réel*), но это и страсть к настоящему как *passion du présent* (или *passion au présent*). Русский язык дает удивительную возможность точного представления мысли Бадью в совмещении терминов *настоящее* (réel) и *настоящее* (présent), таким образом, термин *настоящее настоящее* точнее отражает идею Бадью, чем французское *réel présent*. Замечу кстати, что аналогичную ситуацию в пользу русского языка представляет перевод самого значительного труда Бадью *L'Être et l'événement* как *Бытие и событие*.

Все *свидетели века* живут сознанием историчности происходящего и собственной историчности, моментом настоящего начала, настоящего начинания. Если XIX век жил предвестием, мечтой, обетованием, то XX век провозгласил действие здесь и теперь. Бадью считает, что во главу всего понимания века нужно поставить *страсть к настоящему*. Но и Степанов концептуализирует *настоящее* сходным образом, при этом *страсть к настоящему* как *réel* («Когда после настоящей революции 1848 года…» [Степанов 2007: 210]) совмещается с подчеркиванием идеи настоящего как *présent*, настоящего как здесь и теперь: «"Концепты… есть «**наши дни**»" [Там же: 76], то есть "те дни, **когда мы живем**"» [Степанов 2002: 44], «к "всеобщей антропологии" **наших дней** и "сверхпрагматике"», «что есть **концепт сегодня**», «**в настоящее время** в лингвистике отдельные примеры не доказывают ничего. Формой доказательства является лишь концепция» [Там же: 5, 193, 24].

Немаловажным предикатом мысли века является театральность: XX век в значительной степени можно считать веком театра как искусства; одним из центральных понятий становится прежде не существовавшее понятие постановки: «Он превращает в искусство саму мысль о пред-

[1] Небезынтересно, что одним из центральных событий, определяющих «собственный опыт автора», как для Степанова, так и для Бадью, стали парижские события 1968 года: «"Парижский синдром"… это конечно же не "история событий" такого-то года, это представления людей об этих событиях, включая и наши собственные, – это… образ нашего менталитета» [Степанов 2007: 193]; «Я испытал однажды подобную связку нарушения норм и покорности. Это было в Мае 68 и в последовавшие за ним годы. Я ощутил разрыв со всей своей предшествовавшей жизнью маленького провинциального служащего, супруга и отца семейства, видевшего единственный путь к Спасению в написании книг» [Бадью 2011].

ставлении… Образ *сцены* поразителен. *Революция*, *пролетариат*, *фашизм* – все эти категории отсылают к образу вторжения масс, к силе коллективных представлений, увековеченных массовых сцен взятия Зимнего дворца или марша по Риму» [Бадью 2011]. Именно театральность способна актуализировать историчность происходящего в жизни отдельного человека: так, в концепции Брехта индивид выступает неким хрупким знаком сил и конфликтов, которые его превосходят, но и тем самым дают ему доступ к величию происходящего. Отношение между действующим лицом и исторической судьбой выходит на первый план, театр превращается в некий идеальный механизм построения истин, поэтому так понимаемый принцип театральности и сама метафора театра может распространяться не только на другие области искусства, но и на науку, и на жизнь и мир в целом.

Степанов в «Словаре констант» представляет в качестве одной из важнейших констант культуры константу «Весь мир – театр» [Степанов 2004а: 948], имея в виду в том числе «театр жизни», представление о жизни как о театре. В «Концептах» эксплицируется «дальнейшее расширение на область чувствительности метафоры жизни как театра» [Степанов 2007: 164]. Характерно, что хотя Степанов представляет *весь мир – театр* как константу культуры, безусловно, не ограниченную рамками XX века, однако само выдвижение этого концепта в качестве одного из центральных говорит о том, что здесь ученый гипостазирует именно мысль XX века, а сам Степанов выступает в качестве *свидетеля этого века*.

Заметим, что не только метафора, но и театр в собственном смысле слова играет немаловажную роль в жизни и творчестве ученого: так, написанная им пьеса была одобрена Фаиной Раневской, а одним из его близких друзей был Анатолий Алексеевич Федоров, историк литературы XX века и специалист по Брехту. Брехт для Степанова – ключевая театральная фигура, он не раз обращается к идеям драматурга, в частности в связи с понятием абсурда как приращенной формы и объективной видимости. Но и Бадью считает Брехта, писателя, драматурга, марксиста-диалектика и ловеласа, эмблематическим действующим лицом XX века; философ приводит следующие основания для призывания Брехта в качестве *свидетеля века*: «Брехт – немец, театральный режиссер, сторонник коммунизма и современник нацизма» [Бадью 2011].

Для Степанова, как и для Брехта, концепт *весь мир – театр* строится на отношении между действующим лицом и исторической судьбой, при этом сам термин *действующее лицо* становится более адекватным для презентации отдельного *я* (в том числе *я* ученого), чем такие термины, как *субъект*, *человек* и т.д. *Историческая судьба* в таком случае высту-

пает не просто в образе культуры, а в образе культуры, помещенной на сцену.

Степанова роднит с Брехтом и имплицированная оппозиция *немецкий язык* vs. *французский язык* при безусловной симпатии к французскому языку, нашедшей, в частности, воплощение в его знаменитой «Французской стилистике» (1965). Но и для Брехта «несчастье немцев – в борьбе с густотой их языка, всегда трубящего о возвышенном. Его идеал – французский язык XVIII-го – быстрый и чувственный – язык Дидро, например. Впрочем, здесь, как и везде, Брехт… восходит к Ницше» [Там же].

Театр выступает в XX веке как место предъявления средств искусственного для достижения *настоящего*. Степанов пользуется этим принципом, например, для обоснования искусственности называния новой грамматики как «семиологической грамматики»; при этом он эксплицирует свое обращение к чисто театральному приему и параллель с Брехтом: «обосновать право грамматики, которая подходит к предложению столь отличным от других грамматик способом, называться каким-нибудь отличным именем. Если кому-либо не нравится название “семиологическая грамматика”, то можно предложить назвать ее как-нибудь иначе, например “логиосемическая” или “миоселогическая”, подобно тому, как Брехт предложил критикам своего театра называть его не “театр”, а, например, “таетр”. Однако из всех возможных наименований “семиологическая” будет все же наиболее подходящим» [Степанов 2007а: 9-10].

Концепт книги, столь важный в творчестве Степанова, развертывается как сценическое пространство. Книга *происходит*. Каждая новая книга ученого предъявляет, во-первых, новый способ формализации, отличный от предыдущего; сам концепт книги не включает в себя, таким образом, заданной формы или жанра, демонстрируя нераздельность формы и содержания. Во-вторых, научная книга предъявляет связь с театральностью, выступает как некий перформанс, временная сцена, а не законченный, завершенный продукт. В «Мыслящем тростнике» Степанов использует следующие дефиниции: это «не “рассказ о чем-то”, а создание самого этого “что-то” – “перформативы”, и рассказ об этом в “разных его (“этого”) проявлениях и формах”» [Степанов 2010: 107-108]. Несмотря на то, что в авторском определении книги используется закавыченный термин «перформатив», возможно, точнее было бы назвать подобную книгу хэппенингом. Принцип хэппенинга проявляется в приоритете кратковременной событийности, создании

формальных композиций, собранных для того, чтобы быть разобранными. Рамки *хэппенингов* заданы их собственной длительностью – возможностью увидеть чистое действо, в данном случае длительностью чтения.

Интересно, что вкусы Юрия Сергеевича могут лежать в модернистской литературе начала XX века, однако он, постоянно соотнося себя с историчностью происходящего *настоящего*, не проходит мимо явлений авангарда конца XX века. В этом смысле показательно высказывание Степанова о современном поэте-неофутуристе Александре Горноне: «мне не нравится, что́ он пишет, но мне нравится, что он это пишет». Действительно, эта максима XX века относится и к самому Степанову – не произведение, не продукт, а само взрыхление, взрывание.

Формы книг, таким образом, представляют собой важную составляющую метаязыка; иными словами, подобную форму книги можно считать своеобразной единицей метаязыка. Такое повышенное внимание к форме книги и нежелание «укладывать» мысль в рамки заранее заданных форм научной конвенции, неслучайно: «В наивысшем средоточии искусство века – как и другие истинностные процедуры, каждая в своей области, – имеет целью соединиться с настоящим временем» [Бадью 2011].

Подобная наука противопоставляет себя технике, технологии, в том числе это может касаться обычной технологии написания научной работы. Оппозиция *наука* vs. *технология* (или *наука* vs. *техника*) находит отражение и в оценке различных разделов традиционной науки, в частности традиционных областей языкознания: «прослеживаются отражения его [предложения] частей – предикатов и имен (термов) в Словаре (лексиконе). На этом пути наиболее естественно устанавливается связь между лингвистическими и логическими понятиями и проблемами… Рассматривается отношение универсальных категорий Семантики и Синтаксиса к исторически изменчивой “технике” языков – морфологии» [Степанов 2007а: 2].

С другой стороны, если наука как истинностная процедура имеет целью и обязана соединиться с настоящим временем и с именем, данным настоящему времени в формуле, – то это подразумевает постоянное изобретение формул и форм. Тогда книга предстает как изобретение формы, а название книги – как формула этого *настоящего*. Эти формы не могут повторяться от книги к книге, отвечая такому постоянному предикату науки и искусства XX века, как *формальное беспокойство*; мысль ученого как *свидетеля века* постоянно озабочена множественностью путей формализации и поиском новых путей формализации. *Формализация* становится

ключевым словом текста, например «ФОРМАЛИЗАЦИЯ. ОТНОШЕНИЕ ЕЕ К ЛОГИКЕ И МАТЕМАТИКЕ» [Там же: 25].

Приоритет формализации как одной из основных идей XX века заставляет в значительной мере противопоставить формализацию интерпретации, культ которой возникает уже в конце XX века; в радикальной формулировке Бадью сходная идея звучит как необходимость «заново объявить войну, и, как знать, может, на этот раз мы ее выиграем, – войну в мысли, которая предстояла этому веку (хотя она противопоставляла еще Платона Аристотелю) – войну формализации против интерпретации» [Бадью 2011].

С оппозицией *формализация* vs. *интерпретация* коррелирует оппозиция универсальных закономерностей и историзма; историзм в этом смысле всегда находится в сфере интерпретации: если морфология предстает как учение о национально-специфическом и исторически изменчивом в языке, то «в сфере Семантики и Синтаксиса господствуют универсальные закономерности, подчиняющиеся лишь законам эволюции… различать эволюцию и историю» [Степанов 2007а: 6]. В последнем десятилетии XX века Степанов распространяет этот принцип антиисторизма и на культуру, которая тоже становится предметом формализации, а не последовательной исторической интерпретации: «мы не пишем историю культурных явлений, т.е. конкретную причинно-следственную связь одного с другим в определенный точно датируемый момент времени, но – их эволюцию, т.е. раскрытие производящего принципа в производном, вне времени»[1] [Степанов 2004: 142]. Характерное для мысли века признание историчности настоящего не подразумевает последовательного развития причинно-следственных отношений исторической цепочки, а реализуется в формуле эволюционной цепочки (ментально-эволюционной), в которой *настоящее* приобретает исключительную значимость.

Историчность *настоящего* в значительной степени противопоставлена принципу историзма. В то же время здесь реализуется еще одна характеристика века, которую Бадью вслед за Делёзом называет *дизъюнктивным синтезом*, или недиалектическим принципом Двойки. Этот принцип реализуется, в частности, в совмещении волюнтаризма и историчности: век был одержим недиалектическим соотношением необходимости (сознанием историчности происходящего) и воли (волюнта-

[1] В.И. Постовалова в своей статье, посвященной творчеству Ю.С. Степанова, характеризуя основную направленность исследований ученого, приводит это же высказывание; см. [Постовалова 2010а].

ризма). Подчинение веку, то есть историчность настоящего, приводит к некоторому характерному отстранению *я*, подчинению *я мы*, но, с другой стороны, волюнтаризм может утверждаться не только как волюнтаризм *я*, но и как волюнтаризм *мы*, вбирающего в себя *я*. Приведем характерное высказывание Степанова, в котором декларируется волюнтаризм *мы*, но при этом это не конвенциональное *мы*, принятое в научном стиле, а некоторое обязательное *мы* авангардного мышления, исторически подчиняющее себе *я*: «из сотен определений мы сейчас выберем одно – только то, которое нам нужно; этот выбор – принцип авангарда, искусством мы считаем то, что считаем искусством» [Степанов 2007: 192].

Далее неизбежно соотношение предложенного концепта книги с оппозицией *проекта* и *задачи*. Все книги Степанова демонстрируют проективное мышление задолго до вхождения проекта в культуру в качестве популярного концепта. *Проект* в том смысле, в котором он понимался XX веком, – это обязательно масштабный проект; напротив, в современном повседневном узусе под именем *проект* часто фигурирует некоторый фокус конкретных *задач*. Масштабность *проекта* в пределе подразумевает его всеобщность; всеобщее стремится избавиться от частностей, оно изымается из поля интерпретации. Всеобщность и масштабность проекта проявляется в такой существенной черте научного стиля, как, например, «указание (или, напротив, сокрытие) источников» или отношение к обязательности примеров: «давать или не давать примеры… Привести пример можно для любого объяснения» [Степанов 2007а: 23].

Максимальная формализация как мысль XX века, с одной стороны, подчеркивает свою актуальность, свое *здесь* и *теперь*, свою одержимость *настоящим*, а с другой – утверждает всеобщность: «приоткрываются **теперь** наиболее общие, универсальные закономерности Языка вообще… **проблема Языка вообще**» [Там же: 5]; «по природе вещей, начиная с Н.И. Лобачевского, разум стремится к неограниченному ментальному “обобщению вообще**”**» [Степанов 2010: 112]. Блестящая тавтологическая формула Степанова *ментальное обобщение вообще* перекликается со следующим высказыванием Бадью, выдвигающим *всеобщность* в качестве одного из предикатов мысли века: «Всеобщность без остатка, без примеси частных особенностей, – вот чего желает век в строительстве социализма и в минимальном искусстве, в аксиоматике формальных логик и в пожаре безумной любви» [Бадью 2011].

Формализация приобретает таким образом эпический размах: нужно что-то решить, с чем-то покончить. Одним из проектов подобного рода является *семиологическая грамматика* Степанова и его книга «Имена, предикаты, предложения: Семиологическая грамматика» (1981). Для подобного проекта характерны органическое единство представления (восходящее к Бергсону и Ницше) и стремление к окончательному решению: «Необходимо решительное размежевание. Век должен что-то решить, с чем-то покончить – вот ключевая предвзятость века» [Бадью 2011]. Достижение чего-то окончательного трактуется как *наваждение века*, и философ видит действие этого принципа и в математике, например в проекте Бурбаки, имеющем целью построить математическое сооружение, полностью формализованное, завершенное и окончательное.

Принцип ориентации на органическое единство представления при максимальной формализации и окончательности позволяет понять и предложенную Степановым антитезу генеративной и семиологической грамматик: «Понимание же языка как знаковой системы вовсе не предполагает, что эта система представляет собой совокупность отдельных, хорошо определимых знаков. Семиологическая грамматика в своем понимании языка отличается и от генеративной грамматики, в которой язык рассматривается как совокупность правил» [Степанов 2007а: 8].

Страсть к настоящему выступает и как страсть к новому; однако проблема заключается в постоянном определении этого нового, понимании и объяснении того, что́ есть новое, век «беспрестанно задается вопросом, есть ли он начало или конец» [Бадью 2011]. Формализация как страсть к настоящему подразумевает своеобразный диктат новизны, в том числе постоянное введение новых терминов, постоянное обновление метаязыка. *Называние* (*назвать*, *назовем* и т.д.) превращается в ключевое слово множества определений: «Для определения Языка вообще существенны более общие категории… **назовем их** именно *категории* – категории Семантики (Словаря) и Синтаксиса. Таким образом, Язык вообще можно определить как совокупность категорий и правил» [Степанов 2007а: 8]. Характерная для XX века ответственность за *называние* форм проявляется и в названии каждой книги Степанова. В то же время прилагательное *новый* фигурирует и в именах, даваемых им самому научному направлению: «Новая антропология», «Новая семиотика культуры» [Степанов 2007: 4], – и в автопрезентациях типа: «Новшеством, отличающим данную книгу» [Степанов 2007а: 4-5] (попутно обратим внимание, что *книгу*, а не концепцию, теорию и т.д.).

Еще одна характерная цитата из Степанова: «Предложение-высказывание берется здесь все еще… в довольно большой абстракции от функционирования языка, скорее как “предложение”, чем “высказывание”… это достаточно **полезная** и **новая** точка зрения. Она обязывает к некоторому определенному **плану книги**» [Там же: 4]. В этом высказывании апология новизны и начинательности сопряжена с необходимостью постоянных множественных формализаций. Формализация как мысль противоположна простому прагматическому пользованию формами, сущность научной мысли находится во власти форм, а план книги выступает как форма. Ученый, занимающий позицию универсального формализма, отходит от классической идеи воплощения, в частности воплощения всеобщего в книге как конечном результате. Если вернуться к предикатам Бадью, то можно сказать, что это отход от реализации бесконечного в конечной форме, восходящей к идее христианской инкарнации, идеи, что в форме воплощается бесконечность. Мысль XX века в свидетельствах науки и искусства основана на том, что нет никакого заранее заданного бесконечного, оно именно **происходит формой**.

Формализация как главенствующий принцип века тянет за собой еще несколько ключевых тем – *прорыв* (*разрыв*, *прерывание*) и то, что в терминологии Бадью обозначено как *чистка* и *вычитание*. Предложенную аксиому Степанова «Авангард вечен» [Постовалова 2010] нужно рассматривать именно в плане необходимости постоянно осуществляемого прерывания, разрыва.

Если современное искусство разрушает универсум относительного представления, то современная наука должна разрушить посредством полной формализации прежние научные интуиции: «Ответ на подобные вопросы – об изменении предмета лингвистики – сам по себе составляет еще один предмет семиологии» [Степанов 2007а: 3]. В этом смысле наука XX века выступает как равная искусству, то есть собственно наука в противовес традиционным научным технологиям (техникам). Близость науки и искусства основана на том, что они выступают как истинностные процедуры, связанные с идеей *настоящего*; так, формализация (абстракция) предстает в значительной степени как факт самого языка: «Эти абстракции в некотором смысле существуют как факты самого языка» [Там же: 13].

По Бадью, так как формализация является средством достижения *настоящего*, она сопряжена с идеей *чистки*; в XX веке предпринимаются попытки «посредством аксиоматики и формализма **очистить**… настоящее [в искусстве, науке] от всякого, пространственного или числового, интуитивного воображаемого. И так далее. Идея о том, что снискать си-

лу можно посредством очищения формы, отнюдь не является достоянием Сталина. Или Пиранделло… объединяет все эти проекты – страсть к настоящему» [Бадью 2011]. Философ, стараясь не впасть в морализаторство, подчеркивает, что чистка стала одним из основных лозунгов века, далеко не только в политике, но и в художественной деятельности. Страсть к настоящему, основанная в том числе на абсолютивном пафосе, диктует необходимость постоянных размежеваний, «*чистки* отношения между категорией и ее референтом» [Там же], в частности необходимость чистки теорий или лиц, претендующих на принадлежность к данной категории. Принцип чистки как размежевания проявляется в таких положениях Степанова, как, например, «нельзя смешивать понимание языка как знаковой системы и понимание языка как “системы знаков”, свойственное, например, структурализму и его подходу к таксономии» [Степанов 2007а: 8].

Принцип чистоты и чистки как проверки на *настоящее* (*réel*) отношение между категорией и референтом отражается и в принципе исключения абстракций: «Семиологическая грамматика пронизана операциями введения и **исключения абстракций**… метод абстракции связан с самим ее существом»; «На проблему формализации в лингвистике иногда (особенно критики) смотрят очень упрощенно, считая, будто формализация призвана только ввести абстракции разного рода… Между тем формализация призвана не только вводить, но и исключать абстракции… такие вовсе “пустые абстракции”, как “прямое дополнение”… необходимо эти понятия формализовать… прочитывать как конструктивные самые неконструктивные теории» [Там же: 16, 18].

В то же время чистка является только самым общим принципом; развивая мысль века, Бадью выделяет две тенденции: собственно чистку (принимающую разрушение как таковое) и вычитание, или извлечение разности. Последняя «стремится *соразмерить* неизбежную отрицательность – я назвал бы ее тенденцией *извлечения разности*» [Бадью 2011]. Вычитание – это не разрушение, потому что *настоящее* с самого начала рассматривается не как тождественность, а как расхождение. Такой принцип Степанова, как исключение абстракции, в подобном понимании вписывается в тенденцию извлечения разности, формализация предстает как вычитание: «Можно было бы показать, что невозможность во многих случаях применить генеративные теории на практике к описанию языка, связана как раз с нерешенностью и даже неявностью вопроса об исключении абстракций… **Чтобы исключить** понятия, выработанные на материале языков другого типа, нужно хорошо представ-

лять себе, что именно они означают. **Нужна**, следовательно, **их формализация**» [Степанов 2007а: 18].

Далее я попытаюсь протрактовать некоторые формулы Степанова в связи с идеей вычитания как одной из основных мыслей века в ее ипостаси *минимализации*, *плоскости* и *поверхности*. Так, именно принцип *вычитания* используется в степановских формулах *концепта*, например: «Концепт – "национальная минимализация" словесности… Концепт как минимализация» [Степанов 2007: 6, 7]. Подчеркнем, что *вычитание*, *минимализация*, а не расширение, принятое в огромном большинстве работ, посвященных «модной» теме, где в толковании концепта неизбежно присутствует установление максимального числа валентностей. Можно утверждать, что в подобном непонимании идеи Степанова отражается одна из основных оппозиций – формализации (минимализация) как мысли XX века vs. интерпретации (расширения, увеличения объема) как принятой технологии конца XX века.

Мысль века о чистке настоящего развивается как формальное «изъятие его из действительности, которая его упаковывает и затеняет. Отсюда острое пристрастие к плоскости и прозрачности. Век пытается воспротивиться глубине. Он подверг резкой критике глубинные основания всякого рода, он поощряет непосредственное и поверхностное восприятие. Вслед за Ницше, век предлагает оставить *тайные миры*… Мысль… должна постигать… настоящее как чистое событие его предъявления. Для этого необходимо разрушить всякую толщь» [Бадью 2011].

Именно идея непосредственного и поверхностного (в смысле без привлечения глубинных оснований), *поверхностного* как *настоящего* лежит в основании целого ряда формализаций Степанова, в частности его предъявления концептов культуры. *Настоящее* раскрывается как *чистая поверхность*, которая противопоставляет себя всякой толщи, всякому притязанию на существенность и значительность. В предложенной формулировке *чистая поверхность* одинаково важны оба компонента словосочетания: *чистая* как отражение идеи *чистки*, *вычитания* и предъявления *настоящего*, а *поверхность* как метафора принципа формализации, минимализации и извлечения разности (вычитания).

Следующее высказывание Бадью о мысли XX века можно с большой долей основания считать определением, соотносящимся с еще одним интереснейшим термином Степанова *тонкая пленка цивилизации*, появляющимся в 2007 году: «Очистить действительность не для того чтобы свести ее плоскость на нет, но, вычитая ее из единицы предъявления, тем самым обнаружить наименьшую

разность, исчезающий член выражения, который и является определяющим. *Почти нет* разницы между тем, что имело место, и тем местом, где оно имело место. В таком *почти нет* и заключено все чувство – в этом включенном исключении» [Там же].

Тонкая пленка цивилизации – это именно тот термин, который отвечает задаче формализации как минимизации (минимализации) и основывается при этом на семантике поверхности, плоскости и изымания, вычитания.

Степанов всегда последователен в апологии формы и формализации, поэтому любая из предъявленных идей является и принципом построения книги: так, например, принцип вычитания проявляется в такой немаловажной характеристике книг, как повторы. Действительно, для Степанова характерны полные повторы в названиях частей книг (особенно поздних); при этом необходимо учитывать, что обычный научный стиль стремится избегать полных повторов. Так, например, в книге «Имена, предикаты, предложения» пять параграфов и одна глава носят одно и то же название «Формализация»: «под названием “формализация” в этой книге мы будем объединять логические аналоги лингвистических и семиологических понятий» [Степанов 2007а: 135]. В такой книге, как «Протей: Очерк хаотической эволюции», используются более длительные повторы, снабженные номерами: в книге 13 введений, 13 Gates. Повторы образуют некий целостный ритм и в этом смысле являются средством предельной формализации; с другой стороны, повторы выступают как средство предъявления искусственного – это уже сценический принцип, реализация театральности как мысли века; и наконец, повторим, что повторы связаны с принципом *вычитания* как мыслью века.

Предложенное предъявление мысли века в книгах Степанова неслучайно и соответствует не только их «происходящей форме», но и самой личности ученого. Век, помысленный как размышление о себе самом, находит, таким образом, в лице Юрия Сергеевича Степанова одного из своих самых надежных свидетелей.

ЛИТЕРАТУРА

Badiou 1988 – *Badiou A.* L’Être et l’événement. Paris, 1988.

Badiou 2005 – *Badiou A.* Le Siècle. Paris, 2005.

Бадью 2004 – *Бадью А.* Делёз. Шум бытия. Перев. Д. Скопина. М., 2004.

Бадью 2011 – *Бадью А.* Век. Перев. М. Титовой, Н. Азаровой. Рукопись. 2011.

Постовалова 2010 – *Постовалова В.И.* Новый реализм в лингвофилософской мысли XX – XXI вв. (опыт эпистемологического анализа) // Вопросы филологии. № 3 (36). 2010. Москва.

Постовалова 2010а – *Постовалова В.И.* Рец. на кн.: Степанов Ю. Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности»: опыт аналитического прочтения // Вопросы филологии. № 3 (36). 2010. Москва.

Степанов 1965 – *Степанов Ю.С.* Французская стилистика, М., 1965.

Степанов 1985 – *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

Степанов 1999 – *Степанов Ю.С.* Краткая справка о системе взглядов // Философия языка: в границах и вне границ. Х., 1999. С. 8-13.

Степанов 2002 – *Степанов Ю.С.* Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.

Степанов 2004 – *Степанов Ю.С.* Протей: Очерк хаотической эволюции. М., 2004.

Степанов 2004а – *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

Степанов 2007 – *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Степанов 2007а – *Степанов Ю.С.* Имена, предикаты, предложения: Семиологическая грамматика. М., 2007.

Степанов 2010 – *Степанов Ю.С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.

В.В. Фещенко

НАУКА О КОНЦЕПТАХ И ИСКУССТВО КОНЦЕПТОВ[1]

На прошедшей конференции, материалы которой представлены в данном сборнике, было сказано немало о роли термина концепт в метаязыке современной науки о языке вообще, и в учении Юрия Сергеевича Степанова, в частности. Действительно, теория концепта занимает центральную позицию в нынешней философии языка, она значительно продвинула наше понимание связи языка и культуры. В современной русской лингвистике и лингвокультурологии нет более распространенного, популярного и даже «модного» направления, чем концептология, име-

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки в рамках гранта ведущих научных школ № НШ-5837.2010.6.

нуемая иначе методом «концептуального анализа языка». Очевидно, что концептология является доминирующей парадигмой лингвистических исследований в русской филологии, наряду с такими подходами, как когнитивизм, теория коммуникации и лингвокультурология.

В то же время, как отметили в первый день конференции В.А. Виноградов и В.З. Демьянков, эта мода на концепты, похоже, начинает стирать их специфичность и превращается просто в удобный, легкий и некритически воспринимаемый инструмент, применяемый к чему угодно без всяческих ценностных критериев. Не случайно Валерий Закиевич Демьянков иронически привел пример концепта «тапки». Концепты зачастую и воспринимаются как такие легкие тапочки, одев которые можно безмятежно гулять по пространству русской культуры, выбирая понравившиеся «достопримечательности». В этой связи Юрий Сергеевич в последней книге приводит выдержку из нашей с ним беседы, с грустью резюмируя «Концепты всем надоели» [Степанов 2010: 10].

На самом деле, тут дело в другом, конечно же, а именно в том, что, ссылаясь на Ю.С. Степанова, подчас авторы концептологических исследований, особенно в многочисленных кандидатских диссертациях, просто ухватываются за определение концепта данное им, но в реальности находят ему не всегда лучшее применение. И данный мой экскурс – попытка разобраться в самом терминологическом и метаязыковом статусе понятия «концепт» в том виде, в котором оно возникает и обосновывается у Юрия Сергеевича.

Но для этого мне потребуются две дополнительные задачи – во-первых, обращение к предыстории понятия концепт в русской филологической традиции, а именно, прежде всего, к философу С.А. Аскольдову, в чьей статье «Концепт и слово» (1927), впервые была сформулирована теория концепта и от которой ведет начало русская концептология. Эта статья широко известна и ссылки на нее можно найти в каждой концептологической работе. При этом, как мне кажется, она заслуживает более пристального прочтения для понимания того, как термин концепт выделяется из круга других смежных терминов науки о языке. Это первая дополнительная моя задача. Вторая состоит в том, чтобы сопоставить научный термин концепт с концептом как художественным приемом в искусстве XX века. Казалось бы, речь здесь идет о чистой омонимии, однако я попытаюсь показать, что метаязыковая связь между областями науки и искусства здесь все же не совсем случайна и заслуживает сопоставительного рассмотрения.

Таким образом, этот текст будет носить преимущественно историографический характер – об истории самого концепта «концепт», но с це-

лью актуализировать эту историю в современном контексте концептологии, с особым вниманием к концепции Ю.С. Степанова.

1. Концептология как направление в русской лингвистике и культурологии

Развитие концептуального подхода к языку и культуре в России связано с последними двумя десятилетиями – 1990-ми и 2000-ми годами. Этот подход возникает на волнах двух направлений: с одной стороны, на волне когнитивизма, с другой – на волне лингвокультурологии как изучения языка в неразрывной связи с культурой. Если традиционная лингвистика рассматривает слово как основную единицу анализа, то концептология принимает в качестве такой единицы концепт как явление ментального мира, существующее в сознании человека и являющееся содержанием некоторой языковой формы.

Слово «концепт» в терминологической функции стало активно употребляться в российской лингвистической литературе с начала 1990-х гг. В 1991 г. выходит сборник под ред. Ю.С. Степанова и Н.Д. Арутюновой [Логический анализ языка 1991]. Во вступительной статье Ю.С. Степанов проводит различие между двумя подходами в концептуальном анализе языка – логическим и «сублогическим». Тем самым пересматривается традиционное логическое содержание концепта и в него вводится культурно-когнитивный смысл[1].

В 1997 г. выходит программная статья Ю.С. Степанова «Концепт» [Степанов 1997], в которой обосновывается культурологический компонент концепта. Разграничивая *концепт* и *понятие* как термины разных наук, он отмечает, что первое понятие, являясь термином математической логики, в последнее время закрепилось также в науке о культуре, в культурологии. Вот как определяется сам термин «концепт»: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт –

[1] Мы оставляем за рамками этого беглого обзора чисто когнитивные и психолингвистические исследования по концептологии. Укажем лишь на основные работы этого направления, касающиеся определения термина «концепт»: *Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996; *Нерознак В.П.* От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск, 1998; *Никишина И.Ю.* Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 21. М., 2002*; Воркачев С.Г.* Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24. М., 2003; Концептуальный анализ языка*:* современные направления исследования: Сб. науч. тр. ИЯ РАН. М., 2007.

это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не "творец культурных ценностей" – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. …Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов 1997: 40].

Итак, ключевая метафора здесь – сгусток, «сгусток культуры», который занимает некую ячейку в сознании человека, что уже указывает на многосоставную и экспериенциальную природу концепта. Концепты, в отличие от понятий, не только мыслятся, но и переживаются[1]. Какова же структура концепта в отличие от структуры слова или понятия?

Согласно Ю.С. Степанову, структура концепта «слоистая». Выделяются три компонента, или три «слоя», концепта: 1) основной, актуальный признак; 2) дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже неактуальными, «историческими»; 3) внутренняя форма, обычно вовсе не осознаваемая, запечатленная во внешней, словесной форме. Концепты существуют по-разному в разных своих слоях для разных людей – носителей культуры. В совокупности все концепты образуют сферу культуры, связанную с языком, – «концептуализированную область» [Степанов 1997: 44]. Для анализа этой области вводится новый инструмент исследования – семиотика концептов [Степанов 2001].

Параллельно со статьей Ю.С. Степанова идея концептуальной сферы возникает также у Д.С. Лихачева в его статье 1993 г. «Концептосфера русского языка» [Лихачев 1993]. Не случайно, как мне представляется, у двух выдающихся филологов возникает именно интуиция о «сфере». Вообще, геометрическая и космологическая метафора сферичности постоянно присутствует в русской науке и философии, начиная от «биосферы» и «ноосферы» В.И. Вернадского и «фонологосферы» П.А. Флоренского, продолжая «семиосферой» Ю.М. Лотмана и заканчивая «концептосферой» у Ю.С. Степанова и Д.С. Лихачева. Метафора «сферы» как замкнутого целостного шарообразного пространства с идеей центра и периферии служит порождающей моделью для многих рус-

[1] Подобным же образом концепт трактуется архангельским исследователем С.Х. Ляпиным, предложившим свой особый операционально-деятельностный подход к философской концептологии. Концепты здесь понимаются как «смысловые кванты человеческого бытия-в-мире, в зависимости от конкретных условий превращающиеся в различные специализированные формообразования, Gestalten des Seins», а в области культуры «концепты суть своеобразные культурные гены, входящие в генотип культуры и вероятностно определяющие феноменологическую поверхность культуры, ее фенотип» [Ляпин 1997: 17]. См. также более раннюю работу этого ученого [Ляпин 1993].

ских концепций. Гармоничность сферы, ее монолитность и континуальность – характерная черта русской мысли. Французская мысль тоже пользуется метафорой сферичности (вспомним, например, теолога Тейяра де Шардена, введшего термин «ноосфера»), но уже в XX в. в идею сферы закладывается конфликт, противоборство. Таково понятие логосферы у Р. Барта в статье «Война языков». Здесь французский семиолог обсуждает проблему связи языка с властью и подавлением людьми друг друга, с иерархией социума [Барт 1994]. В русской традиции сфера лишена жесткой иерархичности, это скорее Земной шар с невидимым, но ощущаемым центром и наслоением на него различных пластов, образующих органическое единство.

В.З. Демьянков в статье [Демьянков 2007] убедительно на обширном материале показывает, что в европейских языковых узусах соответствующие термины (англ. concept, франц. concept, нем. Konzept и т.д.) расходятся в употреблении с русским «концепт», и больше соответствуют русскому «понятие». Действительно, западным научным традициям чуждо то синтетическое понимание концепта, которое разрабатывается в России. Так, во французском concept – всегда четко определяемая и дисциплинарно обособленная единица научного знания[1]. Даже в таких, казалось бы, нестрогих концепциях как философия Ж. Делеза и Ф. Гваттари[2] и поэтика А. Мешонника, concept фигурирует как указание на спе-

[1] Во французском узусе вплоть до конца XIX в. термин *concept* употреблялся исключительно редко. «В философских сочинениях он начинает встречаться более или менее часто со времени Э. Дюркгейма и А. Пуанкаре… В словаре Лаланда начала XX в. термину *concept*, трактуемому как одно из значений немецкого (как у Канта) *Begriff*, посвящено значительно меньше места, чем термину *notion*. Только во второй половине XX в. термин *concept* начинает широко употребляться в том значении, к которому мы привыкли в русскоязычной литературе конца XX в.». Сегодня здесь говорят о концептах как о том, что получает организацию в результате дискурсивной деятельности; ср.: *Des discours <...> donnent lieu à certaines organisations de concepts, à certains regroupements d'objets, à certains types d'énonciation, qui forment selon leur degré de cohérence, de vigueur et de stabilité, des thèmes ou des théories»* [Демьянков 2007: 36–37] (цитата из «Археологии знания» Мишеля Фуко). В современном французском языке «концепт» в целом понимается как абстрактная, обобщенная репрезентация объекта (согласно словарю *Le Petit Robert*).

[2] В их книге «Что такое философия?» (глава «Что такое концепты?») философия определяется как дисциплина, занимающаяся творением концептов [Делез, Гваттари 1998: 10]), здесь говорится о том, что каждый концепт всегда отсылает к другим концептам. В качестве других свойств концепта ими называются: множественность, пересечение, совпадение, сгущение в концепте различных составляющих: «Концепт – это множественность, хотя не всякая множествен-

цифическую область знания (у Мешонника, это доходит до идеи «порочного круга», см. статью Э. Дейнека в настоящем издании). В свою очередь, французам сложно понять синтетическое наполнение концепта в русской традиции. Термин концепт понимаемый как агломерат культуры специфичен только для русского узуса. И это затрагивает проблему метаязыка национальной культуры и метаязыка национальных школ лингвистики (см. статью В.З. Демьянкова в настоящем сборнике).

Вернемся к русской традиции концептологии. Д.С. Лихачев связывает проблемы концепта и концептосферы с национальной культурой. «Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, – отмечает филолог, – постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт» [Лихачев 1993: 9]. Слово и его значения и концепты этих значений, согласно Лихачеву, существуют не сами по себе в отдельности, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта. «В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем называть концептосферами» [Там же: 6]. Наполнение концепта, таким образом, зависит от контекста и культурного опыта концептоносителя. Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но «неким концентратом культуры» (в терминологии Ю.С. Степанова концепты – «культурные константы»).

Итак, в трактовке Д.С. Лихачева, концепты формируют национальный образ мира, запечатленный в языке и культуре. Эта идея, как известно, и легла в основу многочисленных концептологических исследо-

---

ность концептуальна. Не бывает концепта с одной лишь составляющей. <...> Всякий концепт является как минимум двойственным, тройственным и т.д. <...> У каждого концепта – неправильные очертания, определяемые шифром его составляющих. <...> Каждый концепт отсылает к некоторой проблеме, к проблемам, без которых он не имел бы смысла и которые могут быть выделены или поняты лишь по мере их разрешения» [Там же: 25–26]. Концепт, таким образом, согласно Делезу и Гваттари, не есть отдельная сущность, обладающая устойчивой субстанциональностью. Напротив, концепт – явление становящееся: «…это событие, а не сущность и не вещь. Он есть некое чистое Событие, некая этость, некая целостность» [Там же: 32–33]. Концепт есть «мыслительный акт» как некая «неразделимость конечного числа разнородных составляющих, пробегаемых некоторой точкой в состоянии абсолютного парения с бесконечной скоростью» [Там же: 32–33].

ваний в нынешней российской лингвистике[1]. Однако каковы истоки той концепции, на которую опирался Дмитрий Сергеевич и которую продолжает развивать Юрий Сергеевич? Для ответа на этот вопрос нам следует обратиться к тому контексту, в котором зарождалось изучение концептов в России 1920-х гг., и тот смысл, который вкладывался в это понятие философом С.А. Аскольдовым.

2. С.А. Аскольдов как философ языка: «Концепт и слово» (1927)

С.А. Аскольдов остается малоизвестной фигурой даже в контексте русской философии, ему посвящено лишь несколько абзацев в «Истории русской философии» В.В. Зеньковского и краткие заметки в энциклопедии Брокгауза и Ефрона и словаре «Русская философия». Тем не менее, именно его философско-лингвистические идеи породили столь богатую и популярную уже в наши дни традицию изучения концептов. Если говорить об Аскольдове как философе языка, необходимо указать на три работы этого автора [Аскольдов 1922; 1925; 1928].

Уже в статье 1925 г. «Форма и содержание в искусстве слова», полемизируя с формальной школой, С.А. Аскольдов делает примечание, в котором заявляет о необходимости выделения концепта как особой категории, отличной как от понятия, так и от образа: «Что скрывается за поэтическим словом – образ, понятие или символ, и что такое символ – вопрос самостоятельный и слишком сложный, чтобы его здесь разбирать. Мы склонны утверждать существование особого вида концептов – поэтических концептов, отличных и от образов, и от абстрактных понятий» [Аскольдов 1925: 325]. Уже здесь видно, что вопрос о концепте ставится в тесной связи с поэтическим словом, а именно – с поэтической практикой символизма, разбору которой он посвящает некоторые свои страницы.

Но обратимся теперь к главному объекту нашего анализа – к статье «Концепт и слово». Разобьем в соответствии со структурой этой статьи все размышления Аскольдова на шесть основных тезисов и прокомментируем каждый из них в отдельности в контексте современной ему истории идей.

2.1. Художественные концепты: общность индивидуального

Аскольдов начинает свою статью с апелляции к старым средневековым спорам о природе универсалий. Каким образом, задается он вопро-

[1] Ср. с попыткой критического анализа современной русской концептологии в недавней статье польского слависта А. Киклевича [Киклевич 2010].

сом, общее понятие как содержание акта сознания остается тем не менее весьма загадочной, мерцающей величиной?

Вопрос об универсалиях был поднят последователями и критиками «концептуализма» как философского течения, основанного Д. Скотом в XIII в., где встречается технический термин *conceptus* для обозначения того, что соединяет вещь и речь. Концепт понимался средневековыми схоластами как ментальная сущность: “Medium inter rem et sermonem vel vocem est conceptus” (‘Концепт есть то, что лежит между вещью и речью, сказанным’) (Д. Скотт).

Другой известный схоласт и богослов П. Абеляр еще в XII в., размышляя о слове, отмечал, что «поскольку слово обозначает собой нечто общее в предметах (consimilitudo), постигаемое мышлением, постольку оно может служить предикатом предметов, как обозначение понятия, концепта» [Радлов 1897, цит. по Демьянков 2001: 43] (отсюда концептуализм – термин, обозначающий направление Абеляра. – *В.Ф.*). По существу, Абеляр рассматривает концепт в контексте коммуникации людей друг с другом и с Богом. Концепт, по Абеляру, отличается от понятия следующим. Понятие непосредственно связано с языковыми структурами, которые выполняют объективные функции становления мысли, независимо от общения. Оно, прежде всего, связано с сигнификацией, значением, ибо «главное значение имени называется понятием». Концепт же неразрывно связан с общением, или со смыслом (см. [Неретина 1994; Зусман 2003]).

Концепт есть универсалия. В споре об универсалиях концептуалисты, как и номиналисты, отвергая учение реализма, отрицали реальное существование общего независимо от отдельных вещей, но в отличие от номиналистов признавали существование в уме общих понятий, концептов как особой формы познания действительности. Вводя термин «концепт» в область современной философии языка, Аскольдов заимствует его из этого средневекового контекста. Однако этот термин интересует его в весьма специфическом ключе, а именно, со стороны теоретического исследования искусства слова.

Поэтическое слово и переживание, вызываемое им, слишком мало назвать эстетическими. С одной стороны, полагает Аскольдов, в поэзии у нас есть поэтические образы, с другой, в научном знании – абстрактные понятия. Но нет ли в поэзии и своего рода познания? А следовательно, не есть ли образы – элементы некоторого познания? Ответ Аскольдова: в художественном слове образ не только эмоция, но и концепт. «Концепты познавательного характера только на первый взгляд совершенно чужды поэзии. На самом же деле они словно подземными

корнями питают своими смысловыми значениями иррациональную и неопределенную стихию поэтических слов и приемов» [Аскольдов 1928: 268].

Любопытно, что даже в современной Аскольдову авангардной «заумной» поэзии, при всей ее кажущейся иррациональности, ему видится сознательное зерно. «Что это за туманное "нечто", в котором в области знания всегда, а в искусстве слова в значительной степени заключается основная ценность?» [Там же: 268]. В области знания это «нечто» ассоциируется с концептом как общим понятием, в области же искусства это «нечто» связывается им с «художественным концептом». Концепты познавательного характера не чужды поэзии. Более того, они лежат в глубинах стихии поэтических слов и приемов, казалось бы, совершенно иррациональной, но, тем не менее, несущей в себе рациональное зерно познавательных смыслов.. Ведь как бы ни были индивидуальны значения слов и образов в поэзии, в них заключена та или иная общность. Общность индивидуальных художественных образов и видится Аскольдову в концепте.

Постулирование С.А. Аскольдовым связи концептов познавательных (т.е. научных) и концептов художественных отвечает стремлению преодолеть границы художественного и научного, свойственному вообще интеллектуальному движению в России 1920-х гг. В частности, попыткам рассматривать искусство как разновидность познания (см. статью Г. Шпета «Искусство как вид знания»), поэзию как род философии (см. статьи А. Белого об А. Блоке), а поэтический язык как особую семиотическую систему. Посредством категории художественного концепта Аскольдов, таким образом, пытается связать общность научного понятия и индивидуальность поэтического образа.

2.2. Критика существующих пониманий концептов

В своей трактовке концепта С.А. Аскольдов исходит из критики немецкой традиции *Begriffsstudien*, полемизируя, в частности, с идеями Э. Гуссерля. В гуссерлевской концепции *Begriff* он видит лишь вариации на тему средневекового реализма. Концепт для русского философа – больше чем *Begriff*. Хотя в статье не упоминается имя немецкого логика Г. Фреге (по всей видимости, его идеи еще не были известны в то время в России), при сопоставлении его понятия *Begriff* и понятия «концепт» видна существенная разница. Для Фреге, как известно, Begriff не более чем понятие о предмете, десигнат вещи, т.е. часть структуры языкового знака. Именно такую узкую трактовку понятия и критикует Аскольдов, вводя вместо него свой расширительный термин «концепт».

Слабым местом этих западных теорий концептов-понятий Аскольдов считает невозможность объяснить существование множества концептов, выражающих именно *субъективную точку зрения человека* на предметы. С другой стороны, его не устраивает и позиция номиналистов, понимающих под концептами лишь индивидуальные представления, не существующие в человеческом уме в качестве общностей. Вопреки номинализму Аскольдов видит в концепте общность индивидуальных представлений.

2.3. Заместительная функция концепта

Существенная сторона концепта как познавательного средства видится Аскольдову в функции заместительства: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Там же: 269]. Не понятие, не представление, но «мысленное образование» с заместительной функцией. Концепт не есть всегда заместитель реальных предметов, он может замещать и некоторые стороны предмета, и реальные действия. В пример приводится концепт «справедливость» или математический концепт тысячеугольника, который замещает бесконечное разнообразие индивидуальных тысячеугольников, образно не представимых, но поддающихся мысленному счету. Концепт и есть в данном случае заместитель этих длительных возможных операций. По сути, заместительная функция концепта по Аскольдову подобна означающей функции знака по Ф. де Соссюру (идеи последнего только начинали становиться известными в пору написания статьи Аскольдова). Более того, Аскольдов пользуется термином «означать». Согласно ему, концепт может выступать и как простой знак, и как выразительный символ, и как предварение, сигнализирующее потенцию совершить то или иное действие.

Следующий вопрос, который задает Аскольдов: «На чем же основывается эта заместительная сила знаков, символов и предварений?» [Там же: 270]. В отличие от реальных жизненных отношений значимость таких заместителей в области познания и искусства имеет специфическую природу.

2.4. Потенциальная и динамическая природа концептов

Итак, исходная посылка С.А. Аскольдова состоит в том, что концепт заменяет предметы или конкретные представления. К примеру, «высказывая какое-нибудь аналитическое или синтетическое суждение о строении цветка, я как бы сразу оперирую мыслью сразу над всеми конкретными видами цветов, связываю или разъединяю их элементы. То, что я фактически не могу проделать над неопределенным множеством, я проделываю над чем-то одним их заменяющим. Какова же должна быть

природа этого одного, чтобы это действие могло быть совершено, чтобы оно действительно з н а ч и л о для всех цветов?» [Там же: 270–271] [разрядка С.А. Аскольдова – *В.Ф.*].

По Аскольдову, заместительная способность концепта основана на потенции. Когда мы принимаем угрожающую позу наступления на врага, это действие открывает ряд потенциальных и не вполне определенных возможностей. Подобно этому значимость концептов как «мысленных общностей», стало быть, есть порождающий акт к возможным мысленным конкретизациям. Отсюда следующая характеристика концептов: это «почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей» [Там же: 272].

Концепт – это зачаточный акт. Здесь Аскольдов задействует этимологию слова «концепт» как нечто зачинающее (именно в таком значении conceptus употребляется в латыни начиная с Тертуллиана и Св. Августина). Но если это только зачаточный акт, как возможна строгость и четкость логических отношений в структуре концепта? Ответ – в динамической структуре концепта. Концепт как зачаточный акт способен заключать в себе осуществление логических норм или отступление от них. «Концепт с этой точки зрения есть проективный набросок однообразного способа действия над конкретностями», – пишет Аскольдов. «Между его динамической структурой и структурой тех результатов, на которые он направлен, существует такое же соответствие, как и между какой-нибудь геометрической фигурой и ее проекцией на плоскости» [Там же: 272]. К примеру, когда кто-нибудь произносит слово «справедливость», это значит, что произносящий производит некий мгновенный акт, служащий зародышем целой системы мысленных операций над конкретностями справедливых поступков.

2.5. Художественные концепты в отличие от понятийных концептов

Далее С.А. Аскольдов возвращается к введенному им понятию «художественный концепт» и, соответственно, к материалу художественной литературы. Принято считать, что научные понятия несут в себе общность, а художественные образы – индивидуальность. С этой точкой зрения философ не согласен. Художественный концепт, пишет он, это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций. В игнорировании этого обстоятельства ему видится ошибка формалистов, рассматривающих творчество того или иного автора как сумму художественных приемов, не имеющую отношения к познавательной способности искусства слова.

Самое существенное отличие художественных концептов от научных заключается, согласно Аскольдову, в «неопределенности возмож-

ностей», т.е. в ассоциативности, не подчиненной законам реальной действительности и строгой логики. Концепты в поэтическом языке представляют особую индивидуальную норму и создают свою особую логику. Впрочем, это не отменяет их общей значимости и заместительной способности. Художественный концепт, повторяет Аскольдов, не равен образу. Он тяготеет к потенциальным образам. В нем так же, как и в научном понятии, есть свое родовое свойство.

Аскольдов продолжает употреблять органические метафоры. Художественный концепт составлен как «органический сросток возможных образов», определяемый в художественном произведении семантикой слов. В художественном концепте заключена задача найти по части целое, ключ к его раскрытию, к его потенции. Итак, перед нами структура, составленная из видимой и невидимой частей. В поэтическом концепте невидимая часть важнее видимой. Это лишь подтверждает мысль о том, что несказанное в поэзии гораздо значительнее сказанного.. Несомненно, это соображение Аскольдова отвечает вообще характерной черте русской мысли о языке и знаке, невидимая сторона знака интересует ее больше, чем видимая.

2.6. Слово как составная часть художественного концепта

Мы подходим к последнему тезису статьи С.А. Аскольдова, который касается природы слова как составной части художественного концепта.

В чем отличие роли слова в художественном творчестве и в научном познании? В последнем случае, утверждает Аскольдов, оно является либо простым знаком, либо научным термином. Оно имеет «мало или никакого внутреннего сродства со своими внутренними смыслами» [Там же: 276]. Мы снова наблюдаем, как развертывается органическая метафора. Будучи символом, пишет русский философ, слово в поэзии имеет «внутреннюю органическую связь со своим значением». При этом Аскольдов пытается преодолеть расплывчатость понятия «слово», понимая под ним в узком смысле «воспринимаемую звуковую структуру». Здесь же им поднимается вопрос о мотивированности связи между звуком и значением. Примечательно, что здесь он принимает точку зрения, выраженную Ф. де Соссюром, что у подавляющего большинства слов в языке связь между звуком и значением является чисто случайной и вовсе не необходимой. В этом он видит «одно из основных достижений современного языкознания». Вместе с тем, как отмечает Аскольдов, звуковые свойства слов в поэтической речи имеют существенно большее внутреннее родство со своими значениями. Хотя ученый и не употребляет здесь термина «внутренняя форма слова», очевидно, что его мысль движется тем же путем, по которому шли до него или параллельно с ним

А. Потебня, А. Белый, Г. Шпет в попытках обосновать природу поэтического символа и поэтической внутренней формы.

В качестве завершающего примера художественного концепта Аскольдов приводит пушкинское «лукоморье». В этом концепте нет никакого центрального значения, оно представляет собой лишь ассоциативную группу, открытую для потенциального осмысления. С его точки зрения, концепт «лукоморье» – больше чем просто образ. В нем больше потенциальности и динамики, чем статической образности. В этом, согласно исследователю, заключается самое важное, чем характеризуется природа концепта. «Самое скрытое и загадочное в природе концепта и слова, как его органической части, раскрывается через понятие потенциального. Потенциальное есть особая ценность значимости. Такою ценностью и является концепт и его органическая часть – слово» [Там же: 279].

Итак, мы видим, как Аскольдов определяет понятие «концепт», прибегая к характерным для его стиля мышления метафорам «органическое» и «скрытое». С помощью этой метафорики ему удается обосновать категорию концепта в том виде, в котором она войдет в современную лингвистику, и заложить основу русской концептологии. Впрочем, вряд ли русский философ мог ожидать такой популярности, которую приобрели современные концептуальные штудии в русской лингвистике. По крайней мере, в его концепции мы не встречаем никаких указаний на идиоэтническую специфичность и национальный аспект культурных концептов. Подчеркивая потенциальную природу художественных концептов, он видит в них возможность служить носителями творческого знания о мире.

3. Наука концептов и искусство о концептах

Именно указанный выше смысл термина «концепт», как мне представляется, и пытается развивать Ю.С. Степанов, особенно в последних своих работах. Индивидуальный, творческий концепт не ограничивается здесь рамками национальной культуры и идиоэтнического языка, а напротив, способен вбирать в себя концептуальное пространство мысли других культур. Концепт – единица ментального мира, а ментальный мир не имеет национальных и языковых границ. Кроме того, в последних работах Ю.С. Степанов показывает, что концепт может быть отдельным жанром, объединяющим словесность, изобразительные искусства и философию. Концепт здесь – «понятие, расширенное в результате всей современной научной ситуации», подлежащее не определению, а переживанию. Он «включает в себя не только логические понятия, но и компоненты научных, психологических, авангардно-художественных,

эмоциональных явлений и ситуаций» [Степанов 2007: 20]. Более того, исследование, описание и «изготовление» концепта превращается в творческий акт ученого (см. [Степанов 2009] и [Степанов 2010]). Концепты в рамках этой области могут выражаться как в слове, так и в образе или материальном предмете.

И именно в этой связи мне кажется уместным провести аналогию между концептологией Юрия Сергеевича и концептуальным искусством XX века. Интерес художников к концептам начал проявляться еще в эпоху авангарда. Достаточно упомянуть такие хрестоматийные примеры, как «Редимейды» М. Дюшана, «Черный квадрат» К. Малевича или музыкальную композицию «4.33» Дж. Кейджа. Художник отныне не просто создает произведение искусства, но и ставит целью сказать что-то **о** самом искусстве, причем автокомментарий самого художника становится сопутствующим элементом творческого акта. А уже в 1950-х гг., с зарождением течения концептуализма, автокомментарий становится частью самого произведения искусства. Приведем два примера.

Первый – это классическая работа американского художника Дж. Кошута «Один и три стула» (1965). На полотне изображены сразу три репрезентации одного стула: сам предмет мебели, его фотографическое изображение и определение слова «стул» в толковом словаре. Значение имеет здесь не каждый элемент по отдельности – сам стул, его фотография, его словарное определение, – но все три элемента в комплексе, которые и составляют концепт стула.

Другой пример из области искусства – знаменитая «Муха» (1987) И. Кабакова. На картине изображена муха и в углах написаны реплики двух персонажей, один из которых спрашивает: «Чья это муха?», а другой отвечает: «Это муха Николая». Опять же, ни муха как таковая, как материальный объект, ни разговор о мухе между персонажами, ни сами реплики на полотне не имеют отдельной значимости. Ее имеет концепт, концепт мухи в сознании обычного советского человека.

Метод конструирования концепта как произведения искусства был заявлен в первых манифестах conceptual art (в определении Сола ЛеВитта): «In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art» [LeWitt 1967: 80].

Искусство признается практической философией, а в некоторых течениях концептуализма – философией языка, как, например, в деятельности английской художественной группы Art & Language. В московском концептуализме тексты, сопровождающие или описывающие визу-

альные работы, иногда становятся отдельными произведениями, как у того же Кабакова.

В концептуальном искусстве, таким образом, на первый план выходит метаязыковая функция, концепты – части метаязыка соответствующего художника-концептуалиста или художественной группы. Показателен также интерес концептуализма к словарям, представленный, например, в словаре терминов московской концептуальной школы, составленном участником движения московского концепптуализма А. Монастырским [Словарь терминов]. В предисловии к словарю он указывает, что «концептуализм имеет дело с *идеями* (и чаще всего — с *идеями отношений),* а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именований». Идеи отношений у Монастырского – это и есть концепты[1].

Разумеется, приведенные примеры не говорят о том, что концептуальное направление в искусстве оказало влияние на интерес философии языка к концептам. У того и другого – разные интеллектуальные корни и разные функции. Однако налицо взаимонаправленная тенденция – с одной стороны, искусство не только обращается к концептам как художественным приемам, оно стремится говорить **о** концептах, становится искусством **о** чем-то, интегрируя в себя элементы и стратегии научного дискурса. С другой же стороны, наука - в данном случае филология в лице Юрия Сергеевича Степанова, осознает творческую природу своего знания, и приобретает черты художественности. Именно поэтому я считаю возможным говорить о концептологии Степанова как о движении к «науке концептов», т..е науке, не просто описывающей концепты, но и оперирующей ими. И мне видится в этой попытке, в этом оригинальном стиле Юрия Сергеевиче изобретение нового жанра на стыке научного и художественного мышления. Известны примеры так называемой прозы ученого, философской прозы, философской живописи и т.д., однако здесь мы имеем дело с чем-то иным – с интеграцией предмета исследования ученого в саму материю его текста. Конечно, это жанр, свойственный самой его личности, но он открывает и новые перспективы существования в области культуры, прежде всего, в области ее метаязыков.

ЛИТЕРАТУРА

Аскольдов 1922 - *Аскольдов С.А.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах 1. Пг., 1922.

[1] Ср. с выводами Ю.С. Степанова, что между концептами также могут быть разные типы отношений – статические и динамические [Степанов 2004: 11].

Аскольдов 1925 - *Аскольдов С.А.* Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Альманах 3. Л., 1925.

Аскольдов 1928 - *Аскольдов* С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. (Первая публикация: *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. II. М., 1928).

Барт 1994 - *Барт Р.* Война языков // *Барт* Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М., 1994.

Делез, Гваттари 1998 - *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с франц. М.; СПб., 1998.

Демьянков 2001 - *Демьянков В.З.* Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. 2001. № 1.

Демьянков 2007 - *Демьянков В.З.* Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сб. ст. в честь акад. Н.Ю. Шведовой / Отв. ред. М.В. Ляпон. М., 2007.

Зусман 2003 - *Зусман В.* Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2.

Киклевич 2010 - *Киклевич А.К.* Концепт! Концепт… Концепт? К критике современной лингвистической концептологии // Концепты культуры в языке и тексте: теория и анализ. Научная серия «Современная русистика: направления и идеи». Т. II / Науч. ред. А. Киклевича и А. Камаловой. Olsztyn, 2010.

Лихачев 1993 - *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1.

Логический анализ языка 1991 - Логический анализ языка: Культурные концепты / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова и др. М., 1991.

Ляпин 1993 - *Ляпин С.Х.* О концептах и концептологии (в поисках нового подхода к моделированию деятельности) // XIX World Congress of Philosophy. Moscow 22–28 August 1993. Book of abstracts. Сб. резюме. Vol. I. Секция 13 (Философия деятельности).

Ляпин 1997 - *Ляпин С.Х.* Концептология: к становлению подхода // Концепты. Вып. I. Архангельск, 1997.

Неретина 1994 - *Неретина С.С.* Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Петра Абеляра. М., 1994.

Радлов 1897 - *Радлов Э.* Номинализм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Пб., 1897.

Словарь терминов 1999 - Словарь терминов московской концептуальной школы / Составитель и автор предисл. А. Монастырский. М., 1999.

Степанов 1997 - *Степанов Ю.С.* Концепт // *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Степанов 2001 - *Степанов Ю.С.* Семиотика концептов // Семиотика: Антология. М., 2001.

Степанов 2004 - *Степанов Ю.С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

Степанов 2007 - *Степанов Ю.С.* Концепты*:* тонкая плёнка цивилизации. М., 2007.

Степанов 2009 - *Степанов Ю.С.* Публичное изготовление концепта… (новый жанр) // Язык как медиатор между знанием и искусством: Сб. докл. Международ. науч. семинара. М., 2009.

Степанов 2010 - *Степанов Ю.С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.

LeWitt 1967 - *LeWitt S.* Paragraphs on Conceptual Art // *Artforum*, June 1967.

О.В. Коваль

ЛИНГВОЭСТЕТИКА ЮРИЯ СТЕПАНОВА И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА НОВОЙ ВИЗУАЛЬНОСТИ

«Кому – так, кому – знак»
М. И. Цветаева

1

Сегодня мало кто возразит на то, что в современной гуманитаристике «лингвистический поворот» стремительно сменился «визуальным взрывом»; кардинальной перестройкой всей системы культуры с функционального бинаризма, — при котором сохраняются основные, существенные типологически для культуры отношения равновесия между словом и изображением, прозаическим и поэтическим, акциональным и нарративным, мифологическим и историческим, пространственным и темпоральным, наконец, между «дискретным» и «континуальным», — на рельсы множественной операциональности, при которой на передний план выступает некий «третий» элемент, амальгамирующий все ранее существовавшие и связанные дихотомическими отношениями знаковые образования.

Все больше внимания уделяется визуальным формам восприятия и интерпретации мира и культурных моделей, сформированных вблизи визуальности. Процессы в сфере культурной динамики отмечены в на-

ши дни печатью трансгрессии и семиотической гибридизации. Н.В. Злыднева говорит даже о «цунами визуально-вербальной идеографичности» [Злыднева 2008: 9], вал которого втягивает в себя все большее количество научных дисциплин, методологических подходов и теоретических постулатов. И дело, вероятно, не только в новом витке визуальных технологий и экранных искусств, компьютерной и виртуальной реальности, форм визуального акционизма и новых медиа.

Дело в том, что язык визуальности, в том числе и визуального искусства XX-XXI века, переведенный на рельсы интермедиальности, становится языком, совмещающим, как того и хотел К. Фосслер, «исключительную индивидуальность» и «всеобъемлющую универсальность» (цит. по [Фещенко 2009: 47]). Собственно, так же, как и культура, перестраивается наука о ней – семиотика, разговор о «границах» которой давно превратился в схоластический. Каждая из дисциплин, описывающая культуру в пределах собственных границ, придающих ей облик полноправной семиотической системы, стремятся к объединению и наращиванию своего семиотического потенциала. С этих позиций усиление идеографического начала в культуре, в том числе и культуре визуального, слияние, гипертрофированная гибридизация знаков одной системы со знаками аналогичной ей или близкой по своей морфологии, например, таких, как язык и искусство, в первую очередь – словесное, поэтическое, затем изобразительное, визуальное, – дадут возможность наметить новые методы исследования дискретных знаков (например, слов и других единиц языка) в их соотнесении с знаками непрерывного типа (музыки, фигуративной и нефигуративной живописи, немонтажного кино, фотографии), избежав при этом негативных форм проявления пресловутого цунами визуально-вербальной идеографичности. К счастью, «вал» вербально-визуального, или, скорее, по А. Раппапорту, текстуальной идеографии визуальности [Раппапорт 2004], кажется, обходит стороной едва ли не единственный «островок надежды», в пространстве которого намечаются новые подходы к старым вопросам, имеющим и для лингвистики, и для семиотики культуры (не говоря уже об искусствознании) характер онтологических и феноменологических по существу. Таким островком стал в наши дни круг единомышленников Юрия Сергеевича Степанова, его прямых и косвенных учеников, объединенных между собой рядом проблемных областей, внутри которых каждый из исследователей решает свою самостоятельную задачу, но вместе — формулируют что-то крайне важное в сфере мысли о языке, культуре и смежных с ними жизненных значимостей. Формулируют новые закономерности семиотического действования в культуре, одним из проявле-

ний которого отчетливо опознается *«Лингвоэстетика»* как способ ощутить и означить гумбольдтианское «истинно-творческое действие духа» в сфере познания мира и рефлексии вокруг механизмов преодоления культурной энтропии. Разумеется, ориентация системы языка на ее эстетическую функцию не исчерпывается опытом художественного языкотворчества, изучения эстетических потенций языкового знака, анализом эстетической составляющей языковой и речевой коммуникации, стилевой выразительностью языковых единиц и опытом эстетизации словотворчества и словопроизводства. Лингвоэстетика Юрия Степанова становится много больше локального исследования творческих потенций языка, – она стремится обнаружить его выразительные свойства там, где язык оказывается в состоянии особого напряжения, в некоей обобщенной области, которую пока еще по-старинке мы поименуем областью визуально-вербального синтеза. На самом же деле, сфера интереса лингвоэстетики (и лингвоискусствознания, как ее особенного преломления) гораздо шире: речь идет о соположении знаковых процессов в сфере языка и искусства (изобразительного, если оно нечто изображает, визуального, если оно ориентировано на некоторую зрительную целостность), носящих, с одной стороны исключительную культурную мотивированность, а с другой, – обнажающих роль естественного языка как «высказывательной арматуры» изображения [Подорога 1995: 208]. Концептуально-зрительное и ментально-высказывательные отношения, объединяющие культурный концепт, текст о нем и его аналоговое изображение, вообще определяющие связь вербального и иконического кодов, – вот то, что составляет, как представляется, основной интерес лингвоэстетики (школы) Ю.С. Степанова.

Семиотиста в данном случае интересует не столько то, что может видеть глаз человека, в том числе и глаз лингвиста, сколько «целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано» [Степанов 2004: 78]. Вот на этих отношениях, на этих особенностях визуально-вербального синтеза, прошедшего все известные «ступени знаковости» («диапазон знаковости», по Ю.С. Степанову), мы и хотим сосредоточить свое внимание в этом небольшом эссе.

2

Известно, сколь часты в работах Ю.С. Степанова по семиотике языка и культуры обращения к языку живописи. Нет, скорее, не к самому языку, сколько к материалу «живописного» сквозь его языковые пласты. В культурологии мы знаем пример инверсии названных отношений. Так, Ю.М. Лотман, анализируя природу натюрморта, пришел к совершенно

примечательному выводу: «Натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид. Неслучайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [Лотман 1986: 12-13]. Здесь теоретик культуры обнаружил сходство («соответствие») изобразительной перспективы в живописи языковым грамматическим отношениям, «а закон грамматического согласования – (…) в повторяемости цветовых пятен и объемных форм в живописи» (Сезанна – О.К.) [Злыднева 2009: 223]. Отвлекаясь от характеристик методологии подобного параллелизма – чистой ли лингвистической, или семиотической, – отметим, что в поисках соотношения изобразительного (визуального) и вербального и в эссе Ю.М. Лотмана, и в работах Ю.С. Степанова намечен кардинальный вопрос лингвоэстетики в ее проекции на искусствознание: как, в какой мере язык участвует в организации визуально-живописных структур, в чем же заключается «скрытая деятельность языка» (Д.Н. Овсянико-Куликовский) в формировании визуально-пластических структур и их рецепции и какова степень влияния лингвистического мышления на мышление визуальное, пластическое. Скрывается ли язык в живописном и визуальном целом в виде «потенциальной энергии» или апперцепируемые художником образы напрямую управляются со стороны языка? На все эти вопросы еще нет ответа. Но в ходе его поисков становится очевидным, что семиотике визуально-вербального синтеза этот ответ подбрасывает на своих голубиных лапках сама визуальность. Вот несколько примеров. Не только Сезанн, Ван Гог и Гоген становятся объектом реконструкции лингвоценоза пластики, но в первую очередь те художники, которые сами обнаруживают в ситуации остранения живописного сквозь (через) языковое двойственность соотношения «означаемого» и «означающего» в неязыковых семиотических системах: прежде всего речь должна идти о тех опытах семиотизации языка визуального, когда в художественном творчестве (и эксперименте) происходит взаимонаправленное напряжение знаковых сущностей сопологаемых систем. Это и ситуация морфологической трансформации пластической формы (Сутин, Брак, Пикассо), ее неопримитивизации и внутренней нарративизации (Руссо, Пиросманишвили, Гонтаров), и ситуация визуального центона, парафразы (Пикассо, Бэкон, Соломуха, Каменной), и ситуация экспрессивизации абстрактной формы (Ротко, Бэкон, Сильваши, Криволап), и даже в ситуации стяжения крупного стиля в малоформатный этюд (Шило). Во всех названных случаях живописный знак уравнивается с языковым. Во всяком случае, доля

языкового присутствия здесь оказывается чрезвычайно сильной. Его подтверждают и наблюдения самих художников: «Пикассо пытался создать новую художественную иероглифику, используя для этого какой-то вид живописной (визуальной –О.К.) стенографии, – с носами, грудями, ногами и прочими частями тела человека в разных поворотах. Кстати сказать, повороты тела и головы можно в таком контексте понять как «склонение существительных», а размеры изображенных предметов как «прилагательные, равно как и расположение предмета по отношению к центру картины (…) И это можно объяснить тем, что в живописи сами эти предметы почти всегда и были скорее знаками, чем изображениями» [Раппапорт 2004:138]. Стремясь найти нечто среднее между словом и изображением, Пикассо не столько создавал новую иероглифику, «независимый от слов визуальный язык» [Раппапорт 2004:88], сколько искал возможность в творческом акте уравновесить, соположить, придать материальному артефакту его ментальный и лингвистический эквивалент, словом, – осознавал, что вопреки кажущейся суггестивности и авторефлексии визуального опыта, степень его схематизации и ментальной коррекции не стоит преуменьшать: она осуществляется в среде лингвистических категорий и концептов, позволяющих эту довольно-таки расшатанную систему удерживать в состоянии определенной стабильности. «Перевод с языка одних знаковых средств на язык других ведет к достижению не однозначной обратимости текстов (культуры – О.К.), а их приблизительного подобия, что (…) свидетельствует об уровне осмысленности визуального опыта» [Шило 2010: 154]. Иные найдут в опыте Пикассо стремление творить глубинноязыковым и имагинативным «сгущением»: «картины нужно писать, то есть писать словами (…) литература и живопись могли бы поменяться местами, они – одно и то же» [Крючкова 1985: 79]. Сам маэстро не раз заявлял нечто схожее вот с этим: «Я хотел писать, как пишут слова, писать так же быстро и стремительно, как меняется мысль, в ритме движения воображения» (цит. по [Крючкова 1985: 98]. Но, какую бы методологическую оптику мы к этому опыту создания визуального ни подвели, ясно одно: имеет место особая двойственная установка: на внешний облик знака (графическое, визуальное отображение) и на его «внутреннюю» лингвистическую и концептуальную форму одновременно. Вот тут скрывается тот «пунктум», что и составляет своеобразие лингвоэстетики (школы) Ю.С. Степанова: принцип знака и соотношение «ментального – визуального и вербального».

Иным примером, когда живопись, оставаясь сама собой, «являлась визуальным отелесниванием слова» [Лиманская 2008: 157] представляется случай Ф. Бэкона в его парафразах вокруг Веласкеса. Кроме заме-

ченного М. Белом и Н. Брайсоном присутствия в «кричащих папах» индексального знака боли и визуально подчеркнутого знака физического насилия, как и иконического знака крика: «они иконичны, ибо изображают пронзительный крик; они индексальны, ибо связаны с болью» [Бел, Брайсон 1996: 534], в характерных для Бэкона четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, размытости и искаженности фигур, сфокусированности на фоне срывается моделирование визуального текста по принципу языкового: имена, как и собственно именная функция изображения замещается предикативной, «грамматический каркас» живописи обнажается в виде практически «структурной схемы», когда художник намеривается строить живопись по принципу визуального слова как слова звучащего: она сначала визуально «звучит», и только потом обнаруживает свой лингвоконцептуальный и лингвоэстетический смысл. В самом общем виде принцип такой креации можно сформулировать следующим образом: его (художника – О.К.) креативным мотивом, или, лучше сказать, стратегией становится мотив конструирования живописно-визуального произведения не столько как пространственно-временной композиции, но, прежде всего, как композиции интермедиальной, органика которой построена на основе вербально-визуального синтеза. Похожее находим и у французского художника Сержа Каменного. У него нет шокирующей стратегии Бэкона, но есть общее в семиозисе подобной трансформации. Она обращена не к мотиву Веласкеса, и не к диапазону знаковости, а к самому синтаксису Живописи и визуальной формы в целом. Нечто схожее с выделением не живописи, но «живописности», правда, уже в контексте семиотической рефлексии (в контексте искусствоведческих) интересов Ю.С. Степанова говорил и Н.И. Балашов: «Не раз академик Ю.С. Степанов и я обсуждали, в частности, в музее Прадо роль живописности как таковой, которая образует важнейшую составляющую в приковывающих внимание «загадках» Веласкеса, и искали пути к их разъяснению» [Балашов 2006: 169]. Возможно, «разгадки» и «разъяснения» как раз-то и кроются в этой двойной оптике визуального (живописного). По нашему мнению, неотступное преследование живописи естественным языком, которого она намерена избегать, хотя бы и декларативно, оказывается родовой чертой самой живописи, живописности и визуальности как таковых: «Левое полушарие, утвердившись в своих главных речевых функциях, переходит к экспансии в другие сферы семиотической деятельности, в частности изобразительной» [Иванов 2007: 67]. Таким образом, семиотист–лингвист, исследующий живопись со стороны языка и концептуария, отслеживает наиболее продуктивные схемы зависимостей между струк-

турами языка и структурами искусства и устанавливает им соответствия (параллели) в ментальном и реальном мире. Замыслы объединения если и не самих знаковых систем в единое синтетическое целое, то, по крайней мере, методологии их анализа, обещает лингвоэстетике и лингвоискусствознанию широкие культурологические перспективы и семиотическую остроту, разумеется, лишь в том случае, когда сами они будут анализироваться в проблемном поле культуры и культурного концептуария [Иванов 2010: 31-37].

3

Здесь мы приостановим течение текста и очертим основные проблемные поля лингвоэстетики Юрия Степанова (они, как мы полагаем, совпадают с проблемными полями лингвоискусствознания), но в том его расширении, которое не теряет живописной значимости и эстетической привлекательности произведения искусства:

- исследование искусства со стороны языка;
- авангардность, динамический авангард и лингвоэстетический эксперимент (линия Степанова–Фещенко);
- постулирование и исследование отношений языка и видимого, зрительного, визуального и изобразительного как семиотических отношений («изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции» [Степанов 2004: 78];
- постулирование наявности и исследование опыта соположения видимого и ментального сквозь языковые структуры, здесь лингвоэстетика сближается с лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, а во многом и созвучна ей: «Нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представлений – прямой или косвенной, полной или частичной, отчетливой или смутно-намекающей; и обратно: в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память неспособна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ» [Гаспаров 1996: 265]; в этом «хотя бы», конечно, скрывается бес, но для нас важно именно умозрение в живописном, образном его языковой потенции, а посему мысль, будто «область соответствия слова и живописи вообще невелика» Раппапорт 2004:89], должна быть пересмотрена;
- галерея концептов (построение семиотических рядов – аналогов культурных концептов и их материальных и языковых репрезентантов).
- Влияние лингвистического мышления на визуально-живописную теорию и практику XX-XXI вв. (это уже собственно наш предмет лингвоискусствознания).

Перечисленные проблемные области легко обнаружить как в ранней работе Ю.С. Степанова [Степанов 1975]; так и в работах последних лет: [Степанов 2004; Степанов 2007; Степанов 2010].

4

Логика и эстетика дискурса о видимом, визуальном сталкивается с «ограниченностью своих возможностей» (Д. Арасс), но в творчестве Юрия Степанова счастливо преодолевает и их, и «ограниченность живописи в самой ее поэтике» [Арасс 2010: 206]. Применительно к работам Ю.С. Степанова приведенный выше тезис можно немного метафорически уточнить.

«Живопись, визуальное» в его работах по философии языка и искусству «публичного изготовления концепта» [Степанов 2009] предстают в виде своеобразного метаязыка естественного языка (простите тавтологичность – «голод терминов»), она как бы обворачивает его снаружи, тогда как он сам становится ее конструктивной основой. Именно поэтому возможен принцип «отыскания параллелей» – лирической абстракции Кандинского в построении поэтической строки, построение зрительного изображения у Филонова его параллели у Вяч. Иванова, но уже как словесного изображения, опыт высвобождения абстракции из импрессионистической визуальности («Японский мостик» Моне) и высвобождение «ощущения счастья» из изобразительных деталей романного повествования М. Пруста. Во всех случаях из зрительно-высказывательного единства высвобождается определенный концепт и имманентный ему способ интерпретации, в том числе и живописной. Высвобожденный лингвоэстетически концепт вновь препровождатся исследователем в органическое единство между видимым, лингвальным и ментальным, в котором он синтетически пребывает, поскольку сам он – во внутреннем единстве, «соединении, слиянии», совершающемся в сознании их «воспринимателя», читающего и смотрящего человека» (Степанов 2007, галерея концептов). В контексте сказанного особенное значение приобретает у Ю.С. Степанова понятии «Минимализации», расширению которого мы посвятили самостоятельное исследование [Коваль 2009]. В самом общем виде ее необходимо определить как семиотическое действие, в котором визуальные, вербальные коды взаимосуществют в знаковом единстве как трансляторы культурных ментальных смыслов, но сама же она и операционный механизм их порождения и анализа.

Минимализация у Ю.С. Степанова это:

- нечто краткое;

- как противопоставление чего-то «внешнего», «опознаваемого снаружи», по облику и «умозрительного»;
- имманентный способ изучения концептов культуры и искусства;
- знак облика предмета, явления, события, концепта;
- знаковое действие, семиозис.

Теория «минимализации» в ее соотнесении с вопросами визуально-вербального синтеза обещает содержательные результаты и обострение взгляда на давно привычные вопросы, напр., соотношения картины и ее названия, подробно проанализированные Ю.С. Степановым в работе [Степанов 2004]. Даже беглый взгляд на аргументацию арбатского семиотика относительно функции названия картины и его взаимосоотнесенности с визуальным нарративом, видно, сколь недостоверны и малоубедительны попытки развести вербальность по шкале «эксплицитное – имплицитное» [Злыднева 2008; 2009]. Мало дает в прояснении этого вопроса и чисто лингвистический анализ, напр. у Е. Елиной [Елина 2002]. Вся сложность проблемы как раз-то и состоит во множественности ее решения, с опорой на семиотическую минимализацию и дискурсивный синтез [Коваль 2007]. Вполне в духе «приготовления концептов» можно сказать, что наименование произведения живописи – ее минимализация, след «ментального соединения» видимого и словесного, где последнее, «аннигиилируясь» в зрительном потоке, приобретает черты особого знака – символа.

5

Особое место в теории общности языка и искусства занимает проблематика экфрасиса и экфрастичного. Экфрасис как форма вербализации собственного эстетического опыта художника, писателя, критика давно стал объектом художественной семиотики и предметом лингвоэстетической критики. Однако лишь в последнее время очевидной становится та форма его лингвоэстетической и искусствоведческой интерпретации, которая позволяет методологически сопрягать опыт объективации культурных и пластических смыслов в единой художественной форме, см. [Фещенко 2009а].

Перспективным видится взгляд на экфрасис как на способ средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление достичь эффекта концептуальной и культурной репрезентации на материале визуальном (Л. Геллер, В. Фещенко, Е. Елина).

«Экфрастичное» гипостазируется до интермедиальной репрезентации, когда внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму и наоборот — пластическое и художественное

мышление артифицируется и оспособляется посредством эстетических и образных возможностей естественного языка. Наконец, экфрасис — опыт поиска и теоретического определения «художественно-истинного» [Кандинский 2001], когда художник, по слову В. Фещенко, «движется – от общей эстетики – к особому поэтическому состоянию языка, будь то словесного, музыкального или живописного» [Фещенко 2009].

.Процессуальность, как и взаимопереводимость экфрасиса, его способность выступать и формой-отражением влияния структур естественного языка на художественное сознание, и переводом структур визуальности на иерархию эстетизированных языковых единиц, облаченных в литературно-художественную форму, (П. Муратов, В. Кандинский, С. Эйзенштейн, И. Данилова, С. Даниэль, А. Раппапорт и др.) — органично вытекают из семиотической природы экфрасиса, определенной Р.О. Якобсоном как интрасемиотический перевод и частный случай семиотической трансмутации. Если для хорошего литературного экфрасиса достаточно прибегнуть к нарративной упорядоченности текста, соотносимой с референциальной упорядоченностью объектов на визуальном прототипе экфрасиса, напр., полотнах Вермеера, или полотнах модернистов, напр., У. Уистлера, ср. также автоэкфрасис таможенника Руссо (стихотворение-подпись к картине) на его же «Сон» (см. [Якобсон 1987]), и достаточно отослать к области знания об искусстве XVII ст. или XX ст., художники которого стремились показать, что *«свет часто исходит* из лица, из рук, из пальцев, как будто тела *воспламеняются изнутри»* [Эко 2006] *и что композиция картины есть подлинная ее живописная семантика,* то искусствоведческий и автоэкфрасис стремятся лингвистически и эстетически показать «индивидуальное волнение» художника [Пунин 1976], породившее артефакт изобразительного искусства и представить категориальный аппарат самого этого искусства средствами языка и нарративной формы, к которой прибегает литературная и художественная критика. лингвоэстетический экфрасис Ю.С. Степанова близок собственно искусствоведческому. Но он выделяет и свою характерность: схватить логику художественного изображения, точнее, его лингвистику (уже в семиотическом смысле), продираясь сквозь первичные ассоциации, с их многообразными «сходно», «похоже», лишенными всяких канонов и хронологии, а также устоявшихся методологических обоснований. И, тем не менее, экфрасис Ю. Степанова – блестящий образец межсемиотического перевода. Хотя бы потому, что он дает формульное определение концептуально-семиотического содержания визуального текста и его пластической морфологии, но и трансформирует само знание о визуальном объекте.

Экфрасис Ю. Степанова «знает это», говоря о визуальном тексте, а не «знает об этом», т.е. совершает перевод не просто нечто материального в его словесный вид, но и обнажает сам принцип такого перевода.

6

Склонность живописного и/или визуального целого к усилению дробности этого целого, его атомизация, умножение экстрактных частностей композиционного единства, циклизация и серийность, усложнение живописного не только за счет выявления минимальных элементов формы, но и за счет нагнетания внутрь нее умозрительного (ментального) содержания, в конце концов – стремление к идеографичности визуального – выявляют непосредственное участие естественного языка в создании и восприятии визуальной формы. Но как же тогда сформулировать непосредственное участие Ю.С. Степанова в создании и восприятии имманентной этой визуально-пластической работе лингвоэстетике и философии новой, наших дней, визуальности?

Отнесение всех красок и всех концептуально насыщенных визуальных форм к семиотически действенному и эстетически преображенному смыслу Вечного Слова – Логоса.

ЛИТЕРАТУРА

Арасс 2010 – *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб., 2010.

Балашов 2006 – *Балашов Н.И.* Веласкес и проблема непринужденного самостояния художника в XVII – XIX столетиях // Человек – Искусство – Общество: Закон целого. М., 2006.

Бел 1996 – *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания IX. №2, 1996).

Гаспаров 1996 – *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М, 1996.

Елина 2003 – *Елина Е.А.* Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства: номинативно-коммуникативный аспект. Докт. дисс. / 10.02.19. Волгоград, 2003.

Елина 2002 – *Елина Е.А.* Интерпретация изображенного объекта как многоуровневая модель // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 22. М., 2002.

Злыднева 2008 – *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

Злыднева 2009 – *Злыднева Н. В.*Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицированной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

Иванов 2007 – *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. М., 2007.

Иванов 2010 – *Иванов Вяч. Вс.* «Границы семиотики»: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010.

Кандинский 2001 – *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.

Коваль 2009 – *Коваль О.В.* Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфрасис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

Коваль 2007 – *Коваль О.В.* Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. 2007. № 11.

Лиманская 2008 – *Лиманская Л.Ю.* Оптические миры. М., 2008.

Крючкова 1985 – *Крючкова В.А*. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985.

Лотман 1986 – *Лотман Ю.М*. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1986.

Подорога 1995 – *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.

Пунин 1976 – *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976.

Раппапорт 2004 – *Раппапорт А.Г.* 99 писем о живописи. М., 2004.

Степанов 2004 – *Степанов Ю.С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

Степанов 2007 – *Степанов Ю.С.* Концепты: Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Степанов 2009 – *Степанов Ю.С.* Публичное изготовление концепта… // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

Степанов 2010 – *Степанов Ю.С.* Мыслящий тростник: Книга о Воображаемой словесности. М., 2010.

Степанов 1975 – *Степанов Ю.С*. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. Т. 34. № 1, 1975.

Фещенко 2009 – *Фещенко В.В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

Фещенко 2009а – *Фещенко В.В.* К лингвоэстетическим основам текста художника. Кандинский и точка // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

Шило 2010 – *Шило А.В.* Основы визуалистики как теоретического предмета // Шило А.В. Листы. Харьков, 2010.

Эко 2006 – *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006.

Якобсон 1987 – *Якобсон Р.* О стихотворном искусстве У.Блейка и других художников // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 343-363.

Ямпольский 1998 – *Ямпольский М.* Память Тиресия. М., 1998.

Раздел 2
Метаязыки культур: концептуализация и формализация

В. З. Демьянков

МЕТАЯЗЫК КАК КОНСТРУКТ КУЛЬТУРЫ[1]

Выражение *языки лингвистики* имеет два главных значения: 1) языки, на которых говорят и пишут в обыденной жизни; их-то главным образом и описывают лингвисты; 2) языки, на которых пишут лингвистические исследования – как чисто теоретические, так и описательные (дескриптивные и прескриптивные).

Во втором смысле чаще всего говорят о «метаязыке» лингвистики, вольно или невольно подчеркивая более высокий статус по сравнению с языком-объектом.

Метаязыком вслед за А. Тарским (работы 1935-1936 гг.) называют такие «формализированные» языки, с помощью которых описывают «объектный язык» так, чтобы избежать различных парадоксов, в особенности «парадокса лжеца». Тарский называл формализованными языками те, которым мы в состоянии дать чисто структурное описание; семантика только формализованных языков может быть задана с помощью «точных» методов. Метаязык – это краткое наименование того языка, который лежит в основе описания семантики конкретного языка. Ответственный пункт всего этого, по Тарскому, заключается в том, чтобы снабдить метаязык достаточно богатым запасом слов:

«Nicht jede Sprache läßt sich rein strukturell beschreiben; die Sprachen, für die wir eine derartige Beschreibung angeben können, werden, wie bekannt, als **formalisierte Sprachen** bezeichnet. Da aber von der Klarheit und Genauigkeit der Beschreibung der Exaktheitsgrad aller weiteren Untersuchungen wesentlich abhängt, **so sind wir imstande, nur die Semantik formalisierter Sprachen mit ganz exakten Methoden zu treiben**. […] Der nächste Schritt ist die Konstruktion der Sprache, auf deren Boden wir die

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»).

Semantik der gegebenen Sprache treiben wollen und die wir der Kürze halber **Metasprache** nennen werden. Der wichtigste Punkt in dieser Konstruktion ist das Problem, die Metasprache mit genügend reichem Wortschaft auszustatten» [Tarski 1936: 3-4].

Так поступают, например, с понятием «истина». Если исследователю удается ввести в метаязык термин *истинное* (*высказывание*) таким образом, чтобы каждое предложение конкретной формы было выводимым исходя из аксиом и правил умозаключения в рамках данного метаязыка, то можно сказать, что употребление понятия истины соответствует фактическому положению дел. Причем оказывается, что не только лексемы входят в метаязык, но и аксиомы и правила умозаключения также. С помощью рекурсивной процедуры понятие соответствия фактическому положению дел распространяется на все дальнейшие понятия семантики:

«Gelingt es nun uns in die Metasprache den Terminus "wahr" in der Weise einzuführen, daß sich jeder Satz von der angegebenen Form auf Grund der Axiome und Schlußregeln der Metasprache beweisen läßt, so wollen wir sagen, daß die dadurch festgelegte Verwendungsweise des Wahrheitsbegriffes **sachlich zutreffend** ist; erfolgt insbsondere eine solche Einführung des Wahrheitsbegriffs auf definitorischem Wege, so wollen wir auch die entsprechende Definition als sachlich zutreffend bezeichnen. Eine analoge Methode können wir auf beliebige andere semantische Begriffe anwenden: für jeden solchen Begriff können wir ein System von Sätzen angeben, die die Form einer Äquivalenz haben, den Charakter von Teildefinitionen tragen und – inhaltlich genommen – den Sinn des betrachteten Begriffs in Bezug auf alle konkreten, strukturell beschriebenen Ausdrücke der untersuchten Sprache bestimmen. Ferner vereinbaren wir, eine in der Metasprache festgelegte Verwendungsweise (bzw. eine Definition) des betrachteten semantischen Begriffs als sachlich zutreffend zu betrachten, wenn wir imstande sind, alle erwähnten Teildefinitionen auf Grund der Metasprache zu beweisen» [Tarski 1936: 3-4].

Итак, исходный термин *метаязык* носил очень узкий, специальный характер. Немного позже в расширительном смысле слова метаязыком стали называть языковые средства, с помощью которых мы говорим о языках, в частности, описываем языки. Такое понятие метаязыка употребляется со времен Р. Карнапа [Carnap 1938][1] и Ельмслева [Ельмслев

[1] "Whenever an investigation is made about a language, we call this language the object-language of the investigation, and the language in which the results of the investigation are formulated the metalanguage. Sometimes object-language and metalanguage are the same, e.g., when we speak in English about English. The theory concerning the object-language which is formulated in the metalanguage is sometimes

1943/1960]. Оно менее строго и отлично от исходного понятия метаязыка, введенного немного раньше в рамках логики.

Еще более расширительно употребляется слово *метаязык* в современной науке. Его постигла судьба многих других реляционных терминов. Так, *отец* в словосочетании *романы Честертона об отце Брауне* относится не к отцу Честертона или к отцу автора речи, а к священнику, который, по определению, не имеет права иметь детей. Слово *мать* аналогично этому: так, у матери Терезы детей не было. Фраза, произнесенная в больничной палате, свидетельствует об аналогичной судьбе слова *сестра*: «Сестра, я сирота: у меня нет ни родителей, ни братьев, ни сестер». Однако непривычность ситуации со словом метаязык заключается в том, что исходно (а в логике и сегодня) это был «реляционный» термин отношения к некоторому языку (отсюда и *мета-* в его составе). Выражения же типа *метаязыки науки*, *метаязык права* и т. п. вряд ли имеют референтом язык науки: это тот случай, когда метаязыком называют то, что более оправданно было бы назвать просто языком. Возможно, причиной этого переноса является представление о науке как о языке, с помощью которого мы описываем реальность. Такое представление о науке как о языке оправданно в случае описательного языкознания, но гораздо меньше – в случае медицины или физики. Словосочетание же *метаязык лингвистики*, тем не менее, соответствует исходному определению, а именно, в значении «метаязыки, разрабатываемые в лингвистике для описания языков».

История слов семантического поля «метаязык» показывает, что понятия (в частности, задаваемые метаязыками) являются продуктом культуры, конструируются говорящими, а затем «культивируются» («взращиваются», расширяются, применяются в исследовательских практиках) на основе различных культур. Так, Тарский ввел наш термин, сконструировав его на почве бытовавшего до него словоупотребления. После того как термин *метаязык* укоренился в языке математической логики, Карнап, Ельмслев, а за ними и многие другие лингвисты и логики начали **конструировать** все новые и новые вариации этого понятия, стараясь в своей культиваторской деятельности не очень сильно отойти от исходного смысла первоначального понятия метаязыка.

Мой тезис в этой связи таков: в рамках разных культур, вообще говоря, можно ожидать различных понятий о языках – в зависимости от того, как в рамках каждой конкретной культуры принято говорить о

---

called metatheory. Its three branches are the pragmatics, the semantics, and the logical syntax of the language in question" [Carnap 1938: 421-422].

языках. Ведь даже слово *язык* издавна и очень часто в обыденном языке и в художественной литературе употребляется не так же, как в произведениях лингвистов, см. [Демьянков 2000]. Главный герой лингвистических сочинений – язык, а не человек, на нем говорящий. Главный же герой обыденной речи и художественной литературы – человек.

На эту же мысль наводит исследование того, как и под давлением каких обстоятельств языковедческие термины и слова обыденного языка, характеризующие речевую/языковую и даже метаязыковую деятельность человека, с течением времени приобрели новые, переносные значения, см. [Демьянков 2009].

Например, в 19 в. слово *языкознание* могло употребляться в значении «практическое знание языков». Сегодня невозможно всерьез употребить некоторые словосочетания со словом языкознание, которые в 19 в. были вполне допустимы.

Напр., *это языкознание* в романе Ф. В. Булгарина (1789-1859): *Дети* [перотов]*, едва начиная лепетать, уже приучаются говорить по-турецки, по-гречески, по-французски и по-итальянски. **Это языкознание** ведет перотов к богатству и почестям, предавая в их руки все дипломатические дела Порты, ибо из них избираются драгоманы, или толмачи, при европейских миссиях* (Ф. В. Булгарин, Иван Иванович Выжигин).

Или *выказать свое языкознание*: *Француз мой, подслушав название Испании и Италии и радехонек случаю **выказать свое языкознание**, начал делать ему вопросы по-итальянски и по-испански; но поляк, не запинаясь, отвечал ему на обоих сих языках гораздо чище и правильнее; так что француз принужден был ударить отбой на природном своем языке похвальным словом храбрости и понятливости поляков* (О. М. Сомов, Приказ с того света,1827).

Разумеется, при этом имели в виду знание языков, а не науку о языке (то есть, не *языковедение* и не *лингвистику* в современном смысле слова).

Русское слово *языкознание* (как и польское *językoznawstwo*, украинское *мовознавство* и т. д.) было, по-видимому, калькой немецкого *Sprachwissen*, имеющего значение «знание языка» и даже порой «языковой навык», но не «наука о языке». Это немецкое *Sprachwissen* очень редко фиксируется немецкими одноязычными словарями: чаще находим его в двуязычных словарях. Тем не менее, *Sprachwissen* нередко употребляется в текстах по-немецки). Так, на открывающей странице сайта знаменитого «Дудена» http://www.duden.de/sprachwissen, главного законодателя норм и стандартов современного немецкого языка, читаем: «Willkommen im Bereich Sprachwissen!» («Добро пожаловать в об-

ласть языкового знания!»). Однако в словаре немецкой орфоэпии издательства Дуден [Krech, Stock, Hirschfeld, Anders et al. 2009] лексемы *Sprachwissen* мы не находим, хотя там есть лексема Sprachwissenschaft. Удивительно, что в классической литературе и в словаре [Grimm, Grimm 1832] лексемы «Sprachwissen» мы тоже не находим: только «Sprachkenntnis» «знание языка» или «Sprachwissenschaft» «языкознание». В еще более раннем словаре Аделунга тоже нет статьи «Sprachwissen», зато есть «Sprachkunde», посвященная лексеме, сохранившейся вплоть до нашего времени [Adelung 1801: 228-229]. Тем не менее, слово это употребляется довольно активно в современном языке, напр.: *Auch wenn beim TOEFL wirkliches Sprachwissen geprüft wird* […];*Wege zum notwendigen Sprachwissen Deutschkurse beim Goethe-Institut* и т. п.

А вот *языковедение*, как и немецкие *Sprachwissenschaft* (первое употребление которого фиксируется началом 18 в. [Grimm, Grimm 1831: 2791] и *Sprachkunde*, не употребляется в значении «практическое знание языков»[1], его главное значение – «научное исследование языков».

В обыденной русской речи лексема *лингвист* в 19 веке очень нечаста, но когда ее все-таки употребляют, то далеко не всегда имеют в виду связь с наукой о языке, скорее – серьезные и глубокие занятия конкретными языками. Напр.: *Эрих был большой лингвист как в новейших, так и в древних языках. В гимназии он учил в высшем классе французскому и немецкому языкам, а в университете был сделан адъюнктом латинской и греческой словесности* (С. Т. Аксаков, Воспоминания). А. И. Тургенев в «Хронике русского» пишет: … *верный снимок первой страницы оригинала, для истории, как и для лингвистики, драгоценного*, имея в виду ценность для систематического и глубокого исследования предмета с точки зрения языка. П. А. Вяземский в воспоминаниях о 1825 г. также упоминает слово *лингвист*, но в своеобразном, скорее французском значении: *Он был краснобай и балагур; был в некотором отношении лингвист, по крайней мере обогатил гвардейский язык многими новыми*

[1] Иногда – в ироническом переносном смысле, напр., в романе классика немецкой приключенческой литературы 19-20 вв. Карла Мая. Это употребление он приписывает «человеку из народа»: “Es sind keine Piraten,” entgegnete der Methusalem. „Sie haben uns ja vorhin gesagt, wer sie sind.“ „Ja, gesagt haben sie es; aber ich bin nicht so dumm, es zu glauben. Also mal los mit unserer Sprachwissenschaft! Haben ihre zehn Kameraden beim Segelbrassen mich so ausgezeichnet verstanden, so werden wohl auch diese sofort bemerken, daß sie es mit einem tüchtigen Sprachkenner zu thun haben“ (K. May, Kong-Kheou, das Ehrenwort: (Der blaurote Methusalem), 1888/89). Не встречаем такого употребления на немецкой почве в авторской речи – в отличие от указанных выше произведений русских авторов.

словами и выражениями, которые долго были в ходу и в общем употреблении, например, ***пропустить за галстук***, ***немного подшофе*** [от французского *chauffé* «нагретый», то есть, «поднагретый», «подвыпивший»], ***фрамбуаз*** [от французского *framboise* – «водка из малины»] *и пр. Все это по словотолкованию его значило, что человек лишнее выпил, подгулял*[1]. Можно предположить, что к словам *лингвист* и *лингвистка* в это время по-русски прибегали, чтобы не употреблять слово *языковед*, за которым закрепилось значение «ученый исследователь языка», а имя деятеля от лексемы *языкознание*, как известно, по-русски невозможно: * *языкознаец* зафиксировано лишь в игровом контексте[2].

В сегодняшнем узусе допустимо сказать *лингвистика текста*, поскольку это деятельность лингвистов по исследованию текста, есть книги под названием «Лингвистика измененных состояний сознания», но недопустимо * *языкознание текста* и * *языкознание измененных состояний сознания*; с другой стороны, можно сказать *профессор сравнительного языкознания* и *профессор сравнительного языковедения*, но нельзя сказать * *профессор сравнительной лингвистики* и т. п. Но не так обстоит дело в других языках. Так, в русском переводе романа П. Мериме «Локис» (1866), где речь идет о «профессоре сравнительного языкознания», по-французски такое словосочетание вполне допустимо[3]. Более того, во французском языке, также как в других романских языках и в английском, нет другого термина для науки о языке – в отличие от русского (*языкознание* / *языковедение*), немецкого (*Sprachwissenschaft*), литовского (*kalbotyra*) и т. п.

---

[1] П. Вяземский. Старая записная книжка. М: Захаров, 2003. Еще позже, в 1874 г. у него же в эпиграмме «По поводу новых приобретений российского языка» читаем: *Когда же как-нибудь нет мысли налицо, / Пускаем в оборот мы новое словцо, Мы любим щеголять слов чужеземных кражей, / Хоть языкам чужим и плохо учены». / «Бог в помощь, господа! Прогресса вы сыны! /* ***Лингвистики*** *у вас нет в авторской поклаже, / Но* ***игнористикой*** *вы щедро снабжены: Вы* ***игнорируете*** *даже, / Как вы,* ***в конце концов***, *и жалки, и смешны!* (П. А. Вяземский. Стихотворения. Библиотека поэта: Большая серия. Издание третье. М., 1986).

[2] У П. П. Бажова в письме 1941 г. встречаем: *В заключение об* ***языкознайцах*** *советую запомнить (в жизненном пути пригодится) изречение не то Кузьмы Пруткова, не то премудрости сына Сирахова, или еще кого-то: «Не всякий, кто громко кричит в театре браво и бис, обязательно знает итальянский и латинский язык»* (Собр.соч. в трех томах. М., 1952)

[3] Напр.: *Je ne suis qu'un pauvre professeur de linguistique comparée* «Я всего лишь бедный профессор сравнительного языкознания» (P. Mérimée. Lokis: Le manuscrit du professeur Wittembach, 1868).

С легкой руки Ю. С. Степанова в нашей науке начался и продолжается бум исследования концептов культуры[1]. Концептом стали называть нечто в духовной культуре, заслуживающее реконструкции. А реконструкция эта производится на основе наблюдений над тем, как употребляются слова конкретного языка, эту культуру обслуживающие и несущие эту абстрактную идею. Например, концепты «Свобода», «Правда», «Судьба», «Любовь», «Вера», «Добро — Зло», «Закон», «Власть», «Семья». Набор концептов наиболее существенных для конкретной культуры представляет всю духовную культуру, по этому набору можно предсказать другие, более частные свойства – «параметры» – этой культуры. По Ю. С. Степанову, концепты, в отличие от понятий в узком смысле слова, не только «мыслятся», но и «переживаются» людьми, подобно «коллективному бессознательному».

В разных культурах этот концепт «язык» реализовался в виде иногда очень разных понятий. Так, по-русски мы говорим ***на*** некотором *языке*, и концепт «язык» реализуется как понятие сцены общения, а находим мы различные явления и единицы ***в*** этом *языке*, и концепт реализуется как понятие хранилища. По-английски же, как и по-французски, по-немецки и т. д., можно и *сказать нечто в некотором языке*, и *найти те или иные явления в языке*[2]: хранилище совмещено с местом применения языка, и общение (как его представляют по-немецки и по-английски) происходит в кладовой языка, а не на отдельной сцене (как по-русски). В отличие от выражений типа *сказать на английском языке*, здесь имеется в виду коллекция или место ее хранения. Слова и выражения языка – что-то вроде предметов из такого собрания, например: *Только несколько слов* ***в нашем языке*** *осталось от этих племен* (А.Н. Толстой). Если не удается найти адекватного выражения, говорят, что *в языке* нет подходящих средств. Продолжает роль хранилища картина, обыгранная в следующем предложении: [...] *И при слове «грядущее» из русского языка / выбегают черные мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти, что твой сыр дырявый* (Бродский).

---

[1] Его книга [Степанов 1997] выдержала уже несколько изданий, и ей предстоит еще многие выдержать. В ней он реализовал свой проект, сформулированный еще раньше, в сборнике под редакцией Н. Д. Арутюновой [Арутюнова 1991]: ключевое слово *концепт* было и в названии этого сборника, и в названии статьи.

[2] Напр., у Оскара Уайлда в разных местах читаем: … *the noblest of sacred poems in our language* «самое благородное из священных стихотворений на нашем языке»; *There is no such word in the English language as* ***novelette*** «В английском языке нет слова ***novelette***»: в обоих случаях имеем предлог *in*.

Иногда словоупотребление в обыденной речи противоречит тому, как мы себе представляем языковую деятельность в науке о языке. Например, вряд ли кто-либо сомневается в том, что с помощью языка мы достигаем средством взаимопонимания. Для этой функции языка существует даже термин – *инструментальная функция*. По-русски наиболее типовым способом указания на эту функцию является форма творительного падежа. Например, ср.: *Вася разбил аквариум топором* (инструмент – топор) и *"Тише, молчать, – отвечал учитель* ***чистым русским языком****, – молчать или вы пропали"* (Пушкин). Но инструментализ невозможно употребить по-русски с глаголом *понимать*, ср.: **"Тише, молчать, – понял учитель* ***чистым русским языком****, – молчать или вы пропали"*. Даже **думаем** мы *на некотором языке*, а не * *некоторым языком* (вопреки тому, чему нас учат В. фон Гумбольдт, А. А. Потебня, Э. Сепир и многие другие философы языка), подробнее см. об этом [Демьянков 2009].

Говорит ли это о том, что теоретики неадекватно представляют себе сущность языка? Или это свидетельствует о том, что обыденные представления о языке не доросли до нашей высокой теории?

Вне зависимости от того, какой ответ нам дадут здравый смысл и время, мы можем сказать: способы представления и описания языка и языковой деятельности подсказываются окружающей культурой, а потому варьируются от одной культуры к другой.

Но тогда мы подходим к трагическому вопросу: а возможна ли наднациональная, «надкультурная» наука о языке?

Пессимисты со злорадством ответят: «Нет! И концепта языка тоже нет, есть только понятия языка, о которых непрофессионалы и профессионалы договариваются между собой. Даже в лингвистике мы живем по понятиям, а не по концептам!»

Но это ответ пессимистов.

А у оптимистов найдется другой ответ. Науки рождаются в недрах конкретных культур, однако развиваются в направлении к будущей цивилизации, объединяющей различные культуры как частные реализации одной цивилизации.

Заключение

1. Лингвисты занимаются и языками-объектами, и метаязыком лингвистики. Однако, сосредоточившись даже на сугубо металингвистических проблемах, мы исследуем и интерпретируем язык-объект: специфика языкознания в том, что наш метаязык является частью объекта нашего исследования. Иначе говоря, лингвисты исследуют и реализа-

цию общечеловеческих идей в живых языках, и то, как люди договариваются трактовать эти идеи.

2. Общечеловеческие идеи, существующие как бы сами по себе, но при этом составляющие основу нашего бытия, мы сегодня называем концептами. Их исследователи реконструируют. А договоренности в трактовках мы называем понятиями. Эти понятия люди конструируют, то есть создают, а не реконструируют (хотя очень часто источником вдохновения для такого создания бывают размышления над тем, как могла бы выглядеть реконструкция). И создание этих понятий происходит в рамках конкретных культурных традиций.

3. Наука, в том числе, и языкознание – конструирующее занятие, и в основе метаязыка лингвистики лежит набор понятий, а не концептов. Потому-то можно сказать, что метаязык является конструктом культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова 1991 – Логический анализ языка: Культурные концепты. / Отв. ред. *Н. Д. Арутюнова* М., 1991.

Демьянков 2000 – *Демьянков В. З.* Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под общим руководством и редакцией Н. Д. Арутюновой. М., 2000. С.193–270.

Демьянков 2009 – *Демьянков В. З.* Лингвистика и ее объекты // Вопросы филологии, 2009. № 1. С.14–23.

Ельмслев 1943/1960 – *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. М., 1960. Вып.1. С. 264-389. (Русский перевод работы: Hjelmslev L. Omkring sprogteoriens grundlæggelse. København, 1943).

Степанов 1991 – *Степанов Ю. С.* Концепт «причина» и два подхода к концептуальному анализу языка — логический и сублогический // Логический анализ языка: Культурные концепты. Отв. ред. *Арутюнова Н. Д.* М., 1991. С. 5-14.

Степанов 1997 – *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Adelung 1801 – *Adelung J. Ch.* Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen: Dritter Teil. Seb-Z. Leipzig, 1801.

Carnap 1938 – *Carnap R.* Foundations of logic and mathematics // International Encyclopedia of united science.. V.1: 143-171. Repr. // The structure of language: Readings in the philosophy of language / Edit. by Fodor J. A., Katz J. J. Englewood Cliffs (New Jersey), 1964. P. 419-436.

Grimm, Grimm 1832 – *Grimm J., Grimm W.* Das Deutsche Wörterbuch: Bd.1-32. Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und Internet: Ein Projekt des Kompetenzzentrums für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier in Verbindung mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften Berlin, 2008-2010.

Krech, Stock, Hirschfeld, Anders et al. 2009 – *Krech E. M., Stock E., Hirschfeld U., Anders L. Ch., et al.* Deutsches Aussprachewörterbuch. Berlin; New York, 2009.

Tarski 1936 – *Tarski A.* Grundlegung einer wissenschaftlichen Semantik //Actes du Congrès International de philosophie scientifique (Paris, 1935). Paris, 1936. Bd.3. S.1-8. Repr. // Logik-Texte: Kommentierte Auswahl zur Geschichte der modernen Logik / Hg. von Berka K., Kreisel L. Berlin, 1971. S. 350-356.

С.Г. Проскурин

ТЕМАТИЧЕСКАЯ СЕТЬ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ. В РАЗВИТИЕ ГИПОТЕЗЫ Ю.С. СТЕПАНОВА[1]

В исследовании языковых и культурных феноменов мы опираемся на гипотезу Ю.С. Степанова о том, что, с одной стороны, в терминах культуры обнаруживаются ценности, разделяемые самими членами общества, и, как следствие, имеющие особые термины для своего именования, а с другой стороны, существуют категории, облеченные в словесную форму, но принадлежащие метаязыку исследователя.

В такой постановке вопроса содержится положение, предполагающее внутренний порядок лексикона и его внутреннюю сеть. Нами предлагается сетевая модель описания языка и культуры. Сетевая модель не поликефальна, а центрирована относительно говорящего субъекта. В центре культуры находятся ценности субъекта культуры, им переживаемые. В середине культуры фиксируются перформативные ядра или блоки (термин для этого явления предстоит найти).

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»)

Тематическая сеть языка и культуры формируется вокруг Эго. Языки и культура предстают в виде сетевого образования, содержащего перформативные ядра, которые воспринимаются как данности мировой истории, которые нельзя отрицать. Речевой акт, согласно ономатетической концепции, лежит в основе мира. Этот речевой акт успешен, он находится вне логики. Его нельзя оценивать по типу истинного или ложного. Вообще, речевые перформативы (сказал или изрек) – нетипичный представитель перформативов на современном этапе. Ср. пример из Авесты Он изрек слово …

1. Спросил Ахура-Мазду
Сипитама-Заратуштра:
"Скажи мне Дух Святейший,
Создатель жизни плотской,
Что из Святого Слова
И самое могучее,
И самое победное,
И наиблагодатное,
Что действенней всего?"

2. И что победоноснее,
И что всего целебнее,
Что сокрушает больше
Вражду людей и дэвов?
Что в этом плотском мире
Есть мысль проникновенная,
Что в этом мире плотском -
Отдохновенный дух?".

3. Ахура-Мазда молвил:
"Мое то будет имя,
Спитама-Заратуштра,
Святых Бессмертных имя,-
Из слов святой молитвы
Оно всего мощнее,
Оно всего победнее
И наиблагодатнее,
И действенней всего. (ГИМН АХУРА-МАЗДЕ (Ашт1, "Ормазд-ашт"))

Другим представительным перформативом является описание речевого акта библейского творения:

Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один. (Первая книга Моисея Бытие)

В сердцевине иудео-христианского или зороастрийского комплексов веры лежит успешный перформатив, связанный с изреченным или промолвленным. Крупные контенты опираются на эти срединные утверждения, не требующие дополнительных доказательств своей истинности.

Любой язык имеет внутренний порядок лексикона. Любая культура организована в виде сети уложений. В этом смысле мы наблюдаем различные уровни существования языка и культуры, их различные порядки. С одной стороны, в терминологии и культурных концептах обнаруживаются ценности, разделяемые самими членами общества, и как следствие, имеющие особые термины для своего именования, а с другой - существуют категории, также облеченные в словесную форму, но принадлежащие метаязыку исследователя.

Магистральным выводом из вышеприведенного тезиса является утверждение о том, что комплекс веры покоится на отношении к речевым актам, которые не могут быть подвергнуты логическому опровержению. Они либо состоялись или их просто не было.

В филологических исследованиях говорится о «номинализме» как ведущем принципе мифопоэтической традиции. Актуален тезис – существует лишь то, что названо. Далее мы встречаемся с необычной для нас ситуативной моделью древних культур – ценности аккумулируются и передаются в форме ритуализованных действий и не могут быть поняты иначе другими поколениями, чем через их повторение. Иными словами, имеет значение лишь то, что можно повторить или воспроизвести. Например, слово.

Примечательно, что нередко объект рассматривался как воплощенное слово. Ср. др.-инд. «Праджапати» (первотворец) сказал bhuh : это слово стало землей.» (Шатапатха –брахмана П.1.6.3).

Здесь также актуален тезис Дж.Остина о перформативах. «Одно из многочисленных использований языка я и хотел бы сделать теперь предметом для разговора. Я сосредоточу внимание на типе высказываний, которые выглядят как утверждения и которые грамматически, по-

лагаю, классифицируются как утверждения, - но не являются бессмысленными, не могут быть ни истинными, ни ложными. При этом речь вовсе не идет о высказываниях, содержащих особые глаголы типа «мочь» или особые прилагательные типа «хороший», каковые многими философами рассматриваются теперь лишь как сигналы опасности при разборе. То, о чем я бы хотел поговорить, суть высказывания в самом прямом и строгом смысле слова, содержащие обычные глаголы настоящего времени изъявительного наклонения в первом лице единственного числа. И тем не менее с первого взгляда становится ясно, что они никак не могут быть истинными или ложными. Более того, если некто произносит подобного рода высказывание, мы говорим, что тем самым он не просто говорит, но делает нечто. Это может звучать несколько странно, но приготовленные мною примеры вовсе не покажутся странными, - напротив, трудно представить себе что-то более тривиальное. Я приведу три-четыре. Представим себе, например, что во время свадебной церемонии я говорю «да», - подтверждая тем самым, что «я беру эту женщину в законные жены» Предположим, наступив вам на ногу, я говорю «прошу прощения». Или например, держа в руке бутылку шампанского, я произношу «Называю это судно «Королева Елизавета»…» [Остин 2006: 264].

Определение перформативов позволяет установить базу исчисления более крупных контентов. В юриспруденции основной вербальный контракт был основан на стипуляции. «Стипуляцией назывался устный договор, заключаемый посредством вопроса будущего кредитора (centum dare spondes? обещаешь дать сто?) и совпадающего с вопросом ответа (spondeo, обещаю) со стороны лица, соглашающегося быть должником по обязательству» см.: [Новицкий 2005: 196]. Примечательно, что обязательство возникшее из стипуляции, было обязательством строгого права и потому подлежало строго буквальному толкованию. Как отмечает И.Б. Новицкий, так, еще Гай считал стипуляцию недействительной, если на вопрос кредитора: «обещаешь ли 10?», должник отвечал: «обещаю 5». Правовые отношения возникли как продолжение перформативных высказываний, за которыми закреплялись права и обязательства. Таким образом, исполненная ненадлежащим образом стипуляция признавалась неуспешной. Постепенно, для обеспечения доказательства совершения стипуляции вошло в обычай составлять письменный акт, удостоверяющий это обстоятельство (он назывался cautio).

Юристы, говоря о правовой документации, проводят различие между преамбулой, воспроизводящей обстоятельства, в которых была совершена сделка, и, с другой стороны, действующей частью документа -

той частью, которая сама по себе является осуществлением узаконенного действия, являющегося конечной целью документа в целом. Поэтому слово «действующий» (operative) является чрезвычайно близким тому, что Дж. Остин понимал под перформативом.

* * *

Каков же внутренний порядок лексикона и какова его внутренняя сеть? Прежде всего, словарный состав языка может быть описан в алфавитном порядке. В европейских языках в таких случаях используется слово англ. dictionary, франц. le dictionnaire etc. Словарь также может быть представлен как совокупность лексических единиц. Ср. англ. lexis, фр. le lexique. Остается еще один термин - англ. vocabulary, фр. vocabulaire, «который означает ‘лексикон’, но лексикон достаточно полный или же лексикон достаточно обширной области, и при этом не выровненный в простом алфавитном порядке» [Степанов 1995: 23] Ср. название книги Э. Бенвениста «Le vocabulaire des Institutions Indo-Européennes». Согласно дифференциальным признакам всех вышеописанных терминов в концептуализации лексикона, именно vocabulary позволяет классифицировать словарный состав как совокупность тематических групп, внутренняя сеть которого простирается от идей к словам. В связи с этим возникают разнообразные словари языка: идеографические, аналитические, синтетические, топикальные (ср. англ. topical dictionary).

В таких словарях часто название тематических групп дается не словом из лексикона, являющегося предметом анализа, а словом, которое является по отношению к анализируемым языкам термином «метаязыка». Так, Э. Бенвенист в исследовании терминов права индоевропейцев в качестве термина тематической группы сохраняет слово ПРАВО, однако само слово, несомненно, оказывается термином исследователя, т.е. термином метаязыка, а в самом индоевропейском лексиконе не присутствует. Многие индоевропеисты склоняются к тому, чтобы определять сначала концепты или понятия, актуальные на определенном этапе развития семантической сети языка и культуры и лишь затем реконструировать сам термин, функционировавший в протоязыке. Выявившаяся в сравнительно-историческом языкознании узость формальной реконструкции иллюстрируется, например, трудностями, связанными с воссозданием духовных концептов индоевропейской культуры. Разнообразие данных о мире индоевропейцев свидетельствует о целесообразности переориентации анализа с формального на содержательный, т.е. первоначального установления мифологического, концептуального архетипа

культурного концепта, а затем только реконструкции возможной лексической праформы, которой не обязательно станет лексический архетип, т.е. форма имеющая высокую представимость в языках индоевропейской семьи. Вероятно, у исследователя концептуальных систем появится возможность на основе реконструкции мифологического архетипа предпочесть какую-нибудь маргинальную или уникальную форму, которая подбирается по ассоциации с доминирующей концептуальной трактовкой понятия [Проскурин 2005 :9]

Так, при исследовании тематической группы терминов права Э. Бенвенист обращает внимание на инаковость уложения правовых принципов, которые затрагивают как личность, так и материальные блага индоевропейцев.

«Откуда нам известна правовая организация индоевропейского общества? Имеется ли какой-либо восходящий к эпохе единства термин, означающий право? На поставленный таким образом вопрос, подразумевающий и распространенность понятия, и всю совокупность языков, казалось бы, следует ответить отрицательно. Существует множество слов для права, но они являются специфическими в каждом из языков» [Бенвенист 1995: 299]. Таким образом, для реконструкции индоевропейского словаря прежде всего важно магистральное концептуальное решение того, что индоевропейцы мыслили под правовым уложением. Э. Бенвенист относит к индоевропейскому состоянию очень важное концептуальное понимание права как «порядка». Это понятие представлено ведийским ṛta, иранским arta. «Таково исходное представление правового, а также религиозного и нравственного сознания индоевропейцев: «порядок», которому подчинены как устройство мира, движения светил, смена времен года и течение лет, так и отношения между богами и людьми и, наконец, сами человеческие отношения. Все, что касается человека и мира, находится во власти «Порядка». Таким образом, это религиозная и нравственная основа всего общества; без этого принципа все возвратилось бы к хаосу» [Там же: 299]. Но описав магистральный концепт индоевропейского представления о праве, Э. Бенвенист приходит к следующему выводу: «корень, общий для скр. ṛta, ир.arta, лат. ars, artus, ritus «порядок», как гармоническое соответствие всех частей некоего целого, не дает в индоевропейском производных слов с правовыми значениями» [Бенвенист 1995: 299].

Такая позиция Э. Бенвениста оказывается не совсем достоверной. Любопытный факт: идея упорядоченности и ритуала, вопреки мнению, доминировавшему в реконструкциях социальных терминов, все-таки связана с темой права у индоевропейских народов. Так, международные

договоры, которые заключались между Византией и Древней Русью назывались договорами о «мире и ряде». Слово ряд того же корня, что и ṛta или arta.

А.Н. Сахаров пишет о договоре с Византией 911 года: «С другой стороны, соглашение 911 г. являлось не только договором «мира и любви», но и «рядом». Этот «ряд» относится к конкретным сюжетам взаимоотношений двух государств (или их подданных) в сфере и экономической, и политической.

Первая статья говорит о способах различных злодеяний и мерах наказания за них; вторая – об ответственности за убийство, и в частности об имущественной ответственности; третья – об ответственности за умышленные побои; четвертая – об ответственности за воровство и о соответствующих за это наказаниях; пятая – об ответственности за грабеж; шестая – о порядке помощи купцам обеих стран во время их плавания с товарами, помощи потерпевшим кораблекрушение; седьмая – о порядке выкупа пленных – русских и греков; восьмая – о союзной помощи грекам со стороны Руси и о порядке службы руссов в императорской армии; девятая – о практике выкупа других пленников; десятая – о порядке возвращения бежавшей или похищенной челяди; о практике наследования имущества умерших в Византии руссов; двенадцатая – о порядке русской торговли в Византии (статья утеряна); тринадцатая – об ответственности за взятый долг и о наказании за уплату долга.

Таким образом, широкий круг проблем, регулирующих взаимоотношения между двумя государствами и их подданными в наиболее для них жизненных и ставших традиционными сферах, охвачен и регулируется этими тринадцатью конкретными статьями, которые и составляют содержание слова «ряд» [Сахаров 1980: 167]. Данное свидетельство подтверждает связь ритуализации, выраженной в корне *ar/r, т.е. действия, воплощенного в репрезентации космологического, этического и нравственного понимания мира, с правовой терминологией, поскольку слова ряд и ритуал имеют общий этимологический корень.

При этом слово ряд относилось к правовым положениям заключенного соглашения и регулированию вопросов исключительно правового характера. В дальнейшем в русской правовой терминологии утверждается концепт «правопорядка».

Сказанное свидетельствует о принципиальной правовой предпосылке права. Наблюдается семиотическое развитие значимостей права как ряда, т.е. некоторого гармонического уложения, которое закрепляет правовые принципы. Затем этот порядок формализуется в русском языке как правопорядок. Налицо изменение тематической семантической

сети языка и культуры. Как же происходят подобные вещи, когда в языках возникают подобные «тавтологии» как право - порядок?

Ч. Филмор отмечает: «Живя в постоянно меняющемся обществе, мы часто обнаруживаем, что имена хорошо знакомых нам вещей изменились и что мы теперь вынуждены «видеть» эти хорошо знакомые вещи в новом свете. Например, если вы сообщите мне, что вам легче определять время по аналоговым часам (analog watch- выражение, не имеющее никакого смысла всего несколько лет назад), то я буду знать, что вы говорите об обычном ручном хронометре, всем вам знакомом с детства, который совсем недавно был известен как часы. Мой вывод основывается на фразе, которую вы использовали для идентификации объекта; он состоит в том, что вы находите обычные часы более предпочтительными по сравнению с цифровыми (digital) часами, то есть с тем видом часов, которому они противопоставлены (на это указывает слово аналоговые). Единственная причина выбора вами слова аналоговый состояла в том, что оно противопоставлено слову цифровой, и вы ожидали, что использование этого слова при ведет к активации в моем сознании другого члена оппозиции.… Существует немало «обычных вещей, получивших особые имена только потому, что в описании, предусматриваемом особым именем, они становились элементами контрастивного множества, другой элемент которого и мотивировал контраст» [Филмор 1988: 72-73]. Таким образом, если поставить задачу определения магистральной концептуальной трактовки того, что ныне понимается как право, мы должны уточнить индоевропейский термин, который мотивирует контраст современных русских правовых терминов право и правопорядок. Аналогично процессам, протекающим в семантической сети названия часов, т.е. возможности отделить этапы становления терминов на основе принципа «новой значимости», мы можем сформулировать этапы становления формы. Итак, эпоха А – это термин часы, далее эпоха Б – это появление термина цифровые часы с одновременной лексикализацией предмета эпохи А как аналоговых часов. В терминах, описывающих эволюцию права в индоевропейской культуре мы выделяем эпоху А или эпоху предправа – термин от и.е. корня *ar/r, символизировавший порядок (юридический термин: рус. ряд), которая сменяется эпохой Б – эпохой права, характеризующейся юридическими терминами, специфическим для каждого индоевропейского языка: ПРАВО, Law, Droit с параллельным процессом означивания предправа/ порядка как правопорядка.

Соответственно, у исследователя семантической сети языка и культуры есть всегда возможность «привнести» термины «метаязыка», т.е.

дополнительного языка, и построить тематические группы слов по принципам «иных значимостей».

Это равносильно тому, как если бы мы имели возможность спросить жителя планеты, живущего в 20-х или 30-х годах 20 столетия, как называлась война, в которую были вовлечены мировые державы с 1914 по 1919. Разумеется, ответ I мировая война был бы исторически невозможным, поскольку, значимость мировой войны еще не имела места и не определялась относительно событий 1940-1945 годов.

Иными словами, метаимена для таксономий будут напоминать семантемы предложения Ч. Филмора:

During World War I, Ronald Reagan's birth mother dropped his analog watch into the sound hole of the acoustic guitar

«Во время первой мировой войны мать (по рождению) Рональда Рейгана уронила его аналоговые часы в отверстие деки акустической гитары»

Группа примеров, подобных словосочетанию аналоговые часы, включает такие выражения как акустическая гитара – обычная гитара, описанная в противопоставление электрической гитаре; первая мировая, не называвшаяся первой до тех пор, пока вторая мировая война не инициировала счетный фрейм; мать по рождению (birth mother), отличающаяся от генетической матери только потому, что современная технология сделала возможным перенесение яйцеклетки из тела одной женщины в тело другой [Там же: 73]. Исходя из этого, мы можем утверждать, что, тематическая семантическая сеть языка и культуры всегда предписана определенному хронологическому пласту. Исследователь подобных сетевых отношений в историческом времени всегда должен «плотно закрывать за собой дверь», приобщаясь к внутренней семантической сети определенного исторического текста.

Парадокс теории знака и значимостей состоит в том, что лингвистический знак может быть понят только в тотальности, т.е. в оппозиции, по крайней мере, к одному другому знаку. Только при наличии значимости слово можно применить. В этом смысле евангельское речение «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог… » надо понимать не только как единичность изначального, но и как особую двоичность, дифференцированность. Язык возникает тогда, когда возникает первая значимость, которая служит руководством по применению слова. Олицетворение Бога Словом создает дуальный концепт различимости мира. Ср. далее «Оно было в начале у Бога (Слово). Все через него начало быть, и без Него ничего не начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не

объяла его (Евангелие от Иоанна I, 1-5). Отмечая этот важный параметр семиотики – значимость, мы, тем самым, совсем не утверждаем, что двоичность, т.е. бинарность – это исходный принцип семантики. Скорее, мы говорим и о возможности двоичности, троичности и т.д.. А это, в свою очередь, является утверждением того, что объект должен быть обозначен больше чем один раз….(ср. и как Бог и как Слово). Здесь следует важное методологическое заключение – семантика возникает не только из отношения формы слова/знака к объекту. Семиотическая природа номинации предполагает, существование особого отношения, когда рождается дифференциация, т. е. valeur 'значимость' (по Ф. де Соссюру). Для нас здесь важен сетевой характер связей семантики языка в его происхождении. Значение может быть извлечено только из констелляции слов, поскольку исключительно значимость обеспечивает сигнификацию. Значимости - это своеобразные узлы или центры пересечения (англ. nodes), при помощи которых осознается значение отдельных словоформ. Библейский пример показывает, что благодаря синонимизации форм Бог и Слово, становятся ясным смыслы «и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Отсюда следует, что лексикон обладает значениями не столько в силу номинации, а, прежде всего, в виду значимостей, на основе которых он способен распознаваться.

Реконструируя лексикон древней культуры, например, индоевропейской, ученый сталкивается с ситуацией, когда он может исследовать терминологии первого порядка – ценности. Например, концепт и термин вера. Однако, термин религия находится вне системы ценностей носителя в культуре и принадлежит метасистемному порядку – порядку наблюдателя. Любопытно, что ценностные уложения культур – наиболее древние концепты, тогда как метапредикаты абсолютно вторичны по отношению к ним. В русской культуре предикат Я верую имеет ядерное значение как ценность и является очень древним. В то же самое время существование утверждения Я религиозен возможно только по отношению субъекта культуры с позиции внешнего наблюдателя. «Первое утверждение является непосредственным выражением чего-то, составляющего достояние данной культуры и достояние человека в ней, выражением принадлежащей ему ценности. Второе же – привносится в культуру ее наблюдателем извне, и поэтому не обладает семантической согласованностью с субъектом – говорящим, который (в норме) не может заявлять себя носителем этого предиката. Первое утверждение чем-то близко перформативу (в чем именно, еще предстоит исследовать), тогда как второе напоминает констатив. В самом деле выражение *Я религиозен I am religious, так же теряет смысл в произнесении от 1-го

лица, как, скажем, «Я ошибочно утверждаю», тогда как «Он ошибочно утверждает» вполне нормально» [Степанов, Проскурин 1993: 12].

Таким образом, установления и уложения получают в языках и культурах внутренние и внешние оценки, в зависимости от того являются ли они аутосисистемными или принадлежащими метаситстемному уровню. Так, исследователь древнего индоевропейского права будет всеми силами пытаться осуществить реконструкцию этого понятия. Но его ждет неудача. Дело в том, что право - метасистемный термин, принадлежащий иному порядку – порядку наблюдателя, а не уровню ценностей субъекта индоевропейской протокультуры. Лексикон языка и культуры имеет различные уровни, которые облекаются в словесные формы, но которые существуют в разных измерениях. Так, ценности культуры, такие как вера, закон, любовь представляют собой аутосистемный уровень, который сопрягается с метасистемными, т.е. внесистемными концептами религия, право, секс…. В современном лексиконе происходит смешение порядков, поскольку говорящий склонен считать, что, если концепт терминологизирован, то сам термин, даже если он принадлежит метауровню, может быть использован как по отношению самой ценности, так и порядку наблюдателя. В современной американской культуре вполне оправдано говорить о себе в терминах метасистем, т.е. системы наблюдателя. Ср. I am religious. Под этим понимается принадлежность к определенной конгрегации, и это, само по себе, рассматривается как ценность. Метапредикаты в современной культуре вошли в список ценностей индивидуума. Однако так было не всегда.

Так, И.Ю. Колесов показал, что есть группы предикатов, которые получают свое существование в когнитивном измерении только с позиции внешнего наблюдателя. Например, предикат таращить (глаза) возможен, если имеется кто-то еще, кто производит оценивание вашего взгляда. А выражение я таращу глаза предстает своего рода в виде неуспешного перформатива типа **Я ошибочно утверждаю*, поскольку для такого утверждения необходим кто-то третий, кто дает такую внешнюю оценку.

«В подобных случаях речь идет о наблюдателе как «внутреннем» компоненте когнитивной сцены – он находится «в кадре» ситуации, описываемой предложением и концептуализируется как неотъемлемая часть события. Ему противопоставлен внешний «закадровый наблюдатель» - субъект восприятия, вынесенный за рамку концептуализации ситуации ….» [Колесов 2009: 307]. Наблюдатель за кадром соотносится с такими русскими глаголами как глазеть, коситься, выпялиться и т.д., в английском языке это глаголы группы gaze: stare, peer и т.д. Наличие

наблюдателя за кадром препятствует употреблению вышеотмеченных глаголов восприятия в субъективных суждениях от первого лица.

Согласно гипотезе, язык и культура имеют тематическую сетевую структуру, которая предстает в виде особого сочетания аутооператоров и метаоператоров. Данная тематическая сеть аккумулирует ценности субъекта культуры (аутооператоры), иногда описываемые также дополнительно с позиции внешнего наблюдателя и предстающие в виде метатерминов (метаоператоры). Термины с приставкой «мета» в древнегреческом языке имели значение «следования за чем-либо», или «надстраивания над чем-либо». Именно в этом значении такие слова стали частью лексикона. Метаязык – это способ реализации метасемиозиса, т.е. ситуации, когда язык специально искусственно создается для рассуждения о каком-либо другом языке или же для его описания. Метакоммуникативные предикаты, обладающие метакоммуникативной природой по форме, однако принадлежат «внутреннему» языку или этническому языку и не являются искусственно созданными.

Теория о коммуникации может быть построена в рамках аутопоэзиса. Аутопоэтическая природа системы коммуникации предполагает поиск генеративных источников коммуникации в рамках самой системы коммуникации (здесь мы обращаем внимание на работу Никласа Лумана «Введение в системную теорию»). Коммуникация, обладающая аутопоэтической природой, достраивается в процессе актуализации и становится внесистемной, иносистемной или трактуется как метапостроение. Парадокс коммуникативных задач заключается в способности системы в аспекте аутопоэзиса порождать метаописания. Так, например, практически никогда не говорят «Я оскорбляю вас». Исключение представляет фрагмент Дж. Остина об игровом ритуальном оскорблении Beleidigung «Я оскорбляю вас» в студенческой практике германских университетов. Обычно, согласно аутопоэтической интерпретации перформатив * «Я оскорбляю Вас» выходит за пределы аутосистемы и переходит в ряд иносистемных операторов, предполагающих в своей семантике оценку внешнего наблюдателя: Он оскорбляет, она оскорбляет. Такие ситуации Дж. Остин называет ситуациями «вне игры».

Метасистемность дескрипций «Он оскорбляет», «Она оскорбляет» характеризует коммуникацию уже как метапостроение, т.е. построение, находящееся вне перформативного ядра системы и характеризующееся как дескрипция – констатив. Перформативные ядра языка и культуры определяют качество и являются базой для создания метасистем описания. Нам представляется революционной мысль Кристофа Вульфа о том, что перформативы способны создавать, изменять качества про-

странства и времени, см.: [Вульф 2007]. Так неявные или пустые перформативы часто приводят к созданию метаописаний или внесистемных операторов. Такие метапостроения уже не принадлежат аутопоэтическому ядру системы, а составляют источник номинаций форм отличных от ценностей разделяемых носителями культуры (ПРАВО, РЕЛИГИЯ, ГЕНДЕР).

Очертив источник такой номинации – перформативное ядро, мы легко можем порождать, создавать, генерировать иносистемные описания, подобно математическим операциям с числами, где пустота, т.е. ноль, позволяет строить математические модели. В языке такая пустота стремится к заполнению. Так, перформативное ядро * «Я ошибочно утверждаю» создает метакоммуникативную дескрипцию - констатив «Он ошибочно утверждает» и т.д. В результате перед нами открывается пространство, имитирующее когнитивные структуры коммуникации. Иногда в таком пространстве в начале может действовать правило «Так не говорят», которое затем пересматривается и перформативное ядро реинтерпретируется в аспекте нового построения (ср. выше пример с ритуальным оскорблением).

Метакоммуникативные описания [Гуревич 2009] в языке возникают на краю системы и являются источником информации о самой системе. С семиотической точки зрения метакоммуникация составляет маргинальный компонент говорения и тяготеет к описанию и констатации. Но маргинальное положение метакоммуникативных предикатов в сети объясняется свойством антропосемиотической системы. Антропосемиотика отличается от прочих семиотических систем наличием внутренней речи субъекта при означивании.

Феномен когнитивного пространства заставляет нас обратиться к исходному положению метакоммуникации и видеть один из подобных источников в стратегии поиска добавленных смыслов. Однако эти смыслы, стоящие за системой, имеют в основе аутопоэтическое явление, т.е. аутооператор. Метасистемы способны порождаться аутосистемами, и креативность последних заставляет появляться первые. У. Матурана и Ф. Варела представляют аутопоэзис как основу отделения «жизни» от «нежизни». Аутопоэтическая организация – это организация, которой свойственно постоянное самовоспроизводство. Процесс самовоспроизводства прослеживается как на молекулярном, так и на клеточном уровнях, а также на уровне организмов, что доказывает, что этот процесс постоянен, непрерывен и устойчив. Изучая, как биологические сущности взаимодействуют с миром, Матурана и Варела представляют и собственно когницию как аутопоэтический процесс. На ка-

ком то этапе когниция перерастает в метапредикаты, которые начинают описывать саму систему.

Развивая гипотезу об устроении тематической семантической сети языка и культуры, мы утверждаем, что содержание культуры в своей сердцевине осознается в терминах языка как «ценность», переживаемая носителями культуры. Помимо этого, языки и культуры как бы самопроговариваются, порождая смыслы, стоящие за системой, при помощи которых, сама система и описывается. При говорении обе системы часто смешиваются, и дискурс свидетельствует, что сам субъект не одинок в индивидуальном проговаривании. Когда мы говорим, мы не одни присутствуем в нашей речи.

Таким образом, языки и культура предстают в виде сетевого образования, содержащего перформативное ядро как ценность, способную порождать метаописания, которые, в свою очередь, могут рассматриваться субъектами как ценности второго порядка. С одной стороны, в центре языка и культуры находятся явные и неявные перформативы, трансформируемые в метаоператоры ритуалов. Ср. перформатив *Я клянусь* > метаоператор клятва. Так, в инсценировании и исполнении ритуалов явлен их общий перформативный характер. Такие перформативы создают ядро цивилизации. Французский ученый Р. Дебрэ отмечает, что перформативное ядро представлено в сердцевине иудео-христианского комплекса веры. «Таково весьма таинственное явление: «как делать вещи посредством слов», и оно тем туманнее, что скрывается среди бела дня, в спокойном и тихом свете. Философ языка назвал его «перформативным высказыванием», а иудео-христианская традиция – книгой Бытия. «И сказал бог: да будет свет. И стал свет». Бог – единственный источник высказываний, каковые считаются перформативными в совершенстве (он никогда не говорит без того, чтобы чего-нибудь не делать, каждая из его речей есть действие, и он делает все, что говорит). Космос был его «речевым актом»» [Дебрэ 2009: 183]. Перформативы порождают ритуалы и практики народов, которые существуют в середине тематической семантической сети. Это соответствует природе человека, поскольку понятие центричной позициональности служит для того, чтобы отличить живое и одушевленное, например, от растений.

«У растений нет центра, и для них характерна открытая форма; человек и животные, напротив, определяются своей замкнутой формой, своей центричностью. В то время как у растений их открытая нецентрированная форма соответствует их закрытому позициональному полю, прежде всего, из-за отсутствия возможности передвижения, у животных

и людей замкнутая центрированная форма соответствует открытому позициональному полю, в котором человек и животные могут перемещаться. Растения, у которых отсутствуют центральные органы, посылающие импульсы к передвижению, непосредственно включены в свое окружение. Живые существа, имеющие центр, только опосредованно входят в свою окружающую среду. Они могут отмежеваться от своего окружения …. При центрической позициональности дело доходит до противопоставления многогранности тела его центру.…Человек живет как середина, в качестве Я – эксцентрично. Ему доступен центр его позициональности. Он экс-центрично в состоянии дистанцироваться от самого себя» [Вульф 2007: 38-39].

Установив, что человек и его семиосфера имеют середину, которую мы обозначили вслед за антропологической терминосистемой К. Вульфа (но не Дж. Остина) «перформативным ядром», перейдем к обсуждению проблемы исчисления при помощи таких перформативных ядер более крупных единств: жанровых текстов, ритуалов, сценариев.

Многие культуры, испытывая на себе переход от устного характера коммуникации к письменной фиксации информации, рождают новое перформативное ядро – ядро письменной культуры. Но ранняя письменность сохраняет некоторые реликты устности, так, например, многие тексты называемые «говорящая вещь», несут в себе след устности - неодушевленный объект описывается в терминах говорящего. Поскольку говорящий– обязательная черта устной культуры, постольку ранние письменные тексты непременно фиксируют этот признак устности. Любопытно, что датировка таких надписей свидетельствует об их появлении в период обретения письменности.

«Меланфий посвятил меня, статую, Зевсу Фиванскому»

Египетская бронзовая база для статуэтки из Мемфиса с греческой посвятительной надписью (третья четверть VI в. до н. э.)

Мюридах меня сделал (изготовил) [Okasha 1971: 48] (Alnmouth: название надписи - в соответствии с местом обнаружения).

Alnmouth- каменный столб, найденный в 1789 г. в Нортумбрии, с вырезанной на нем англосаксонскими заглавными буквами надписью (вероятно, X в.)

Сам характер надписей на монументах, вещах и предметах, повествующих о происхождении или принадлежности, свидетельствует о их перформативной природе. Так, материальная выраженность описываемого предмета, например, статуэтки Зевса Фиванского, о котором говорится в надписи на бронзовой базе из Мемфиса, собственно имплицирует перформативное высказывание: Я своим наличием свидетельствую, что/ «Меланфий посвятил меня, статую, Зевсу Фиванскому». Совокупность таких надписей, имеющих имплицитный перформативный характер, формирует перформативные ядра культуры, см. гл.3 [Проскурин, Центнер 2009].

Приведенные примеры позволяют говорить о кумулятивных свойствах культуры. Так как язык, в свою очередь, является ее частью, представляется возможным предположить, что в письменных культурах раннего периода действуют такие же закономерности, как в эволюции транспортных средств, архитектуре, моде, то есть в семиотических системах, связанных с переходными периодами. Одним из проявлений ку-

мулятивности на уровне языка в период перехода от устной культуры к письменной выступает по нашему мнению автореферентность.

Явление автореферентности состоит в том, что говорящий (пишущий) заявляет о себе в создаваемом тексте, называет себя, причем на первый взгляд кажется, что это происходит без видимой необходимости. Представленные выше англосаксонские нерунические надписи указывают, «что создатель вещи и автор надписи остаются за текстом, а на первый план выходит вещь. Автор надписи и производитель артефакта сливаются, присутствует амбивалентность, которая выталкивает на первый план субъекта, не являющегося автором или производителем артефакта» [Проскурин, Центнер 2009: 30]. Далее, А.С. Центнер отмечает: «Интересен тот факт, что в качестве адресанта надписи выступает не мастер или владелец, а сама вещь, предмет, на который эта надпись нанесена, таким образом, неодушевленный объект обретает дар речи, становится «говорящей вещью».

Почему предмет «говорит» от первого лица? Мы считаем это чертой, унаследованной от устной культуры. В устной культуре субъект речи и ситуация общения неотделимы друг от друга, поэтому субъект неизбежно присутствует в речи и в ранних письменных памятниках необходим для того, чтобы надписи выполняли свою функцию, доносили информацию, читались. Использование формы 1 лица позволяет имитировать речь, предмет замещает говорящего, выступая в его роли [Проскурин, Центнер 2009: 33].

Любопытный факт: в одной из более поздних англосаксонских нерунических надписей на латинском языке обнаруживается указание на процесс письма:

TOKI: ME:SKRIPSIT

Токи меня написал

По-прежнему фактический и текстовый адресанты не совпадают, но изменения уже заметны, так как теперь говорит не вещь, а сам текст, то есть появляется «говорящая надпись». Данный пример, делает вывод А.С. Центнер, иллюстрирует сочетание устности (все еще необходимость в имитации речи) и письменности (осознание наличия письма).

При рассмотрении такого жанра надписей в эпоху ранней письменности необходимо отказаться от их символической интерпретации как персонификации объекта на котором делается надпись. То есть перед нами - не «говорящая ВЕЩЬ», а «ГОВОРЯЩАЯ вещь» Как мы показа-

ли с А.С. Центнер, такие надписи аккумулируют прецедентную черту устности и инкорпорируют ее в письменный памятник. В результате происходит ритуализация письменности в обширном пространстве индоевропейских культур. Мы регистрируем перформативное ядро ранней письменной культуры. Одновременно с переходом от язычества к христианству существует период аномальных двоеверных текстов (т.е. текстов с языческой и христианской темами одновременно), см.: [Степанов, Проскурин 1993]

Для объяснения концепта перформативности важны три аспекта. Первый был развит в культурной антропологии; он относится к различным формам культурных исполнений (Мильтон Зингер). Второй аспект был разработан в философии языка, в которых речь идет о перформативных высказываниях (Джон Остин). Третий аспект указывает на эстетическую сторону – искусство перформанса. В центре его находится инсценирование и исполнения тела, его возможности представления и выражения. Перформативность используется как производное понятие, охватывающее все эти взаимосвязи, которое можно определить как скрещивание культурного исполнения, речи как действия и (эстетического) инсценирования и исполнения тела [Вульф 2007: 147].

Отмеченные перформативные ядра/блоки – это ценности культуры, которые иногда описываются со стороны внешнего наблюдателя как ритуалы. Редко, когда исполняющий ритуал согласится с тем, что он исполняет ритуал. Для него исполняемое - ценность культуры. При этом в искусстве и культуре любое повторение содержит в себе моменты преобразования. Они могут быть разной силы, от незначительного отклонения и вплоть до нового творения.

Так, в исследованной нами на предмет надписей «говорящая вещь» англосаксонской культуре происходит преобразование техники надписей в новый жанр. Появляется монументальная надпись, выполненная на так называемом Рутвельском кресте (Ruthwell cross), представляющая собой текст уже в жанре видения. Субъект видения – неодушевленный предмет – сам Крест, на котором распяли Иисуса Христа. Текст является руническим памятником на нортумбрийском диалекте, названный «рутвельским» по месту на севере Англии, где он был найден. На всех четырех сторонах креста есть надписи, две из них выполнены на латыни, в две других - рунами. Как пишет И.В. Шапошникова: «Эти надписи датируются серединой VIII в. Каждая из них содержит несколько строк из поэмы «The Dream of the Rood», которая сохранилась полностью (всего 156 строк) в более поздней копии, относящейся к X в. Эта рукопись и помогла ученым-филологам восстановить те руны в

надписях на самом кресте, которые отсутствовали совсем или были частично повреждены» [Шапошникова 2010: 132].

Ниже мы приводим древнеанглийский текст в латинице, в котором реконструированные слова и буквы в поврежденных частях креста указываются в квадратных скобках.

1
[on] geradæ hinæ god almegttig,
þa he walde on galgu gistiga,
[m]odig f[ore allæ] men;
[b]ug [a ic ni darstæ].
2
[ahof] ic riicnæ kyningc,
Heafunæs hlafard; hælda ic ni darstæ.
Bismæradu ungket men ba æt-gad[re].
Ic [wæs] miþ blodæ [b]istemi[d],
Bi[gotten of his sidan].
3
Crist wæs on rodi;
Hweþræ þer fusæ fearran cwomu
Æþþilæ till anum; ic þæt al bi[heald].
S[are] ic w[æ]s mi[þ] so[r]gum gidroe[fi]d;
H[n]ag [ic hweþræ þam secgum til handa].
4
Miþ strelum giwundad
Alegdun hiæ hinæ limwoerignæ;
Gistoddu[m] him [æt] his [l]icæs [hea]f[du]m;
[bih]ea[l]du[n h]iæ þe[r]
[heafunæs hlafard].

(Цит. по: [Anglo-Saxon 1942: 115]).
А вот буквальный перевод этого стихотворения на английский язык:
1

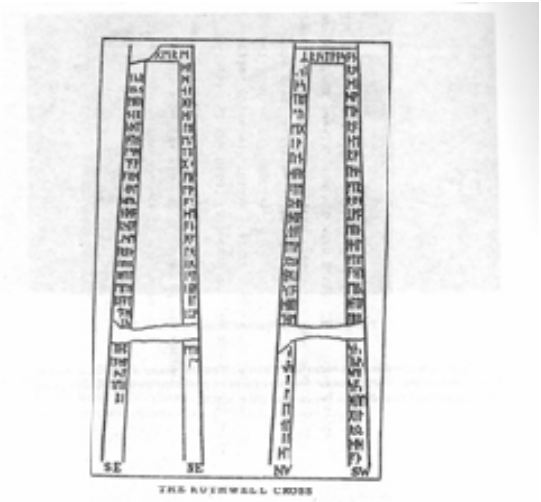
God almighty stripped Himself
When He would mount upon the gallows (the cross),
Courageous before all men;
I (the cross) durst not bow down.
2

I (the cross) reared up the rotal King,
The Lord of heaven; I durst not bend down.
Men reviled us two (the cross and Christ) both together.
I was moistened with the blood poured forth from His side.
3
Christ was upon the cross;
Howbeit, thither came eagerly from afar
Princes to (see) that One; I beheld all that
Sorely was I afflicted with sorrows;
I submitted however to the men's hands.

4
Wounded with arrows,
They laid Him down, weary in His limbs.
They stood beside Him, at the head of His corpse
They beheld there the Lord of heaven.
[Skeat 1935]

Создание монументальной надписи на материальном объекте – кресте из Рутвелла – зиждется на двух тенденциях в развитии письменной культуры англосаксов. С одной стороны, надпись является промежуточным звеном между текстом поэмы «The Dream of the Rood» и жанром надписей «говорящая вещь», с другой стороны, текст относится к уже новому самостоятельному жанру видения. Особенность передачи этого жанра в средние века была таковой, что изначально видения включались в тексты прочих сочинений. Как пишет Б.И. Ярхо: «Здесь для средних веков ход эволюции совершенно ясен: видения, сначала играющие лишь служебную роль в составе других сочинений, постепенно эмансипируются и завоевывают себе право на самостоятельную обработку. Самые ранние видения нашей эпохи являются лишь случайным материалом …» [Ярхо 1989: 31]. Вспомогательный характер ранних видений подвигает нас на то, чтобы рассматривать происхождение монументального текста на кресте как возникшего на новом этапе семиотической эволюции жанровых надписей «говорящая вещь». Однако новый жанр – жанр видения - заставляет по-новому посмотреть на одушевление вещи. Теперь уже это прием. В поэтическом произведении «The Dream of the Rood» деревянный крест, наделенный способностью говорить и чувствовать, разделяет страдания своего господина - Христа. Этот поэтический и риторический прием олицетворения предмета получил название просопопея (prosopopoeia) [Шапошникова 2010: 134]. В

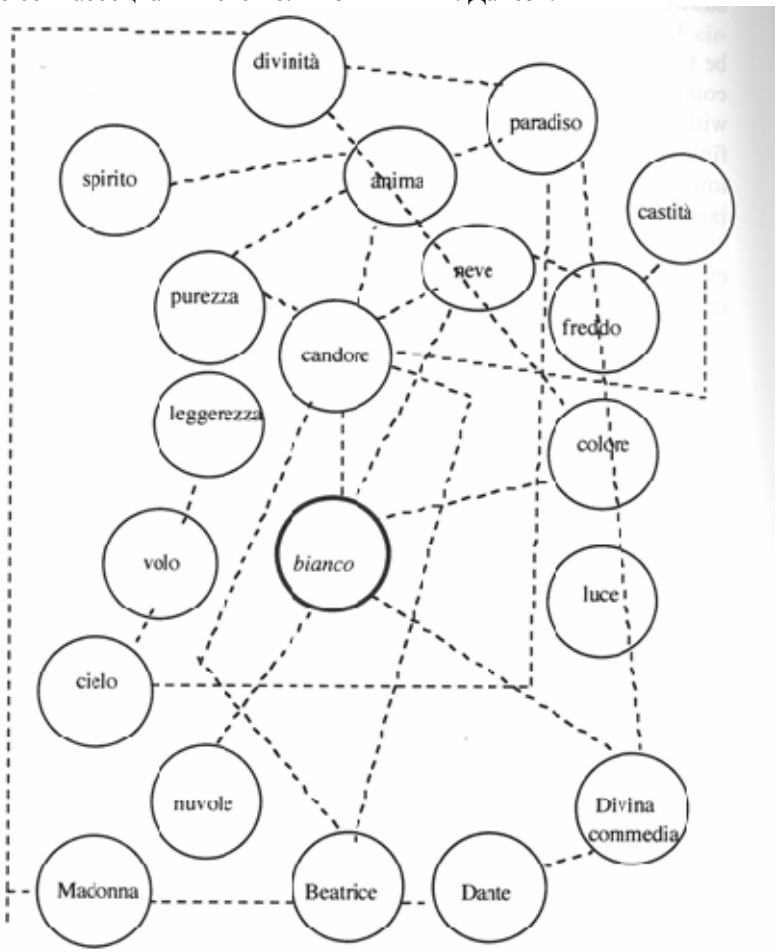
семиотическом плане текст «Видения Креста», безусловно, самостоятелен, но такое заключение не снимает вопроса о промежуточном эволюционном характере монументальной надписи, поскольку сам текст зарождается на «осколках» устно-письменной культуры (надписи «говорящая вещь»).



The Ruthwell Cross

Приведем еще одну семиотическую параллель из сферы культуры. «В соборе г. Майнц (Германия) на стенах размещались плиты, изначально служившие надгробными плитами архиепископов (древнейший из этих памятников – Зигфриду III Эпштейнскому). Первоначально плиты располагались горизонтально, то есть как обычные надгробия с каменным изображением покоящихся епископов. Об этом свидетельствует каменная подушка под головами фигур. Лишь позднее плиты стали размещаться вертикально на стенах собора (первый из таких памятников – Конраду II Вейнзбергскому). Затем и сами плиты стали изготовляться для вертикального расположения (под головой фигур нет подушек, над головой стоящих епископов появляется балдахин). Один из памятников привлекает внимание интересной деталью, позволяющей отнести плиту к периоду перехода от одного стиля к другому: епископ изображен под балдахином и с подушкой под головой, т.е. мы наблюдаем сочетание прежней и новой традиции» [Проскурин, Центнер 2010: 29-30].

В плане языка и культуры семантика языка может служить источником информации о нарративных сетях, таких как, например, со словом bianco «белый» в итальянском дискурсе. Ниже мы приводим семантическую сеть ассоциативного поля из книги М. Данези.



Коннотативно - ассоциативная сеть bianco в итальянском языке и культуре [Danesi 2000: 114]

Однако, тематическая семантическая сеть языка и культуры согласно представленным нами данным строится по иным принципам, чем

лексические сети нарративного типа, построенные на коннотациях. Ср. ассоциацию (Белое) Беатриче – Данте – Божественная комедия (табл. Вверху), а также аутооператоры и метаоператоры тематической семантической сети языка и культуры (ниже). Лексическая сеть ассоциативного словаря отличается от тематической семантической сети субъекта в культуре, поскольку первая сеть возникает в ассоциациях говорящего, тогда как вторая – имманентно присущая языку и культуре черта.

Сетевая структура языка и культуры, рассматриваемых в их единстве, не поликефальна (т.е. не имеет много центров), а центрирована. В центре осознания культуры, в ее середине, находятся ценности субъекта культуры, им переживаемые и осознаваемые. Кроме того, в ней формируются перформативные ядра/блоки, которые мы называем аутооператоры. Аутооператоры - результат действия аутопоэзиса (самопостроения) языка и культурной системы. В них заключена потенция трансформации в метапредикаты, подобно тому, как культурные концепты индивидуума семантически сближаются с метатерминами. Например, так относятся друг к другу аутооператоры и метаоператоры: вера и религия, закон и право (см. выше).

Аналогично, перформативные ядра воплощаются в различных формах культурного исполнения. Так, изделия производятся, вещи кому-то принадлежат. Иногда это описывается в терминах перформативных высказываний: эксплицитных или имплицитных. Кроме того, эти высказывания часто сопровождаются инсценировкой – искусством перформанса.

С позиции наблюдателя, занимающего положение во вне, те же самые сущности, находящиеся во владении индивидуума, определяются иначе как: ритуалы, жанровые тексты и сценарии. Перформативные ядра/блоки способны не только трансформироваться в метапредикаты, но и являются источником развития крупных контентов: жанровых текстов. Так нами выше был описан процесс разворачивания перформативных высказываний в надписи «говорящая вещь», которые в свою очередь, трансформируются в новый жанр – жанр видений, возникающий на новом качественном витке развития культуры.

При говорении субъект языка и культуры ощущает присутствие всех элементов языка и культуры, поскольку в его фразах неразрывно слиты и его собственные ощущения и внешние оценки наблюдателя. В результате многие языки имеют обычаи и традицию, которая корректирует грамматику говорящего накладыванием запретов, табу и т.д. Все это становится возможным вследствие наличия глубинной тематической семантической сети языка и культуры.

Тематическая семантическая сеть языка и культуры

Индивидуум (аутосистема)	**Наблюдатель (метасистема)**
Ценности культуры:	**Метаязык культуры:**
1) культурные *концепты Вера, надежда, любовь, закон* (Ю.С. Степанов, С.Г. Проскурин) →	1) метаязык исследователя *право, культура, секс*…(Э. Бенвенист) категории: пространство/время; родовидовые понятия: *осел (животное), лингвистика (наука)*
2) перформативные ядра/блоки *Я оскорбляю, Я клянусь, Я утверждаю, Я свидетельствую →	2) метапредикаты *оскорбляет,клянется, утверждает,свидетельствует…* ↓
а) формы культурного исполнения → (М. Зингер)	а) ритуалы (клятва) ↓
б) перформативные высказывания → (Дж. Остин)	б) жанровые тексты (текст клятвы) ↓
в) искусство перформанса → (К. Вульф)	в) сценарии (возложение текста клятвы перед статуей божества) ↓

ЛИТЕРАТУРА

Бенвенист 1995 – *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.

Вульф 2007 – *Вульф К.* Антропология. История, культура, философия. СПб., 2007.

Гуревич 2009 – *Гуревич Л.С.* Когнитивное пространство метакоммуникации. Иркутск, 2009.

Дебрэ 2009 – *Дебрэ Р.* Введение в медиологию М., 2009.

Колесов 2008 – *Колесов И.Ю.* Проблемы концептуализации и языковой репрезентации зрительного восприятия. Барнаул, 2008.

Матурана, Варела 2001 – *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания. Биологические корни человеческого понимания. М., 2001.

Новицкий 2005 – *Новицкий И.Б.* Римское право. М., 2005.

Остин 2006 – *Остин Дж.* Перформативные высказывания // *Остин Дж.* Три способа пролить чернила СПб., 2006. С.262-281.

Проскурин 2005 – *Проскурин С.Г.* Семиотика индоевропейской культуры. Новосибирск, 2005.

Проскурин, Центнер 2009 – *Проскурин С.Г., Центнер А.С.* К предыстории письменной культуры. Архаическая семиотика индоевропейцев. Новосибирск, 2009.

Сахаров 1980 – *Сахаров А.Н.* Дипломатия Древней Руси. М., 1980.

Степанов, Проскурин 1993 – *Степанов Ю.С., Проскурин С.Г.* Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993.

Степанов 1995 – *Степанов Ю.С.* Слова, понятия, вещи. К новому синтезу в науке о культуре. // *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995. С.5-25.

Филмор 1988 – *Филмор Ч.* Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике вып XXIII М., 1988. С.52-92.

Шапошникова 2009 – *Шапошникова И.В.* История английского языка. Новосибирск, 2009.

Ярхо 1989 – *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1989. С.18-55.

Anglo-Saxon 1942 – The Anglo-Saxon Minor Poems. N.Y., 1942.

Danesi 2000 – *Danesi M.* Semiotics in Language Education. Berlin-N.Y., 2000.

Okasha 1971 – *Okasha E.* Anglo-Saxon Non-Runic Inscriptions. L., 1971.

Skeat 1935 – *Skeat W.W.* A Concise Etymological Dictionary of the English Language. Oxford, 1935.

А. Ю. Большакова

АРХЕТИП И МЕТАЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ

На рубеже XX-XXI вв. в отечественной научной мысли произошел своего рода взрыв интереса в проблеме, стоявшей не так давно за гранью «дозволенного» - я имею в виду проблему «архетипа» как первообраза коллективного бессознательного, внимание к которому возникло ныне у нас в самых разных отраслях знания. Культурология, литературоведение, языкознание не составляют здесь исключения – напротив: в недрах этих отраслей формируется концепция архетипа как основы не вообще «коллективного», но культурного (литературного) бессознательного. В этом плане всё более актуальным становится вопрос об обретении архетипом имени, т. е. о процессах перехода архетипа из довербального состояния, доступного интуиции психоаналитика, в сферу словесного творчества. Особое место здесь занимает явление, получившее название «метаязык культуры».

По определению, метаязык культуры – это принцип, который ее организует и иерархизирует. Отсюда, по Лотману, задача выявить «универсалии культуры», без чего говорить о типологическом изучении, видимо, вообще не имеет смысла. Проще говоря, метаязык это сверхязык, включающий в себя универсальные смыслы и обеспечивающий целостность той или иной знаковой системы[1], которую он формирует. Именно метаязыки создают единое пространство культуры.

Согласно Р. Якобсону, метаязыковая функция связана с указанием на код, на способ кодирования первичных сообщений. Таким образом, метаязык в культуре – это особый культурный код, идентифицирующий ее состояние и составляющие, ее универсальную природу и исторические изменения. Составляющие такого кода – *концепты, константы, архетипы и подобные сущности*, обретающие *именование в различных метаязыках культуры* и определяющие ее развитие.

В основные признаки культурного (литературного) архетипа, как показывает, к примеру, анализ художественных текстов, входит *пер-*

[1] «Словесное художественное произведение может образовывать само по себе индивидуальную знаковую систему» [Степанов 1998: 72]. Шире – под знаковой системой может пониматься культура в целом как свод художественных произведений, созданных на различных (мета)языках: от собственно словесного до музыкального, театрального и т. п.

вичность и *производность* по отношению к дальнейшей линии развития, в глубине которой таится исходный протообразец; *универсальность и вариативная повторяемость*. *Порождающая* функция архетипа, обеспечивая его развитие в литературе и культуре в целом, позволяет рассматривать его в контексте *возможного модуса бытия* — как некую *матрицу* для последующей актуализации невыявленных желаний, мечтаний, стремлений человека в его художественном творчестве и жизнетворчестве. Как общекультурная модель архетип скорее *задает* некую парадигму развития, нежели дает готовый, завершенный образец. В разные эпохи в культуре разных народов «архетип» воссоздает базовые, сущностные элементы ментального опыта человечества.

Вариативность инвариантности как важнейший принцип существования архетипа, очевидно, можно назвать и первоосновным: ведь на нем зиждется все развитие архетипа, на него, словно на оселок, нанизываются все остальные законы и принципы его движения в пространстве словесного творчества. В эволюционной цепочке «*имя – концепт – архетип*» функции и значение именования, подразумевающего множество концептов, определяются именно этим принципом. Его актуализация, как показывают исследования Ю. С. Степанова, происходит через *эволюционные ряды*, обуславливающие развитие концептов и складывающихся на их основе метаязыков культуры. Здесь именование определенного класса предметов и определяет тот или иной эволюционный ряд: единичность основного имени предполагает множественность означаемых (им явлений) в единой эволюционной цепочке. Есть ли эволюционное развитие у литературных архетипов? Вопрос сложный, если сравнивать различные литературные эпохи: в одни периоды (становления литературы, ее развития в эпоху высокой классики) оно явно есть; в другие (кризисные времена, отличающиеся высокой поисковой активностью, но не более того) о его присутствии можно говорить лишь условно. Тем не менее «эволюционным рядам» концептологии в теории культурного архетипа могут соответствовать «длинные линии», в которые выстраиваются вариативно повторяющиеся образные ряды, тяготеющие к тому или иному первообразцу. Так или иначе, законы концептологии и архетипологии предполагают взаимодействие синхронных звеньев различных рядов развития (концепта, архетипа), что и определяет «*парадигму» или стиль* – ***метаязык*** той или иной *исторической эпохи*.

В этом плане развитие всякого архетипа в словесном творчестве можно расценить как выражение «*исторического преемства*» (В. Ключевский), которое происходит через передающееся от поколения к по-

колению *имя: именование* той или иной сущности как ключевой для исторического развития народа, нации, общества. В результате создается система доминирующих в ту или иную историческую эпоху концептов/констант, архетипов, которая в итоге и отражает состояние мировосприятия (народа, нации, общества и личности). Так складываются ***метаязыки культуры***. По мере ее развития, языку-как-таковому (т. е. в традиционном смысле) начинают сопутствовать специфические языки культуры и отдельных ее видов (литературы, театра и пр.). Так, (мета)язык литературы есть язык образов, а в своем пределе – первообразов (архетипов), реализующих себя в индивидуальных знаковых системах (художественных произведениях) через систему художественных образов, от исходного первообраза производных.

В такого рода процессах прежде всего и проявляется действие *принципов иерархии и суммирования*[1], предполагающих сведение отдельных разрозненных образов в некие метаобразы, собственно, и составляющие метаязык культуры. Но этот стихийно происходящий процесс, неизменно сопутствующий становлению культуры, литературы, находит свое упорядоченное отражение в сопутствующей аналитической деятельности (культурологии, литературоведении и пр.).

И все же, несмотря на все теоретико-методологические подвижки, представления о литературном, культурном архетипе на мой взгляд, не имеют пока еще четких очертаний. Свидетельство тому — разноголосие в применении данного термина, т.е. в том, какое содержание вкладывает в него тот или иной исследователь. Что же такое «архетип»? Какова его структура, модель развития, составляющие и пр.?

Уже сейчас можно определить «архетип» как *концепт*: инвариантное ядро человеческой ментальности, видоизменяющееся в соответствии с конкретной исторической ситуацией, в сопротивлении ей и в адаптации к ней. *Архетипы — это базовые концепты, задающие координаты, в которых человек воспринимает и осмысливает мир и осуществляет свою жизнедеятельность.*

За основу в данном случае я беру положения о концептах культуры, которые, как и собственно архетип, строятся по принципу исходности (изначальности)/производности, единичности/множественности, инвариантности/вариативности. Концепт «есть мысленное образование, ко-

[1] За основу данного и многих других суждений автора настоящей статьи берется тезис о возможности и перспективах перевода законов и принципов языка в другие знаковые системы (в т. ч. литературные) см., к примеру, главу из монографии Ю.С. Степанова «Язык и метод»: «Аналогии в строении языка и строении других семиотических систем» [Степанов 1998: 66-75].

торое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же ряда» [Аскольдов-Алексеев 1928: 37]. Создатель современной концептологии Ю. С. Степанов, затрагивая вопрос о типологическом родстве этого явления с «понятием», отмечает принадлежность второго к сфере логики и философии, тогда как первое более распространено в науке о культуре. «Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека». Отличие его от «понятия» прежде всего в том, что «концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов 2001: 43]. *Если терминологический объем «понятия» синонимичен «значению», то* ***«концепт» - «смыслу», «сущности»****.*

Тем не менее вопрос о разграничении «концепта» и «архетипа» нуждается в дальнейшем уточнении. В целом, *концептосфера* (термин Д. С. Лихачева) *культуры* формируется через именование: возникновение вербализованных аналогов довербальных сущностей[1]. Наиболее сильные из них, объединяющие множество единичных проявлений той или иной сущности, а также наиболее устойчивые в исторических изменениях и определяющие строй мировоззрения (личности, нации, народа), выделяются из общего состава концептов/констант: именно такие *метаконцепты культуры* и можно определить как «архетипы культурного бесознательного». Таким образом, *архетип есть метаконцепт* как предельное воплощение *принципов иерархии и суммирования*. Остановлюсь на этих принципах подробнее – в силу их базового значения для метаязыков культуры, исследование которых включает в себя набор особых приемов и моделей анализа: таких, как «метаописание», «метаобраз» и пр.

Принцип иерархии. Согласно данному принципу различные образы и фигуры в художественном произведении возможно обобщать, сводить в некие классы, «подобно тому, как лингвист сводит морфы в морфему и в грамматическую категорию» [Степанов 1998: 72]. Действие данного принципа проявляется с особой силой, когда – в процессе создания **метаязыка** литературы (культуры) – происходит сведение разрозненных звеньев образной системы (произведения) в единую архетипическую модель. Ведь тот или иной культурный/литературный архетип, в своем внутреннем единстве, предполагает множественность разноликих образов, фигур, картин, сюжетных ситуаций и мотивов. Отсюда –

[1] Это относится и к внесловесным видам искусств, т. к. им неизменно сопутствуют аналитические аналоги: размышления искусствоведов о метаязыках, присущих тому или иному виду искусства.

Принцип или метод суммирования[1]. Подобно переходу от морфа к морфеме «при установлении нормы произведения предельные словесные образы собираются далее в более общий образ» [Степанов 1998: 74] – вплоть до *метаобраза* архетипического толка. Этому художественному процессу в литературоведении соответствует прием метаописания, который впервые был применен А. Белым в книге «Поэзия слова». В основу метаописания и был положен принцип суммирования, когда аналитиком выписывались цитаты из нескольких поэтов (здесь – Пушкина, Баратынского и Тютчева), выражавшие их поэтическое отношение к природным явлениям, а затем цитаты «суммировались». Суть поэтического отношения, таким образом, определялась не по той или иной отдельной цитате, но в серии цитат, в сумме всех слов о предмете. Так, согласно Белому, «отдельные изображения неба «суммируются» в три классические модели о небе: *небосвод дальний блещет* – гласит нам поэзия Пушкина; и гласит поэзия Тютчева: *пламенная твердь – глядит*, и – *облачно небо родное* – сказал бы нам Баратынский на основании собрания и обработки суммы всех материалов о нем. Из подобных классических, синтетических фраз воссоздаваема картина природы в любой из поэзий» [Белый 1922: 13-14]. Точно так же в исследованиях культурного/литературного архетипа результат достижим только через суммирование типологически сходных элементов словесной системы, восходящих к единому сущностному ядру. Спектр этих составляющих, в своем пределе, воплощает действие важнейшей закономерности, определяющей развитие языка и речи.

Справедливости ради, отмечу, что Степанов практически не проводит параллелей между *архетипом и концептом*. Но мысль об этом коренится в самих основаниях его теоретических построений, которые я и пытаюсь актуализировать и, так сказать, достроить, – выявив все важное для остро вставшей сейчас задачи формирования теории культурного (литературного) архетипа. Базовым в этом плане можно считать определение ученым (с опорой на Юнга) архетипа как «архаического глубинного *концепта*» [Степанов 2001: 718].

Впрочем, тенденция к определению «*архетипа*» через «*концепт/константу*» прослеживается в современной научной мысли — правда, не обретая еще четко выраженных концептуальных очертаний и пребывая, так сказать, в «свернутом» состоянии. Напомню, к примеру,

[1] В литературоведении действие этого принципа или метода хорошо сформулировано Ю. Степановым, со ссылками на приводимые ниже примеры из А. Белого (и др.).

определение архетипа как *«универсального концепта»* в «Новой энциклопедии Британники» [Archetype 1990: 529]. Д. Данов называет архетип «*антропологической константой*», И. Смирнов представляет архетипы как «родовые способы *концептуализации* действительности» [Смирнов 1981: 60].

Уточнение Ю. С. Степанова о соотношении концепта и константы, однако, дает более ясное понимание природы архетипа. Очевидно, и в его теории архетип не просто «концепт». В силу своей глубинной инвариантности, архетип можно обозначить как некую *константу,* которая, в свою очередь, представляет собой базовый устойчивый «*концепт,* существующий *постоянно* или, по крайней мере, очень *долгое* время» [Степанов 2001: 84-85]. В особенности это касается культурных концептов, собственно, и составляющих «тонкую пленку цивилизации», говоря степановскими словами, вынесенными в заглавие его книги «Концепты» [Степанов 2007].

Само собой, и среди констант «архетип» занимает особое место - ведь это *первичный* концепт, определяющий сущностное развитие человеческой цивилизации. Выступая на правах константы, архетип является базовой моделью человеческого мировосприятия: это первичное «ментальное образование» (Ю. Степанов), своего рода «мостик» между миром ментальным и миром реальности. Константность (инвариантность) архетипа предполагает и ментальное расширение первичной модели, что обуславливает вариативность его воплощений в культуре (литературе) и своеобразную эволюцию.

Итак, «архетип» не просто «концепт». Если концепты проявляют себя более конкретно и, так сказать, в «дробном» виде (согласно Степанову, это может быть даже отдельная пословица - «тише едешь, дальше будешь»), то константы обладают гораздо более общими, фундаментальными свойствами. Очевидно, однако, включением архетипа как базовой константы в общую – достаточно широкую и дробную – сферу концептов и обусловлено некоторое смешение и смещение в его теории и практике. Например, доходящее до абсурда приравнивание к «архетипу» любых – значимых для автора того или иного рассуждения (но и только?) – повторяемых величин: скажем, «образа бороды» в литературе или названия произведения, художественной детали и пр.

Но, несмотря на все свое тяготение к всеобщности и универсальности, «архетип», несомненно, входит в сферу концептов как выразителей национальных ценностей. Так, базовые архетипы, определяющие все лучшее в русской культуре, можно назвать метаконцептами, представляющими «некое коллективное достояние русской духовной жизни и

всего русского, российского общества» [Степанов 2001: 57]. Все сказанное подкрепляет до сих пор обсуждаемый тезис о ценностной природе архетипа.

В основе понимания «архетипа» в культуре (литературе), очевидно, должна лежать *классификация концептов: их деление на научные и художественные.* В отличие от первых, вторые напрямую зависят от художнической индивидуальности и обладают свойством неповторимости при одновременной повторяемости из века в век, от автора к автору. Понять это без конкретных примеров, на рассмотрение которых нет места в небольшой статье, достаточно сложно. Тем не менее нельзя не отметить, исходя из теории Степанова, отличие архетипа как художественного концепта. При всей своей неповторимости, художественный концепт не существует вне определенного контекста, который составляют другие концепты других авторов. Таким образом, архетипы (как концепты) в литературе не должны изучаться изолированно. Но и не должны накладываться друг на друга, подобно абстрактным понятиям или научным концептам.

Уже в творчестве одного автора «архетип» как художественный концепт проявляет склонность к бесконечным варьированиям. Потому его изучение всегда должно учитывать эту ментальную перспективу или горизонт: его возможное расширение. С этой точки зрения, культура (литература) в целом есть «совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных «рядах»»: в т.ч. в «парадигмах», «константах», «эволюционных семиотических рядах» и пр. [Степанов 2001: 40]. Каждый архетип входит в такие ряды, составляющие единое «*резонантное пространство*» (В. Топоров) культуры (литературы) и определяемые *отношениями преемственности.* Каждое явление индивидуального порядка сопряжено с общим целым — потому и рождает отклик, звук, идею, образ.

Здесь — особость «архетипа» как художественного концепта, обусловленная спецификой его «обитания»: пребывая в своем пространстве и времени — ментальном по определению, он входит в оппозицию по отношению ко времени линейно-хронологическому, т.к. обладает свойством суммарности. Состояние «свернутости» - исходная форма существования архетипа. Или то, что называют *«минимализацией»* (Ю. Айхенвальд, Ю. С. Степанов), характеризующей то или иное явление не только как данность, но и *возможность.* Однако если, согласно версии упомянутых исследователей, *минимализация* представляет ту или иную *сущность*, пребывающую в состоянии текстовой свернутости (т.е. в виде маленького текста или эссе), то архетип как изначально довербальное

явление обретает свою минимализацию в свернутой форме, которую можно представить структурно.

Классический пример текстовой минимализации — определение «*тургеневского»* у Айхенвальда, которое приводится в «Концептах»:

«Можно отвергнуть Тургенева, но остается *тургеневское,* - та категория, которой он сам вполне не достиг, но *возможность* которой явствует из его же творений, отрадная и желанная. Сладкий запах лип, и вообще эти любимые тургеневские липы, и старый сад, и старинный ланнеровский вальс в истоме «незаснувшей ночи», и «особенный, томительный, свежий запах русской летней ночи», и в ее тенях невидимый, но милый Антропка, которого тщетно кличет звонкий голос брата, и жаворонки, которые на крыльях своих унесли росу и ею оросили свои ликующие песни, все эти сирени и беседки, освещенные тургеневской любовью, и пруд из «Затишья», и тихая Лиза в тишине монастыря, и усадьба, дворянское гнездо, и, как душа всему этому, фея усадьбы, молодая девушка, - все это духовно не умирает, и с ними и постольку не умирает и Тургенев» [Айхенвальд 1917: 192].

Примеры *минимализации «архетипа как такового»* в литературе – это след неизвестного человека, которого не могло существовать на необитаемом острове» («Робинзон Крузо» Д. Дефо), и след текста сгоревшей рукописи, давно исчезнувшей, но сохранившейся в авторской памяти («Лес и степь» И. Тургенева). Или опять же «тургеневское» - человек как след самое себя, «живые мощи»...

Так постепенно раскрываются потаенные свойства архетипа как художественного концепта/константы, формирующейся в глубинах творческого мира писателя и, в своей перспективе, открытой в бесконечность культурного бессознательного, которое объединяет автора и (будущего) читателя...

Актуальный и пассивный слои. Внутренняя форма концепта «архетип». Различение *пассивного* и *актуального* слоев в *архетипе как метаконцепте культуры* во многом берет свое начало в дискуссионном положении Юнга об «архетипе как таковом» и его конкретных образных проявлениях[1], которое, однако, в данном случае поворачивается неожиданным ракурсом. Ведь любой архетипический образец, будучи

1 Как считают, к примеру, создатели словаря аналитической психологии Юнга, «необходимо четко отличать архетип как таковой от архетипического образа, который может быть реализуемым (или реализованным) человеком... Архетипические образцы ожидают своей реализации в личности, они бесконечно вариативны и зависят от индивидуального выражения» [Сэмьюэлз и др. 1994: 29-30].

исходным для многообразных художественных претворений у разных авторов, порождает своего рода «постоянные производные» в различных областях знаний, в культуре (литературе) и в менталитете в целом. Это могут быть и «вечные» образы культуры, и абстрактные понятия религии, философии (Добро и Зло), и архетипические фигуры цивилизации (Мать, Царь, Жертва).

Короче говоря, *актуальный слой архетипа* есть всё наиболее видимое, явное, ощутимое, получившее то или иное жизненное воплощение. Тогда как *пассивный слой* есть нечто неуловимое, скрытое в недрах многовековой памяти: этот слой нередко стерт и может быть реконструирован по древним источникам. Отсюда — тяготение теорий архетипа к данным, сохраненным в мифологических слоях цивилизации.

От этих относительных (и соотносимых друг с другом) сторон концепта «архетип» следует отличать его *внутреннюю форму,* которую составляет непосредственный, прямой, буквальный его смысл — быть может, уже не осознаваемый нами, «стертый» в повседневной жизни. По сути, это этимологический признак — основа, на которой держатся остальные слои значений. Для «архетипа» как концепта культуры такую основу может составить его первоначальное значение: «*след* от удара, потрясения». Главное в таком исходном значении — *первичность* воздействия и полученного эффекта*,* обеспечивающая верховное положение архетипа в ряду последующих дериваций. Для культуры (литературы) особенно важен полученный в результате такого первичного воздействия эстетический эффект, рождающийся от соприкосновения с высшим, возвышенным и обеспечивающий соответствующую эстетическую доминанту в художественном произведении.

Как показывает дальнейшее углубление в проблему литературного архетипа, следует обратить особое внимание на факт *«преемственности концептов»,* образующей ту или иную культурную традицию. Согласно положениям Л. Гумилева, сами концепты состоят из преемственных пластов; преемственность заключена в концептах, а собственно история концептов отмечена разрывами.

Изучению актуального и пассивного слоев концепта, по Степанову, соответствуют два основных исследовательских метода: *эволюционный*, в нашем случае представляющий стадии развития архетипа в разные эпохи в виде некоей преемственности, и *исторический или ретроспективный,* предполагающий движение от конкретного архетипа к его «истории» в литературе (культуре). Все это напоминает реконструкцию прошлого, исчезнувшего по сохранившимся в настоящем следам его...

С другой стороны, положение о способности архетипа-концепта к эволюционному развитию, пусть и отмеченному разрывами, открывает сущностные, хоть и еще мало познанные нами, перспективы в построении истории литературы в ее целостности и непрерывности...

Структура. Эволюционное развитие архетипа во многом зависит от состояния свернутости/развернутости, обусловленного общей структурой концепта — как правило, *бинарной*. С этой точки зрения, архетип предстает, в гегелевском смысле, как диалектическое единство и борьба противоположностей.

Рассматривая движение «архетипа» как эволюцию традиции, т.е. смену состояний во времени, теоретики выделяют в тексте художественного произведения *синхронные и диахронные структуры* (модели): «архетипические образцы биполярности и периодичности».

«Образцы литературной формы», к которым применен термин «архетип», «выступают в роли *синхронных* опор, которые оттеняют и делают понятным *диахронное* измерение исторической модификации в системе» [Plaks 1976: 8, 12].

Сиюминутный (синхронный) уровень художественного произведения предполагает вариативный повтор элементов содержания в данной литературной системе: особых типов характеров, излюбленных тем и мотивов, конвенциональных моделей и общих мест. Тогда как диахронный уровень, представленный более общими структурами, составляет общую основу для разновременных и разнообразных элементов религиозного, исторического, социального и естественно-природного характера.

В современной культурологии, как упоминалось, также наблюдается структурное деление архетипических моделей по принципу «общее/конкретное» («общечеловеческое/национальное»). Рассматривая «архетип» как некую константу человеческого бытия, проявляющуюся в конкретных образах, культурология делит их на «универсальные» и «этнокультурные» [Забияко 2007: 125-126].

Бинарная структура. Наиболее популярная и продуктивная в современных теориях архетипа, эта структура по-разному интерпретируется разными исследователями. Одной из базовых здесь можно назвать архетипическую модель «смерть/возрождение», на которой заострила в 1930-х внимание еще М. Бодкин в своем исследовании поэтических образцов. В качестве бинарного мировоззренческого архетипа также выдвигается дихотомия «микрокосм/макрокосм». В философии структура архетипа нередко соответствует бинарному строению мира в мифологии: по принципу оппозиций «добро/зло», «низ/верх», «тепло/холод», «свет/тьма», «мужское/женское». Однако в общефилософской картине

мира такая биполярная структура вступает в конкурентные отношения с триадами (см., к примеру, тройное членение архетипического образа «мирового древа» по вертикали: верх-середина-низ; ветви-ствол-корни; голова-туловище-ноги [Иванова 1995: 11-12]).

Конкретизация бинарной структуры архетипа в ее неизменности и динамике нередко проводится по принципу добавления к основной модели — антиномичной: «Детство» и «АнтиДетство» (Р. Кое, К. Парте), «Деревня» и «АнтиДеревня» (А. Большакова). Так, автор статьи «Архетип царя и антицаря», обращаясь к образам С. Разина, Е. Пугачева, Г. Отрепьева, отмечает, наряду с антиномичностью, и совпадение полюсов (социальных ролей). По сути, такое совпадение опять же становится возможным благодаря циклическому архетипу, вечно колеблющемуся между полюсами «умирание/возрождение». Тогда, к примеру, рассматриваемая в статье антиномичная модель «как раз и составляет суть первобытного мифа о низвегнутом и вновь возрождающемся царе» [Щербинина 1998: 51]. Именно в таких случаях происходит замещение психобиологического архетипа — культурным.

Специальное исследование бинарного архетипа осуществлено М. Уваровым, положившим в его основу (с опорой на Леви-Стросса, Тэрнера, Мелетинского, Вяч. Иванова) тезис об изначальном (в архаическом обществе) структурировании внешнего мира по методу оппозиций. Изначально заложенная в бинарном архетипе идея напряженного диалога антиномичных величин определила строй человеческого мышления на столетия вперед, с особой силой сказавшись в европейской культурной традиции.

«С помощью бинарного анализа, - доказывает исследователь, - в европейской культуре обнаруживается тот изначальный опыт, через который современные смысловые формы запечатлевают в себе зримые черты *уже состоявшихся* закономерностей культурного бытия» [Уваров 1996: 17].

В итоге, «бинарный архетип» можно рассматривать как своего рода классический *культурный код или метаязык культуры,* дающий ключ к пониманию общих закономерностей развития — литературного, в частности.

* * *

Выявление архетипов в литературе и культуре в целом, представляет ряд сложностей. Прежде всего любое их появление и проявление предполагает наличие двуединого «генетического кода», складывающегося через взаимодействие закрепленных в национальном менталитете об-

разцов мировосприятия, праобразов былого, давно ушедшего и сохранившегося в настоящем в качестве «отпечатков», «следов», и соответствующих им художественных образов, моделей, образцов. Последние возникают — на правах повторяющихся, постоянных составляющих — и в национальных и мировой культурах (литературах) в целом, и в творчестве отдельных художников — с разной степенью доминантности и с разной идейно-художественной направленностью. Так представление об архетипе как о феномене коллективного бессознательного, свойственного той или иной нации, сосуществует со «специализированными» репрезентациями архетипа как производными от первичного. И это закономерно.

Очевидно, мы можем говорить о некоем коллективном литературном (культурном) пространстве, сложившемся на основе единого «генетического кода», стихийно регулируемых, интенсивных процессов «*культурного бессознательного» и «памяти культуры»:* через чтение и восприятие друг друга авторами различных текстов, обратное воздействие на литературный процесс читательского восприятия (через читательские отклики, письма, литературные встречи и т.п.), а также профессиональной критики и литературоведения. Таким образом, формирование литературного архетипа отражает процессы общекультурного взаимообогащения и собственно литературной эволюции – в процессе формирования и развития *метаязыков культуры*.

ЛИТЕРАТУРА

Айхенвальд 1917 - *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. 2. М., 1917.

Аскольдов-Алексеев 1928 - *Аскольдов-Алексеев С.* Концепт и слово // Русская речь: Новая серия. Л., 1928.

Белый 1922 - *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922.

Забияко 2007 - *Забияко А.* Архетипы культурные // Культурология. Энциклопедия: В 2 т. М., 2007. Т. 1.

Иванова 1995 - *Иванова Е.* Мифологический архетип диалектического мышления в свете антитезы добра и зла. Автореф. дис… к. филос. Наук. Екатеринбург, 1995.

Смирнов 1981 - *Смирнов И.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981.

Степанов 1998 - *Степанов Ю.С.* Язык и метод. М.,1998.

Степанов 2001 - *Степанов Ю.С.*. Константы русской культуры. М., 2001.

Степанов 2007 - *Степанов Ю.* Концепты: тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Сэмьюэлз Э. и др. 1994 - *Сэмьюэлз Э. и др.* Критический словарь аналитической психологии К.Г. Юнга. М., 1994.

Уваров 1996 - *Уваров М.* Бинарный архетип: Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры. СПб., 1996.

Щербинина 1998 - *Щербинина О.* Символы русской культуры. Екатеринбург, 1998.

Archetype 1990 - Archetype // The New Encyclopedia Britannica. Chicago, 1990. V. 1.

Plaks 1976 - *Plaks A*. Archetype and Allegory in the “Dream of the Red Chamber”. Princeton, 1976.

Ю.Л. Троицкий

ОБЪЕКТ И МЕТАЯЗЫКИ: ОТ ОППОЗИЦИИ К СИНТЕЗУ (ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ КЛОДА ЛЕВИ-СТРОССА)

Характер предлагаемых наблюдений диктует не совсем обычный тип статьи: переход от оппозиции к синтетической метаязыковой стратегии заставляет так организовать повествование, чтобы участники виртуального диалога оказались не в иерархических отношениях, а были бы «рядоположены». Таким образом, я лишаю себя авторской метаступени, становясь одним голосом в квартете иных голосов. Существенным недостатком такой наррации можно считать превращение цитат в текстовые фрагменты: пространность фрагмента обеспечивает адекватность передачи авторской позиции и сопротивляется композиционным ухищрениям составителя.

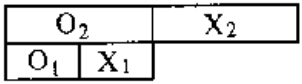
В качестве экспозиции приведу мнение философа о коллизиях философского метаописания:

«Что же лежит настолько глубже теоретической рефлексии наук, что не допускает стандартизированной практики коллективного - дисциплинарного - осознания? Где находится тот уровень *индивидуально-всеобщего* сознания, которое характеризует философию? Мы полагаем, что предельной для человеческого понимания является *вторая рефлексия* (рефлексия рефлексии), или, словами Платона, "вторая навигация". Первая навигация - это все формы духовной культуры, как теоретические, так и идеологические. Знаковые основания форм духовной куль-

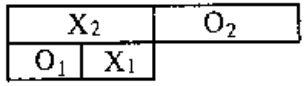
туры, относящихся к рефлексии первого уровня, легко можно моделировать в семиотиках *второго* уровня, "вторичных моделирующих системах", которые подразделяются на *метаязыковые* и *коннотативные*.

Возможности семиотик второго уровня уже достаточно изучены и апробированы в различных областях. Так, например, литературный дискурс моделируется в структурализме в качестве *коннотации*, а теоретический уровень наук моделируется в аналитической философии и позитивизме в качестве *метаязыка*. Указанные типы "сложных семиотик" выделял и анализировал в свое время уже Л. Ельмслев. Приведем их схемы, предложенные Р. Бартом:

А: коннотация



Б: метаязык



О - означающее; Х - означаемое; O_1/ X_1 - знаки первичного языка; O_2/ X_2 - знаки вторичного языка.

А. Коннотация - это такой двойной знак, означающее которого (- O_2) само является знаком (единством означающего - O_1 и означаемого - X_1). Модель коннотации (рис. А) может использоваться для описания структурных особенностей мифа, идеологии и символа, за исключением искусственной символики (см. метаязыковую семиотическую модель, рис. Б). Коннотация не порождает принципиально новых означающих (используются знаки исходного языка и их сочетания), но порождает новые означаемые (X_2), то есть новые смыслы. Означающие же (O_2) отличаются от первичных, естественно-языковых знаков (O_1) тем, что выступают в качестве "коннотаторов" (новых целостных словосочетаний). Последние образуют область риторики. "Риторика есть означающая сторона идеологии, а идеология - означаемая сторона риторики" (Р. Барт). Коннотация может использоваться для построения некоторого воображаемого мира, "вымышленных миров", как то происходит в литературе. Если же смыслы X_2 гипостазируются, то литература трансформируется в миф.

Главной целью коннотативных семиотик является то или иное влияние на адресата (слушателя, читателя), коннотация определяется не столько предметом коммуникации, сколько воздействием на получателя сообщения.

Б. Метаязык, то есть язык описания некоторого иного языка, включает такие двойные знаки, означаемые которых (X_2) сами являются зна-

ками (единством означающего - O_1 и означаемого - X_1). Метаязык является семиотическим основанием рефлексии. Можно даже сказать, что всякая теория есть означаемая сторона метаязыка. После метаязыкового описания символическая реальность культуры становится более упорядоченной, чем до этого, рефлексия структурирует и упрощает исходный объект. Метаязык не порождает новые смыслы, новые означаемые, он содержит новые означающие (O_2) - искусственные термины, необходимые для описания исходного языка (см. рис. Б). Метаязыковая функция связана с указанием на код, на способ кодирования первичных сообщений (Р. Якобсон). Метаязык - это работа с кодом.

Культуру можно представить с семиотической точки зрения как совокупность вторичных семиотик… Метаязыковые знаки так же не имеют объектов обозначения в реальном мире ("денотатов", "референтов"), как и знаки коннотации (литературы, мифа, идеологии и т. д.). В этом метаязык не отличается от коннотации, он также интенсионален. Основная функция метаязыка - описание иного *языка* ("языка-объекта"). Метаязыки образуют важную часть всякой теоретической деятельности, а именно язык самой теории, для которой языком-объектом будет язык эмпирических констатаций (например, "протокольных высказываний")» [Аникин 2003: 10-11].

Д.В. Аникин приводит различение метаязыков по их ориентации на объект описания или получателя информации. Таким образом, мы можем взять идущую от Р. Барта схему как различитель предлагаемых ниже исследовательских практик.

В качестве своеобразной верификации типологии семиотик на коннотативные и метаязыковые будет удобно привлечь материал из естественно-научной области, например, теоретической физики. Для этого нужно найти такой рефлексивный сюжет из истории этой науки, который бы обнаруживал преодоление кризиса понимания и метаописания. На мой взгляд, таким сюжетом может стать рефлексия одного из создателей квантовой механики Вернера Гейзенберга:

«Противоречия, возникшие в квантовой теории строения атома, — я упоминал о них раньше — со временем стали еще более вопиющими и неразрешимыми. Новые эксперименты, например так называемые эффект Комптона и эффект Штерна—Герлаха, показали, что без радикального изменения системы физических понятий объяснить подобные явления уже не удастся. В этой ситуации мне вспомнилась мысль, вычитанная мною у Эйнштейна, а именно требование, чтобы физическая теория содержала лишь величины, которые поддаются непосредственному наблюдению. Смысл требования был в том, чтобы обеспечить

связь математических формул с явлениями. Следуя этой мысли, я пришел к математической структуре, которая, похоже, действительно соответствовала атомным явлениям. Она была затем развернута мною совместно с Борном, Йорданом и Дираком в замкнутую квантовую механику, выглядевшую столь убедительно, что, собственно, в ее правильности уже нельзя было сомневаться. Но мы еще не знали, как следует интерпретировать эту квантовую механику, как следует «говорить о ее содержании. Тогда, а это было весной 1926 года, я был приглашен берлинскими физиками рассказать на тамошнем коллоквиуме о новой квантовой механике. Берлин был в те годы оплотом физики в Германии. Здесь преподавали Планк, фон Лауэ, Нернст и сам Эйнштейн. Здесь Планк открыл квантовую теорию и Рубенс подтвердил ее своими измерениями теплового излучения. И здесь же Эйнштейн сформулировал в 1916 году общую теорию относительности и теорию гравитации. Итак, Эйнштейн будет среди слушателей, я лично с ним познакомлюсь. Само собой разумеется, я готовил свой доклад с величайшей тщательностью, ведь я хотел, чтобы меня, во всяком случае, смогли понять, в особенности же мне хотелось заинтересовать новооткрывшимися возможностями Эйнштейна. В некоторой степени доклад оправдал мои надежды, в последующей дискуссии были поставлены хорошие и полезные вопросы. То, что я возбудил интерес Эйнштейна, было заметно по тому, что он сам попросил меня сопровождать его домой, чтобы в спокойной обстановке обсудить у него подробнее проблемы квантовой теории. Так мне впервые довелось говорить с самим Эйнштейном. По пути домой он расспрашивал меня о моем становлении как физика, о моей учебе у Зоммерфельда. Но дома он тотчас приступил к центральному вопросу о философском обосновании новой квантовой механики. Он заметил мне, что в моем математическом описании вообще нет понятия «траектория электрона», хотя ведь путь электрона вроде бы непосредственно наблюдается в камере Вильсона. Ему казалось абсурдным, предположение, что в камере Вильсона есть траектория электрона, а внутри атома — нет; ведь понятие траектории не должно зависеть от величины пространства, в котором происходит движение электронов. Я защищался, прежде всего тем, что подробно обосновал необходимость отказаться от понятия траектории электрона внутри атома. Я подчеркнул, что такие траектории нельзя непосредственно наблюдать; реально регистрируются лишь частоты излучаемого атомом света, его интенсивности и вероятности переходов, но не траектория непосредственно. И поскольку разумно вводить в теорию лишь величины, поддающиеся непосредственному наблюдению, именно понятие траектории электрона непосредст-

венно в теорию входить как раз и не должно. К моему изумлению, Эйнштейн далеко не удовлетворился таким обоснованием. Он возразил, что любая теория обязательно содержит и ненаблюдаемые величины и что требование применять лишь наблюдаемые величины вообще не может быть проведено последовательным образом. И когда я сказал, что всего лишь применяю ту философию, которую он положил в основу своей специальной теории относительности, он ответил просто: «Может быть, раньше я использовал и даже формулировал такую философию, но все равно она бессмысленна». Итак, Эйнштейн успел уже пересмотреть свою философскую позицию по данному вопросу. Затем он указал мне на то, что уже само по себе понятие наблюдения является проблематичным. Каждое наблюдение, аргументировал он, предполагает однозначно фиксируемую нами связь между рассматриваемым явлением и возникающим в нашем сознании чувственным ощущением. Однако мы можем уверенно говорить об этой связи лишь при условии, что известны законы природы, которыми она определяется. Если же — что явно имеет место в современной атомной физике — сами законы ставятся под сомнение, то теряет свой ясный смысл также и понятие «наблюдение». В такой ситуации теория прежде всего должна определить, что поддается наблюдению. Этот довод был для меня абсолютно новым и произвел на меня тогда глубокое впечатление; позже он сыграл важную роль также и в моей собственной работе и оказался чрезвычайно плодотворным в процессе развития новой физики. Затем наш разговор перешел к специальному вопросу о том, что происходит при переходе электрона из одного стационарного состояния в другое. Электрон то ли внезапно и скачком переходит с одной квантовой орбиты на другую, испуская квант света, то ли он, словно радиопередатчик, непрерывно излучает волны. В первом случае остаются непонятными достаточно часто наблюдаемые явления интерференции, во втором — факт наличия строго определенных частот линейчатых спектров. Здесь, отвечая на вопрос Эйнштейна, я вернулся к точке зрения Бора, согласно которой мы не вправе, имея дело с явлениями, выходящими далеко за пределы повседневного опыта, требовать, чтобы эти явления поддавались описанию в традиционных понятиях. Но Эйнштейн не вполне удовлетворился этой отговоркой; он хотел знать, в каком же квантовом состоянии должно тогда происходить непрерывное волновое излучение. Я привел в ответ сравнение с кинолентой, где подчас переход от одного кадра к другому происходит не внезапно, а так, что прежняя картина постепенно бледнеет, последующая постепенно усиливается, и в промежутке между ними неизвестно, с какой картиной мы имеем дело. Ведь и в

атоме может возникнуть такая ситуация, когда мы некоторое время не знаем, в каком состоянии находится электрон. С такой интерпретацией Эйнштейн был еще менее готов согласиться. Наше знание об атоме, сказал он, совершенно ни при чем, ведь вполне может случиться, что два разных физика располагают разными знаниями об атоме, хотя речь идет об одном и том же объекте. Кажется, Эйнштейн тут же заметил, что таким путем мы приближаемся к интерпретации, принципиально признающей статистический характер законов природы. В самом деле, в статистике речь, по существу, идет о нашем неполном знании некоей системы. Однако на это он никак не хотел пойти, хотя сам в своей работе 1918 года ввел подобные статистические понятия. Придавать им принципиальное значение он не намеревался. Я тоже не знал тогда, как быть, и мы расстались во взаимной уверенности, что до полного понимания квантовой теории еще далеко.

До нашей новой встречи осенью 1927 года на Сольвеевском конгрессе в Брюсселе опять произошли большие изменения. Шрёдингер в 1926 году на основе предшествующих работ Луи де Бройля разработал свою волновую механику и доказал ее эквивалентность квантовой механике. Однако его попытка просто заменить электроны материальными волнами оказалась несостоятельной, и дело не пошло дальше той парадоксальной констатации, что электроны тоже могут быть как частицами, так и волнами. Затем весной 1927 года возникли так называемые соотношения неопределенностей, с появлением которых произошел окончательный переход к статистической интерпретации квантовой теории. Они-то и стали главным предметом дискуссий в Брюсселе. Эйнштейн, как я уже сказал, не хотел признавать статистическую интерпретацию; он снова и снова пытался поэтому опровергнуть соотношения неопределенностей. Эти соотношения сводятся к тому, что в квантовой системе не могут быть известны одновременно две определяющие систему величины, знание которых необходимо в классической физике для полного определения системы, и что, таким образом, между неопределенностями, или неточностями этих величин существуют математические соотношения, не допускающие точного знания одновременно обеих величин.

Итак, Эйнштейн многократно пытался в ходе конгресса опровергнуть соотношения неопределенностей с помощью контрпримеров, которые он формулировал в виде мысленных экспериментов. Мы все жили в одном отеле, и, как правило, к завтраку Эйнштейн приходил с каким-нибудь подобным предложением, которое предстояло проанализировать. Обыкновенно Эйнштейн, Бор и я проделывали путь до зала кон-

гресса вместе, так что во время этой краткой прогулки удавалось начать анализ, прояснив исходные допущения. В течение дня, Бор, Паули и я постоянно обсуждали тезис Эйнштейна, так что к ужину мы, как правило, были уже в состоянии доказать, что мысленный эксперимент Эйнштейна находится в согласии с соотношениями неопределенностей и, следовательно, не может быть использован для их опровержения. Эйнштейн уступал, но следующим утром приносил к завтраку новый мысленный эксперимент, обычно более сложный, чем раньше, и призванный на этот раз уж обязательно привести к опровержению. С новой попыткой дела складывались не лучше, чем с предыдущими, и к ужину ее тоже удавалось парировать. Так продолжалось несколько дней подряд. В конце концов мы, то есть Бор, Паули и я, еще больше уверились в правоте нашего пути, а Эйнштейн понял, что новую трактовку квантовой механики не так-то просто отклонить. Но он остался верен своей позиции, которую выразил словами: «Господь Бог не играет в кости». Бор на это мог лишь ответить: «Однако не наше дело предписывать Богу, как он должен управлять миром».

Тремя годами позже, в 1930 году, в Брюсселе снова состоялся Сольвеевский конгресс, где обсуждались те же вопросы и общий ход обсуждения был примерно таким же. Тщательно разбирая аргументацию Эйнштейна, Бор пытался убедить его в справедливости нового истолкования квантовой теории, но тщетно. Даже очень точный письменный анализ последнего мысленного эксперимента Эйнштейна, когда Бор применил в ходе своего доказательства общую теорию относительности, не смог убедить Эйнштейна. Поэтому пришлось сойтись на том, что мы согласились оставаться несогласными друг с другом. We agreed to disagree[*], как говорят англичане" [Гейзенберг 1987: 82-86].

В этом описании В. Гейзенберга замечательна не только драма идей, но и драматические, подчас, человеческие отношения интеллектуалов. Но нас интересует как раз ситуация кризиса понимания новых эмпирических данных и недостаточность отработанного языка описания наблюдаемых физических явлений. Коллизия несогласия Эйнштейна и группы физиков, то интеллектуальное сопротивление, какое великий ученый оказывал новой теории, демонстрирует условность различения «вторичных семиотик» на коннотативные и метаязыковые. Это наблюдение нужно иметь в виду, когда мы обратимся к позиции Клода Леви-Стросса.

Представляется, что ученый-этнолог прошел некоторую эволюцию в своих метаязыковых поисках: «Печальные тропики» - добротное описание по материалам своих этнологических экспедиций, напоминающее

беллетристическое произведение. Достаточно процитировать заголовки отдельных глав этой объемной книги: «Отъезд», «В поисках силы», «Закат солнца», «Ловушка», «Ковер-самолет», «Толпы», «Добрые дикари», «Робинзон» и т.д. Вот короткая цитата из книги: «Солнце клонилось к закату, у меня уже не было оружия, и в любой момент я мог ожидать залпа стрел. Вероятно, я буду не первым, кто, забравшись в эти края, не вернулся; уж если не я, то мой мул был весьма желанной добычей для людей, которым нечего есть» [Леви-Стросс 1999: 384].

Итак, это исследование, в котором в качестве метаязыка использован естественный язык, не нагруженный понятиями или специальными метаязыковыми признаками. Можно ли назвать это метаязыком?

Следующая серия работ, которые обычно называют структуралистскими («Структурная антропология» 1958 г.), которые можно отнести к попыткам найти точный метаязык.

И, наконец, серия работ К. Леви-Стросса, в которых ученый «рассматривая музыкальное произведение как особый тип повествования… он обнаружил возможность истолкования мифа и музыкального текста при помощи общих культурных моделей. Идя дальше, он построил свое исследование «Сырое и вареное»… по законам и логике музыкального произведения, перенеся, таким образом, музыкальную структуру из области объекта исследования на уровень инструмента исследования, научной метаструктуры» [Лотман 1972:14].

Как сам Леви-Стросс понимал этот переход?

«Уже здесь, во введении, мы должны заявить, что пытались выйти за пределы оппозиции чувственно воспринимаемого и понимаемого, сразу исходя из уровня знаков. Знаки объясняются через знаки. Даже малое число знаков можно использовать в строго определенных комбинациях, способных до малейших нюансов передавать все многообразие чувственного опыта. В результате чего мы надеемся достичь уровня, на котором логические свойства проявляются как атрибуты вещей, доступных такому же непосредственному восприятию, как вкусы и запахи, специфика которых исключает всякую ошибку, однако отсылает к некой комбинации элементов, что при ином выборе или расположении может дать восприятие другого запаха. Благодаря понятию знака мы будем работать на уровне понимаемого, а не только чувственно воспринимаемого, чтобы связать и вторичные качества с истиной.

Поиск среднего пути между работой логической мысли и эстетическим восприятием совершенно естественно вдохновляется примером музыки, которая этот путь всегда и использовала. Такое сближение напрашивается само собой, и не только из общих соображений. В самом

начале работы над этой книгой мы обнаружили, что невозможно распределить ее материал в соответствии с традиционными нормами. Деление на главы насиловало движение мысли, обедняло и искажало его, затуманивало суть. Парадоксальным образом получалось, что надо предоставить мысли больше свободы и гибкости, чтобы сделать ее доказательной. Так мы убедились, что порядок представления документов не может быть линейным и что фразы комментария не связаны между собой простым отношением «сначала — потом». Необходимы были особые средства компоновки, чтобы дать читателю ощущение одновременности. Оно, разумеется, иллюзорно, поскольку мы все равно связаны порядком изложения. Однако мы можем по крайней мере попытаться подыскать ему эквивалент, чередуя дискурсы краткие и пространные, то убыстряя ритм, то замедляя его, то нагромождая примеры, то оставляя их за кадром. Таким образом мы констатировали, что наш анализ располагается на многих осях. Одной из основных, разумеется, является ось последовательного изложения, но не менее важна и ось сравнительной плотности, обусловливающая использование выразительных форм, аналогичных соло и тутти в музыке или экспрессивных напряжений и кодов замещения, которые в ходе работы над текстом привели к появлению оппозиций, сопоставимых с пением и речитативом, инструментальным ансамблем и арией.

Мы позволили себе свободно располагать наши темы в разных измерениях, и в результате получилось, что деление на примерно равные главы должно уступить место разбивке на менее многочисленные, но более объемные и сложные части, неравные по длине, каждая из которых была бы целостностной в силу собственной внутренней организации, определяемой единством замысла. По той же причине эти части не могут иметь одинаковую форму; каждая подчиняется правилам тона, жанра и стиля, а сами правила определяются природой рассматриваемого материала и используемыми для этого техническими средствами. И тут музыкальные формы предлагали нам разнообразные возможности, уже проверенные опытом, потому что сравнение с сонатой, симфонией, кантатой, прелюдией, фугой и т.д. позволяло показать, что в музыке вставали проблемы, аналогичные тем, которые ставит анализ мифов, и музыка уже находила для них решения.

Но в то же время мы не могли не учитывать глубинных причин этой на первый взгляд удивительной близости между музыкой и мифом (структурный анализ просто подчеркивает их близость, переводя ее в другой план). Важным шагом здесь будет обращение к тому инварианту нашей личной истории, который не изменяли никакие перипетии, даже

могучие откровения… речь идет о служении алтарю «бога Рихарда Вагнера». Ибо Вагнер, бесспорно, является отцом структурного анализа мифов. Весьма показательно, что этот анализ сначала был осуществлен в музыке. Поэтому, показывая, что анализ мифов подобен большой партитуре мы просто извлекаем логическое следствие из вагнеровского открытия: структура мифов раскрывается с помощью музыкальной партитуры.

Мы должны были воздать должное Вагнеру: однако упоминание о нем только подтверждает, что вопрос о близости музыки и мифологии действительно существует, но не имеет ответа. Ответ же, по нашему мнению, кроется в общем свойстве мифа и музыкального произведения: они суть языки, каждый по-своему трансцендирующие членораздельную Речь и подобно ей (в отличие от живописи) одновременно разворачивающиеся во времени. Отношение ко времени имеет характер весьма своеобразный: будто музыка и мифология нуждаются во времени только для того, чтобы его опровергнуть» [Леви-Стросс 1972: 22-24].

Эпистемологический опыт К. Леви-Стросса показателен как попытка преодолеть жесткость противопоставления языка-объекта и метаязыка. Характер таких объектов как миф, музыка, поэзия, в силу своей сложности, устраняют указанную оппозицию как рациональное насилие. Объясняющие стратегии классической рациональности в этом случае могут уступить место неклассическим «понимающим» стратегиям перевода языка мифа на музыкальный или поэтический язык. Выбор языка перевода, вероятно, связан с парадигмальной полнотой и синтагматическим разнообразием такого языка.

В области естественно-научного познания эта неклассичность принимает форму парадокса и нарушения здравого смысла и привычных представлений. Можно отметить, что количество попыток перехода к неклассическим метаописаниям на рубеже столетий возросло: поиск нового метаязыка в психологии через поэзию О. Мандельштама и М. Цветаевой, который ведет В.П. Зинченко, серия блестящих работ лингвиста Ю.С. Степанова, находящего «порождающие метафоры», открывающие новые горизонты понимания языка и культуры, парадоксальный отказ Анкерсмита от «нарративной истории» и апелляция к «возвышенному историческому опыту», - все эти и иные примеры говорят о поиске новых языков понимания, вытесняющих привычные метаязыки.

ЛИТЕРАТУРА

Аникин 2003 - *Аникин Д.В.* Архетипы философского дискурса // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 27.

Гейзенберг 1987 - *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. М., 1987.

Леви-Стросс 1972 - *Леви-Стросс К.* Сырое и вареное // Семиотика и искусствометрия. Сб. статей. М., 1972.

Леви-Стросс 1999 - *Леви-Стросс К.* Печальные тропики. М., 1999.

Лотман 1972 - *Лотман Ю.М.* Вступительная статья // Семиотика и искусствометрия. Сб. статей. М., 1972.

А.В. Корчинский

К ПРОБЛЕМЕ МЕТАЯЗЫКА В ИСТОРИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКЕ: "НИГИЛИЗМ" КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ИМЯ[1]

В этой небольшой заметке я хотел бы обратить внимание на тот ресурс, который, на мой взгляд, содержится в подходе Ю.С. Степанова к изучению концептов. Так, помимо прочих достоинств, этот подход может оказаться весьма полезным для такого относительно нового для российской гуманитарной науки направления, как история понятий. Последняя сегодня очевидным образом претендует на то, чтобы стать, на первый взгляд, более сциентистской и более «немецкой» альтернативой «доморощенной» концептологии, которая на протяжении 1990-х и 2000-х годов получила столь широкое распространение, что на текущий момент выглядит измельчавшей и опустошенной, увязнув в дурной бесконечности диссертаций, посвященных «концептам» счастья, порога или, скажем, воздушного поцелуя в такой-то культуре, произведении или, например, социальной сети. Begriffsgeschichte, строгая историографическая дисциплина, идущая от Райнхарта Козеллека, и даже более гибкая conceptual history «кембриджской школы» на этом фоне выглядят как панацея от той инфляции, которая случилась с термином «концепт». Налицо, однако, не только близость между модной историей понятий и привычным культурно-историческим изучением концептов, но и столь же неприглядная перспектива, которая ожидает понятие «понятие», если его метаязыковой смысл будет так же стремительно размы-

[1] Работа выполнена в рамках научного проекта «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», реализуемого на основании государственного контракта № 02.740.11.0370 в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

ваться, как это уже произошло с понятием «концепт» в упомянутых диссертациях.

Но, думается, не только сравнение научной судьбы двух терминов может помочь одному из них избежать смыслового опустошения. От союза концептологии и истории понятий можно ожидать и смыслового прироста.

Ю.С. Степанов четко различает понятие и концепт [Степанов 2000]. Концепт – «сгусток» или «ячейка» культуры в сознании человека, он обладает многозначностью и недоопределенностью, каковая свойственна *смыслу* в отличие от *значения*. Понятие стремится к четкости, определенности и однозначности и потому постоянно подвергается жестким рефлексивным процедурам, ревизиям и инвентаризациям. Концепт не прикреплен жестко к какому-то слову. Понятие – это слово, взятое в определенном терминологизированном (например, философском) значении. Концепты не кодифицированы и не институционализированы, понятия – часть институциональных дискурсов и их употребление обычно четко регламентируется. В связи с этим понятие всегда исторически конкретно, концепт берется в промежутках времени большой длительности и может характеризовать культуру в целом. Понятие рационализировано, концепт включает в себя помимо когнитивных аспектов – эмоциональные компоненты, оценки, ассоциативные связи.

Словом, кажется, что между этими двумя терминами и стоящими за ними подходами больше различий, нежели схождений. И, говоря о проблеме метаязыка, мне бы не хотелось свести разговор к тому, что, возможно, дескать, где-то существуют феномены, которые причастны обоим порядкам – понятийному и концептуальному. Хотя в таком – так сказать, территориальном – сближении истории понятий и науки о концептах у меня есть собственный интерес: я занимаюсь изучением эволюции понятия «нигилизм» и концепта «негативность» в русской и европейской интеллектуальной культуре эпохи модернити (19-20 вв.). И это понятие/концепт, а лучше – *историческое имя* доставляет много хлопот, потому что, с одной стороны, в некоторых контекстах своего употребления является принадлежностью конкретного – философского – дискурса и употребляется рефлексивно, критически и упорядоченно, а с другой стороны, подвержено крайней семантической изменчивости, наделено мощным оценочным и ассоциативным потенциалом, склонно окружать себя различными смысловыми двойниками, встраиваться в различные словесные ряды и кочевать из одного дискурса в другой.

Однако сейчас мне бы хотелось поговорить не о частной проблеме применимости аппарата истории понятий и концептологии к тому или

иному факту культуры, а о более принципиальной проблеме, которая сближает эти два направления изучения исторической семантики. Речь пойдет о проблеме метаязыка применительно к самому статусу исторических имен и семантических образований, фиксируемых в культуре. Так, в рамках исследования концептов всегда встает вопрос об адекватной реконструкции смысла определенной совокупности слов, образующих концепт. В контексте анализа понятий актуальна еще и проблема выбора предмета исследования, поскольку понятие может рассматриваться, во-первых, как трансисторическое явление, которое схватывается только на уровне метаязыка, и, во-вторых, как историческое имя, как дискурсивная единица некоторой эпохи, определяемая в рамках ее дискурсов, на ее языке.

Например, нигилизм – понятие, важное для истории философии, литературы, науки, отчасти – права. С одной стороны, если мы создаем интегральное метаязыковое наименование для определенного типа явлений, то для этого нужно максимально общо охарактеризовать нигилизм как некую «негативную» деятельность. Так возникают термины, используемые в качестве инструментов при анализе некоторых фактов культуры вне принципиальной зависимости от исторического контекста их бытования. Это, по сути, теоретическое употребление понятия. Например, понятие «правовой нигилизм» применяется в юриспруденции именно таким образом. Однако та же логика работы с понятием практикуется и в исследованиях исторических. Так, например, советская история литературы и общественной мысли, сконцентрированная преимущественно на истории революционного движения в России, нередко вмешивалась в реальный исторический контекст словоупотребления, стараясь расставить нужные акценты и вывести некоторых представителей этого движения из-под пейоративного оценочного шлейфа, который неизбежно несет с собой слово «нигилизм». В результате, скажем, Писарев и Варфоломей Зайцев как представители чересчур радикального и потому «ошибочного» крыла русской революционной мысли, объявлялись «собственно нигилистами», а Добролюбов и Чернышевский (которому, кстати сказать, посвящен неоконченный роман Софьи Ковалевской под названием «Нигилист») принадлежали к «правильному» направлению, одобренному, между прочим, Лениным, и потому лишь либералу Тургеневу, почвеннику Достоевскому и толпе малозначительных публицистов великодушно позволялось применять к ним слово «нигилизм», имеющее в таком виде все признаки уже не понятия, а концепта.

Такое конструирование смысла понятия, разумеется, не имеет ничего общего с историей понятий (как, впрочем, и с историей концептов), но в изучении нигилизма очевидным образом преобладает.

С другой стороны, однако, нас также подстерегает возможность впасть в крайность иного рода. Если то или иное понятие (или концепт) рассматривать только как локальное историческое имя (или смысл, сводимый к исчислимому количеству репрезентирующих его лексических единиц), то семантика такого понятия/концепта не подлежит обобщению. По этому пути очень часто движется описательная история понятий, не пытающаяся смоделировать общую логику исторических трансформаций понятийной семантики. Например, можно встретить многочисленные статьи, в которых описывается совершенно различное, несводимое к общему знаменателю, понимание нигилизма у интеллектуалов 19 века: Ф.Г. Якоби считал «нигилистами» представителей философского идеализма, которые отрицают живую веру и чувство во имя сверхчувственных абстракций; в 1860-е годы «нигилистами полагают» тех, кто отрицает, наоборот, всё идеальное, и признает только чувственное. А между этими полюсами еще «нигилизм» романтиков, отрицающих реальность (Жан-Поль), «нигилизм» обывателей, для которых любые принципы и подлинные убеждения суть «ничто» (К. Гуцков), «нигилизм» литературных новаторов, разрывающих с традициями (Н. Надеждин), «нигилизм» радикальных революционеров, видящих суть своей деятельности в разрушении… «Схватить» нигилизм во всем многообразии его исторической семантики, граничащем с неопределенностью, удерживая в то же время смысловое ядро этого понятия/концепта, - первая проблема, с которой сталкивается исследователь. Известный философ Ален Бадью утверждает, что «у каждой эпохи – и ни одна из них в конечном счете не лучше другой – своя собственная фигура нигилизма» [Бадью 2006: 62] и это слово суть не что иное как «означающее на все руки». С этой точки зрения, бороться за понимание обобщающего значение термина «нигилизм» безнадежно. Ведь слово используется не для выражения какой-то позиции, но для дискредитации другой позиции, которой по определению присуща некая опасная по своей сути «негативность». Эта критикуемая позиция не только гипотетична, но и сама ее репрезентация в высказывании оценивается крайне негативно. А значит, можно предположить, что смысл слова «нигилизм» всегда является частью самого механизма именования, дискурсивной практики, в рамках которой происходит наделение его смыслом. Иными словами, предметом анализа должна стать не критикуемая позиция, но сама ситуация критики со всеми ее историческими обстоятельствами, само

коммуникативное событие, внутри которого имя приобретает смысл, а также исторические изменения его структуры. В таком случае мы можем надеяться на то, что сможем получить исторический образ того «зла», которое именуют словом нигилизм, вкладывая в него порой противоположный смысл.

Сталкивая эти две крайние стратегии исследования в области исторического изучения понятий/концептов, можно сделать некие предварительные выводы.

Во-первых, концептология, думается, может предложить истории понятий работать с более крупными смысловыми образованиями, не обязательно исчерпывающимися той или иной единственной лексемой или конечным рядом лексем. Это позволяет, не впадая в отвлеченные и чисто «теоретические» реконструкции, расширять пределы изучаемых отрезков исторического времени, а также сопоставлять разные культурные и интеллектуальные традиции.

Во-вторых, концептология дополняет историю понятий, работающую преимущественно на территории интеллектуальной истории, теми смыслами, которые бытуют за пределами строго институционализированных дискурсов философии, науки, политики, права – в синкретичной дискурсивной области «народного» сознания. Встреча науки о концептах с наукой о понятиях аналогична встрече интеллектуальной истории и истории ментальностей, столь желанной для современных историков [Шартье 2004: 17–47].

Но как именно осуществлять реконструкцию некоего интегрального смысла понятия, если его значения слишком разнятся в зависимости от контекста употребления? Вероятно, необходимо изучать структуру самой коммуникативной ситуации и прагматического контекста, а затем сопоставлять эти структуры в исторической перспективе.

В частности, в случае с «нигилизмом», предметом анализа должна стать не критикуемая позиция (нигилизм «как таковой») и не опасения, указывающие всего-навсего на страхи и ценности критика этой позиции (локальный исторический смысл нигилизма), но коммуникативный контекст употребления этого слова в целом. Самое простое, с чего можно начать (впрочем, я на этом в рамках данного очерка и остановлюсь) – охарактеризовать позиции критиков нигилизма и самих нигилистов в конкретном историческом контексте.

Например, в России понятие «нигилизм» в начале 1860-х появляется для обозначения не просто нового поколения, но – новой социально активной общественной страты, не только отрицающей ценности предшествующей эпохи, но ставящей под сомнение фундаментальные общече-

ловеческие принципы – этические, социальные, эстетические, религиозные. Так создается образ тотального, абсолютного отрицания, самоценной негативности. Такой образ создавался и ранее – у тех же Ф.Г. Якоби, Жан-Поля, Ф. фон Баадера. Но в их случае он разоблачал скрытое отрицание, выдающее себя за позитивную программу. К социальным явлениям термин применялся у К. Гуцкова – по отношению к моральному облику современной буржуазии. Так или иначе, применение термина «нигилизм» подразумевает ощущение скрытой угрозы, смутного, трудно определимого «зла», независимо от конкретного истока этого «зла». Ему свойственны яркая пейоративность, откровенная оценочность, публицистическая установка на убеждение.

В истории русского нигилизма сами нигилисты эту интерпретацию поддерживают и негативность своей позиции подчеркивают: скрытая негативность становится эксплицитной. Достаточно вспомнить идеи разрушения эстетики (Писарев), семьи (Чернышевский), общественного порядка (Бакунин и Нечаев). Нигилисты второго призыва (народники и народовольцы) ставят во главу угла самоотрицание ради дела революции – самопожертвование. Однако во всех этих случаях подразумевается, что чистое отрицание должно обернуться чистым утверждением. По Писареву, разрушение уничтожит только слабое, отжившее, ненужное; то есть отрицание отрицает только мертвое, только негативное. Сильные и позитивные начала не дадут себя разрушить. Согласно Степняку-Кравчинскому, самопожертвование, мученичество для террориста – не случайное обстоятельство дела, но и – цель. Оно не просто оправдывает применяемое насилие, но утверждает идеальный и истинный modus vivendi революционера и закладывает основания будущего сообщества, основанного на примате коллективных ценностей над индивидуальными.

Нигилизм претендует на то, чтобы негативное превратить в позитивное путем активного и сильного отрицательного действия. Это – скрытое или явное – ослепление отрицанием и покрывается понятием «нигилизм» в различных контекстах его употребления.

Но трудность определения нигилизма не в том, чтобы разоблачить утопичность установки на «позитивную негативность», на «творческое отрицание». Проблема в том, что это понятие появляется тогда, когда сама категория негативности предельно проблематизируется. В 19-20 веках одним из лейтмотивов философии является сомнение в том, что отрицание в логическом, языковом, аксиологическом и онтологическом смысле имеет собственное основание. Парадокс существования Ничто известен с древнейших времен, но то, что отрицание никогда не может быть последовательным, оно не может состояться до конца, оно вто-

рично, несамостоятельно по отношению к утверждению и не имеет собственного начала, собственного истока – идея 19-20 веков. Ницше, Бергсон, Хайдеггер, Фрейд, Витгенштейн с разных сторон демонстрировали «тщету» негативности, беспомощность Ничто [Магун 2008]. Но уже Кант показал фиктивность отрицательных величин, а Гегель предложил рецепт «обуздания» негации, когда «работа негативного» ставится на службу саморазвивающемуся Духу и, в конечном счете, человеку. Философы эпохи модернити как бы пытаются «заговорить» Ничто, чью опасность они чувствуют как ни в какую иную эпоху. Но эта опасность связана именно с неочевидностью негативного, его расплывчатостью, слабостью и безволием: в таком виде оно может присутствовать где угодно, а потому оно – всюду. Нигилизм не признает этой ограниченности отрицания, он действует так, как если бы было возможно абсолютное отрицание, то есть осмеливается выступить от лица пугающего Ничто.

Однако поскольку логически отрицание внутренне ограниченно, нигилизм не может реализовать своих амбиций. Эту непоследовательность нигилизма можно проиллюстрировать следующими примерами.

Эстетический нигилизм («разрушение эстетики») заключается не просто в отрицании вымысла в литературе, но – в отрицании ее особого дискурсивного статуса – способности создавать альтернативную художественную реальность. Делается ставка на изгнание художественной условности. Но эта установка на бескомпромиссный «реализм» и прямую трансляцию действительности в художественный мир оборачивается, тем, что, например, Чернышевский создает роман, основанный на жанровых условностях просвещенческой литературы 18 века, показавшихся ходульными даже литераторам, далеким от «реализма» (таким как Фет), а, скажем, романтическая риторика (топосы гражданского романтизма в духе Рылеева и Лермонтова) в 1870-80-х откровенно господствуют в народнической поэзии, претендующей на «реальное» изображение революционной борьбы. Отрицание художественной условности приводит к ее усилению.

Точно так же народовольцы непоследовательны в осмыслении жертвы как вида самоотрицания. Их нигилизм сочетает активную риторику жертвы с реактивной риторикой мщения. Фигура христианского святого и даже самого Христа совмещается с фигурой сатаны – ангела мести. Кроме того, самоценность и бескорыстие жертвоприношения вступает в противоречие с заботой о пользе (революционного) «дела». Мало того, возмездие тоже не может отождествляться с делом революции, оно непрагматично, это – ритуальное действие. Фигура героя, сочетающая в себе мученика и мстителя, Христа и Люцифера, не дает состояться до

конца ни той, ни другой идее. Кроме того, к образу революционера примешивается еще и античная героика. Но героический модус не подразумевает акцента на жертве: самопожертвование естественно для героя, для него важнее его миссия, то есть - интересы «дела» и его результат. Нигилисты же считают жертву самоцелью: она важнее убийства – мести. С другой стороны, все время оценивается эффективность действия, а значит, жертва теряет абсолютную ценность. Так возникает запутанный клубок противоречий, но факт в том, что идея жертвы как абсолютного самоотрицания не работает, негативность не воплощается в полной мере.

То есть отрицание в нигилизме никогда не доводится до конца, оказывается несостоятельным. Нигилизм состоит в пассивном следовании негативности, хотя она и кажется активным и творческим разрушением. Ницше считал, что преодоление нигилизма не в том, чтобы перестать говорить НЕТ, но именно в том, чтобы учиться говорить НЕТ, то есть учиться признавать отрицание состоявшимся, законченным, иметь возможность остановиться в отрицании.

Русский нигилизм – первый случай употребления этого имени от первого лица. Некоторые исследователи говорят о присвоении и позитивном употреблении этого слова самими носителями этого имени.

Однако изучение контекстов употребления слова говорит о том, что это самоназвание никогда не присваивалось до конца, никогда не становилось позитивным вполне: на это указывает то, что оно появляется лишь в рамках несобственно прямой речи. Кроме того, оно – реактивно, оно используется только как «чужое слово» со всеми характерными приемами речевого отчуждения (в кавычках, с вводными словами и т.п). Поколение «Русского слова», если и принимает это имя как самоназвание, то – принимает его с вызовом. Здесь имеют место элементы эпатажа, основанного на пародийном использовании «чужого слова». Наряду с этим нигилисты-шестидесятники всерьез предлагают и свои собственные варианты самоназвания – «новые люди», «реалисты», «разумные эгоисты».

Поколение народников в конце 1870-80-х гг. отрицает индивидуалистический нигилизм 60-х («старый нигилизм» у Степняка-Кравчинского), само же надевает на себя этот ярлык, воспринимая его как часть того насилия (в т.ч. языкового), против которого оно борется посредством универсального оружия – самопожертвования. Слово «нигилизм» принимается героями 1870-80-х как терновый венец (что соответствует жертвенной риторике), но поскольку это, прежде всего, «чужое слово», то оно на самом деле никогда не присваивается ими до конца в положительном смысле.

В результате оказывается, что отрицательная семантика понятия «нигилизм» и негативность собственной позиции не подвергается в нигилизме отчетливому осознанию и, следовательно, не может быть подвергнута отрицанию. Этого впоследствии достигает Ницше (а раньше него – Достоевский), осознавший собственный нигилизм и нигилизм всей исторической эпохи как проблему: назвать себя нигилистом по-настоящему значит преодолеть себя, осознать свой нигилизм, остановить отрицание. Именно неспособность к сильному отрицанию (то есть к отрицанию отрицания) и есть «зло по неразумию», «зло не со зла», худший вид зла и есть, думается, общий смысловой знаменатель, связывающий различные определения в историческое понятие/концепт, присущее эпохе.

ЛИТЕРАТУРА

Бадью 2006 – *Бадью А.* Этика. СПб., 2006.

Магун 2008 – *Магун А.* Отрицательная революция. СПб., 2008.

Степанов 2000 – *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Шартье 2004 – *Шартье Р.* Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? // Новое литературное обозрение. 2004. N 2 (66). С. 17–47.

Ю.С. Степанов

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ПРЕДВЗЯТЫХ ИДЕЙ. РУССКО-ФРАНЦУЗСКИЙ И ФРАНЦУЗСКО-РУССКИЙ ДИАЛОГ

PETIT DICTIONNAIRE D'IDEES PRECONÇUES. DIALOGUE FRANÇAIS RUSSE ET RUSSE FRANÇAIS

Préavis

Автор этих строк – профессиональный переводчик, traducteur de carrière. Но как раз у них, то есть у нас – переводчиков – различались две профессии – en consécutive, т.е. «последовательный перевод, после того как кончит говорить выступающий оратор», и en simultanée, т.е.

«перевод мгновенный, параллельный, сразу, пока говорит оратор». Предлагаемый здесь текст – это скорее simultanée.

Но это все-таки работа, une corvée. Сравним у поэта, Ахматовой:

Подумаешь, тоже работа, -
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.
(Из цикла «Тайны ремесла», 1959)

И для печатного сравнения – русского с французским – тоже есть специальный термин: en regard – одна страница слева, другая справа, или наоборот. Вот сразу en regard: Александр Исаевич Солженицын (из книги «Россия в обвале», изд. Русский путь. М., 1998, стр. 204):

«Отечество — это то, что произвело всех нас. Оно — повыше, повыше всяческих преходящих конституций. <…> Оно — достояние десятков поколений, прежде нас и после нас. И — не станем же тем поколением, которое всех их предаст».

И что тут поместить en regard, с французской странички? Во Франции же не было «Обвала».

Но слова об Отечестве, о Франции были. Слова Генерала де Голля, подслушанные (публично услышанные), обращенные к молодежи. Видимо, приближалось что-то, что потом стало называться «молодежной революцией» 1968 года). Тоже об Отечестве:

Comme c'est grand!
Comme c'est beau!
Comme c'est généreux, -
- la France!

1. Avertissement à l'usager. К читателю: диалог через словарь; как устроен этот словарь. О «жанре» Словарей вообще. Стиль Словаря и его примеры

Французско-русский (или русско-французский) д и а л о г ч е р е з С л о в а р ь существует, слава богу, уже несколько столетий. То, что представляют собой эти странички, это реальная встреча говорящих по-французски и по-русски людей, состоявшаяся в последние годы в Париже и в Москве устно и продолжающаяся сейчас письменно.

В сущности, сами такие встречи похожи на Словарь. Вообще, термин Словарь будет постоянно звучать здесь.

Итак, как он организован (устроен).

Ответ на этот вопрос всего лишь *техника* работы. Ей отводятся все первые разделы (под цифрами 1, 2, 3, 4… и т.д.). Но уже первая страница говорит о чем-то в ментальном смысле более важном, о глубоком значении Словаря.

В Словаре мы начинаем с какого-то слова, - это уже есть начало, по-русски его называют обычно как элемент *словника*, по-французски часто *bonnet*, «шляпка» (сравним аналог в русском обиходе: подборка разных текстов – «шапка»).

После «шапки» идет что-то более существенное, в словаре после «bonnet» идет «frange».

Мы здесь подбираем разные тексты, как в России при сборе грибов (в России любят собирать грибы), можно даже выразиться так (с оттенком порицания): «Эх вы, грибники! Набрали одних шляпок!»

Но все же здесь перед нами не грибы, а тексты.

Итак, не будем рассуждать, какой термин первым, какой вторым, - как попало, как оно пошло в реальном разговоре. Но вот время, хотя бы «Год», обозначать как-то нужно. Так и сделаем.

Здесь у нас: если год специально не обозначен, значит это наше время, наши дни, включая «недавнее время», скажем, в нашем примере выше – «теперь». Для удобства читателя обозначаем – «франц.», или «рус.».

Начальное слово или словосочетание (entrée) (неважно, что первое, но для удобства пользования сразу указывается: франц., или рус.). Тут же, примечанием: *кто автор* (в большинстве случаев это писатель или автор какого-нибудь Словаря); в отдельных случаях это может быть целый рассказчик о тексте, тогда – Ю.С. (Юрий Степанов).

Итак, это своеобразный *новый жанр словесности* («словарный»): в каждый данный момент говорят или пишут двое – один говорит, другой слушает (лишь бы не перебивая), затем наоборот. Но обменивающимися репликами здесь служат части текста.

Таким образом, «Приоритет текста» - последовательность – сначала русский, затем французский, или в обратном порядке, не играет никакой роли. Но это текст всегда «приемлемый» - хороший текст, и, конечно, во французской части это всегда французский, в русской – русский.

Но зато возникла *иная особенность «словарного жанра» - краткость и фрагментарность*. Ведь участники диалога не говорят томами

литературных произведений, текст должен быть кратким; любой словарь отличается этим от «не словаря».

2. О «жанре» данного Словаря. Его примеры и стиль

В обычном двуязычном словаре не играет роли, с чего вы начинаете. У вас на полке два словаря – французско-русский и русско-французский, вы берете тот, который вам нужен в данный момент. Не то здесь. Пока словарь еще не попал на полку, пока мы только еще складываем свой своеобразный словарь, – начатый столбец – это уже текст – и этот текст задает свое продолжение, *стиль*. Я исхожу из того, что начало диалога должно быть естественным, живым, разговорным. Итак, «bonnet» и «frange».

В русской части я выбираю вполне обычное, даже фольклорное, это начало детской считалочки при распределении ролей – кому, что и как выбирать (слово «барыня», как вы понимаете, это метафора, вы поймете, кто у нас тут «барыня»). Итак, начинаем: «вход» и «комментарий».

1. **Рус. Считалка, считалочка** (это вход в словарь) (в детских играх: произносимый нараспев стишок, которым сопровождается распределение участников игры или предметов) – русское разговорное :

Барыня прислала сто рублей денег,
Голик да веник.
Что хотите, то купите,
«Да» и «нет» не говорить,
«Черное» и «белое» не покупать.
Что желаете купить?

2. **Рус. Веник** – связка веток, прутьев; подметать пол веником; *зеленый в., банный в.* – чаще всего для па*рения* в бане, из веток березы; *ты у меня получишь березовым веником!* – как остережение чересчур расходившемуся ребенку. Франц. tu auras une fessée.

Как пример «Bonnet» (это не «entrée», а Авторское сопоставление, Ю.С.). Оно уже отмечено временем, - совсем новым, наших дней или уже несколько устаревшим.

Положим, рассматривается такая ситуация (довольно частая и на французских, и особенно на русских улицах). Вы не можете разъехаться с другим автоводителем. (Беру крайний, редкий случай, т.е. – дело кончается криком):

Русский французу:

– Ah, le français est chauvin!

Француз русскому:

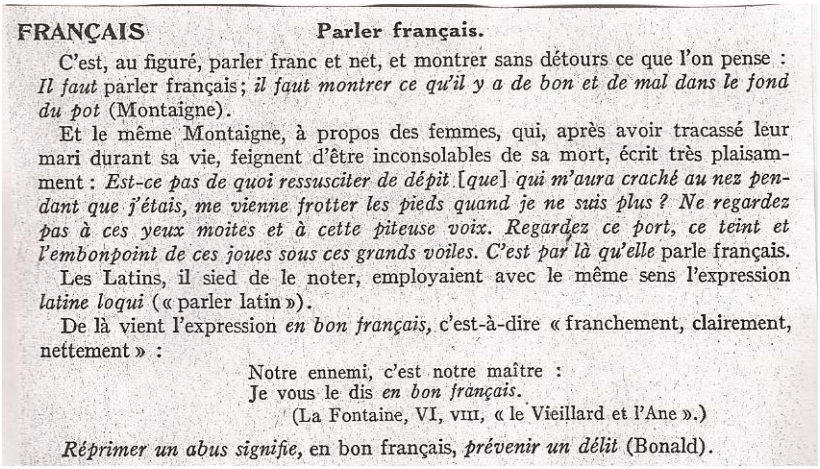
– А ты, русский чайник! Валяй (или: хромай!) отсюда, это тебе не Москва! Тут – Европа!

Ну, и так далее. Конечно, если у нас есть время (хотя бы для короткой «разборки»), мы поймем, что французское выражение возникло еще «до последней войны» и что европейские отношения были напряженными. А русское выражение возникло уже совсем недавно, у французских автовладельцев и машин больше, и ездят они аккуратнее, как «свои», «не иностранцы».

Когда сейчас начинают в Европе изучать «восточные языки», то сразу усваивают оборот: «Восток – дело тонкое!». Но и Европа перед лицом Востока себе усвоила: «Европа – дело тонкое!».

3. О данном словаре конкретно (продолжение – еще примеры)

Франц. Montaigne, Parler français – Maurice Rat “Dictionnaire des locutions françaises”. Larousse, 1957, p.190.



FRANÇAIS **Parler français.**

C'est, au figuré, parler franc et net, et montrer sans détours ce que l'on pense : *Il faut* parler français; *il faut montrer ce qu'il y a de bon et de mal dans le fond du pot* (Montaigne).

Et le même Montaigne, à propos des femmes, qui, après avoir tracassé leur mari durant sa vie, feignent d'être inconsolables de sa mort, écrit très plaisamment : *Est-ce pas de quoi ressusciter de dépit* [*que*] *qui m'aura craché au nez pendant que j'étais, me vienne frotter les pieds quand je ne suis plus ? Ne regardez pas à ces yeux moites et à cette piteuse voix. Regardez ce port, ce teint et l'embonpoint de ces joues sous ces grands voiles. C'est par là qu'elle* parle français.

Les Latins, il sied de le noter, employaient avec le même sens l'expression *latine loqui* (« parler latin »).

De là vient l'expression *en bon français,* c'est-à-dire « franchement, clairement, nettement » :

Notre ennemi, c'est notre maître :
Je vous le dis *en bon français.*
(La Fontaine, VI, VIII, « le Vieillard et l'Ane ».)

Réprimer un abus signifie, en bon français, *prévenir un délit* (Bonald).

Рус. Чехов и Грибоедов Parler russe (комментарий, пример)

Русским языком – сказать, говорить кому (разг.) – перен. говорить достаточно ясно, чтобы понять (обычно с оттенком раздражения): Я

сказала вам русским языком: денег у меня свободных теперь нет (Чехов).

Грибоедов «Горе от ума»:

Ф а м у с о в (в ответ на слова Лизы о том, что его дочь, Софья «ночь целую читала по-французски» (д.I явл. 1):

Ф а м у с о в: Вишь, прихоти какие завелись!

Л и з а: Всё по-французски, вслух, читает запершись!

Ф а м у с о в: Скажи-ка, что глаза ей портить не годится,

И в чтеньи прок-от не велик:

Ей сна нет от французских книг,

А мне от русских больно спится. (*Кидает в сон* – Ю.С.).

(В песнях ударение в этой строчке может быть другое – меня к*и*дает в сон (или «в пляс»).

4. Типы краткости

Краткость, как известно, - достоинство любого европейского текста, как русского, так и французского, поэтому уместным будет рассуждение о краткости.

Мы знаем разные европейские «типы краткости» вообще, даже «национально разные»: скажем, «байроническая» (как у Байрона в «Паломничестве Чайльд Гарольда»); «чеховская» (как в чеховской прозе: «Проза должна укладываться в одну минуту»); «пушкинская» (И крупной солью светской злости/Стал оживляться разговор); «галльская и французская» («Commentarii de bello Gallico», как у Ю. Цезаря) и т.д. Из всех европейских только испанский язык превратил в особый тип краткости национальную поговорку – «el Albedrío» - из римского латинского тезиса – «liber arbitrium» - «свободный внутренний судья», «тот, кому дано выражать «свободу воли»»). Это прямо утверждается заголовками пьес испанского классического театра Золотого века: заголовок там обычно подводит итог рассуждению или спору; этим испанский театр близок русскому XIX века, особенно А.Н. Островского: «Свои люди – сочтемся» (1849), «Бедность не порок» (1853), «Не так живи, как хочется» (1854) и т.п.

Двуязычный русско-французский (как и французско-русский) словарь таким образом в особый жанр словесности и может служить своеобразной хрестоматией.

5. О типах длиннот («длинности»)

Но если уже мы обратили внимание на «типы краткости», то почему бы не подчеркнуть и «типы длиннот» как нечто особое, длинное, как полагающееся хорошим тоном хорошего языка. В русской речи можно *тяпнуть рюмочку* водки, т.е. разом и очень быстро, но по-французски только «длинно» вино надо «goûter», а, скажем, вне Европы к кальяну «на скорую руку» нельзя даже приблизиться!

Вспомним русскую народную песню, о краткости:

Давай закурим, товарищ дорогой,

Давай закурим, товарищ мой.

Тему «необходимых длиннот» сейчас разовьем дальше, в особых параграфах – о «длиннотах».

6. Длинные словари. Энциклопедии. Дух «Энциклопедии» и «Энциклопедия духа».

Конечно, название «Энциклопедия», а уж тем более ее «Дух» постоянно изменяются. Возьмем хотя бы, только чтобы начать, «Большую Российскую Энциклопедию» (том 1, М., 2005): А – Анкетирование, и – далее (издание продолжающееся). Данная наша статья не является рецензией на эту замечательную работу. Наша цель в другом: это всего лишь заметки, скорее даже рассуждения об общем свойстве человеческого духа – его стремление «энциклопедировать», соединять знания. Но даже и само это свойство изменяется на наших глазах. – «Научный дух» энциклопедии и «Энциклопедия духа».

Этим, в общем, намечены два процесса, которые мы собираемся очертить.

Их различие, и даже противопоставление, ощущалось самими «Энциклопедистами» 1751 г.: «Труд, первый том которого мы издаем сегодня, - писали они, - ставит перед собой две задачи: как «Энциклопедия» он должен показать, насколько это возможно, порядок и взаимосвязь человеческих знаний; как «Толковый словарь наук, искусств и ремесел», он должен содержать в отношении каждой науки и каждого искусства, - является ли оно свободным или механическим, - главные принципы. Эти две точки зрения – точка зрения «Энциклопедии» и точка зрения «Толкового словаря» - образуют план и деление нашего Предварительного рассуждения» [цитирую по более подробной своей статье на эту тему: *Степанов Ю. С.* Дух "Энциклопедии" и "энциклопедия духа". О двух движениях в современной гуманитарной науке // В пространстве языка и культуры : звук, знак, смысл : сб. ст. в честь 70-летия В. А. Виноградова / отв. ред. В. З. Демьянков, В. Я. Порхомов-

ский ; Рос. акад. наук, Ин-т языкознания. - М.: Языки славянских культур, 2010. С. 16-30] (разрядка моя. – *Ю.С.*).

В настоящее время такого различия, по-видимому, не существует, поскольку изменилась вся система классификаций наук. Если взять за отправную точку «свободные искусства» в противопоставлении «механические искусства и науки», то первые лучше всего перевести на современный русский язык так, как переводятся соответствующие названия профессий «работники умственного труда» в противопоставлении «работники физического труда». Но «научные работники» окажутся в наше время сдвинутыми в ту же рубрику, что и «свободные науки». С другой стороны, как квалифицировать, например, «специалиста по научным приборам», мастера, создающего и ремонтирующего научные приборы? Или специалиста по профессии «аппретирование»? И т.п. Они входят в новую «Большую Российскую Энциклопедию» (многотомное издание, т. 1. М., 2005).

Но недостаточной окажется и классификация таких работ, как указанная работа Ж. Дюмезиля с ее действительным подзаголовком «Цивилизация духа», если она попадет в рубрику как вообще «произведения научных работников умственного труда». Дело в том, что у нее есть вполне «энциклопедическая» параллель – «История религиозных идей», принадлежащая перу Мирча Элиаде (три тома, завершенные в 1978-1985 гг. [*Eliade M.* A History of Religious Ideas. Vol. I, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries, Chicago, IL, 1978]. (Две «цивилизации духа» возникли почти одновременно: Ж. Дюмезиль считает своей первой большой работой книгу «Уранос – Варуна. Очерк сравнительной индоевропейской мифологии» 1934 г., а М. Элиаде – свой курс лекций, прочитанный в 1933-1938 гг. в Университете Бухареста и в 1946-1948 гг. в «Ecole pratique des Hautes Etudes» в Париже).

Но взглянем на эти тексты изнутри, на их конкретный объект в тексте. М. Элиаде [Eliade 1978, I: 81]: «It is important to point out that meditations on the identity *ātman-Brahman* constitute a spiritual exercise, not a chain of reasoning ». Этот объект – тот же самый, что и в рассуждениях Ж. Дюмезиля, - «spiritual exercise» [Eliade 1978, I:241] – «напряженный духовный процесс».

И он требует к себе какого-то иного отношения историка-филолога. Сама терминология такого объекта постоянно возникает в современной гуманитарной науке. Сравним, у В.Н. Лосского: «… Нам становится ясно, что апофатический путь, или мистическое богословие […] имеет объектом Бога абсолютно непознаваемого. Было бы даже неточным сказать, что оно имеет Бога объектом. Конец приведенного нами текста (в

контексте книги В.Н. Лосского. – *Ю.С.*) показывает, что, достигнув предельных вершин познаваемого, надо освободиться как от видящего, таки от видимого, то есть как от субъекта, так и от объекта нашего восприятия. Бог уже не представляется объектом, ибо здесь речь идет не о познании, а о соединении…» [*Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. – М., 1991. С. 24]. (разрядка моя. – *Ю.С.*).

Имеются блестящие работы по линии таких специфических объектов (начиная с упомянутой работы В.Н. Лосского). Возникает специфическая проблемная ситуация, которая не входит ни в одну какую-либо «энциклопедическую рубрику». Но если сам факт существования такой ситуации очевиден, то нам видится следующее провизорное решение (хотя бы для того, чтобы связно закончить данную статью).

Мы проводим огрубленное (предварительное) разграничение двух научных процессов: 1) с одной стороны, процессы, лежащие в области традиционно обозначаемых наук: «научное, естественно-научное, производственное, техническое», но включая и то, что выделяется в любой энциклопедии как «художественное»: «искусство», «живопись», «кино», «театр», «музыка» и т.д. с их внутренними подразделениями; 2) с другой стороны, процессы, лежащие в области вообще не традиционно обозначаемых наук – как области «цивилизации духа».

Понятия («вхождения» в «Энциклопедию духа») из работ – к примеру – Ж. Дюмезиля и М. Элиаде, как только что указанные, образуют рубрики этой «Энциклопедии» и происходящий при этом актуальный мыслительный научный процесс «самосозидания» - автопоэзис. Так называется в настоящее время в России процесс «самопостроения духовного мира». (Термин особенно утвердился с книгой Владимира Фещенко «Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. Изд. Языки славянских культур. М., 2009»). Деятели гуманитарной науки вообще стремятся представлять свои работы не в русле традиционных «дисциплин, разделов науки», а в русле процессов, как контакты, соединения и параллели с другими авторами. Конечно, часто это соединение совершается не самими авторами, а каким-то естественно и коллективно протекающим процессом. В нашей данной работе это то, что стало называться les dialogues parisiens, и мы должны вернуться сейчас к своему «Французско-русскому словарю».

7. Игнорируемые трудности «Французско-русского словаря» - «секс» и «национализм».

Поставленные в заголовке темы в словарях вообще не замечаются. В сущности, мир Словаря – это мир вне телесного и вне «сугубо национального».

В Советской России, как полагалось говорить, «секса вообще нет». Во Франции есть. Но о национализме внутри Франции мы, конечно, не услышим.

Составители словарей, и вообще пишущие люди, не обращали на эти темы никакого внимания, а мы обратим. Они пройдут у нас в двух параграфах (ниже п. 8 и далее).

8. «Французский поцелуй».

Словарное примечание (в «Дневнике») делает *А. Пушкин*: «Живейшее из наших наслаждений кончается содроганием почти мучительным». В бытовой форме под выражением «французский поцелуй» понимается очень глубокий поцелуй.

В поэтической форме – ведь мы имеем дело прежде всего со словесностью – я думаю, лучшее изобретение этого у *Бориса Пастернака* (стихотворение «Ветер»).

9. Б. Пастернак. «Ветер».

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
И это не из удальства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

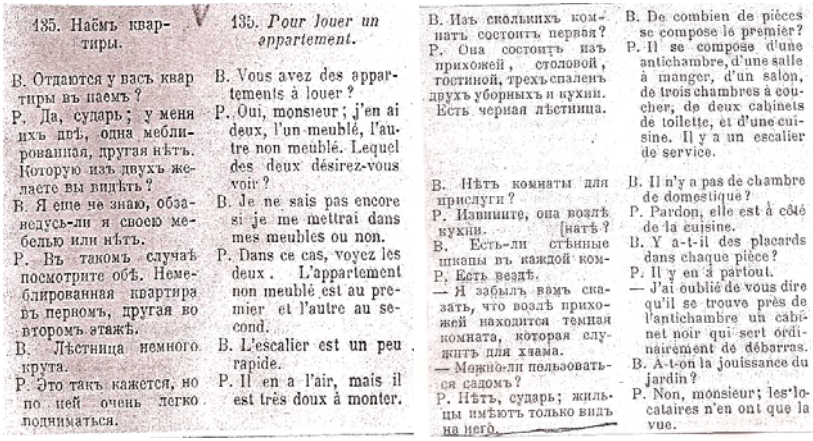
Что касается темы «национализма», то она появится в свое время, чуть позже, и даже прямо в словарной форме.

Но типичным «французским стилем» остается не поцелуй, - разговор, по крайней мере, для начала общения – язык, речь. Читаем ниже – 10.

10. «Руководство для разговоров, для составления писем на французском языке, предназначенное для путешественников и учащихся. Paris. Librairie Garnier Frères ».

На моем экземпляре, привезенном кем-то из знакомых в то время (французы и русские были союзниками), подчеркнуто типографское: Imp. Paul Dupont. – Paris, 1-er Arr. – 25.5.1916. В предисловии: «Мы стараемся придать Руководству характер практичности. Главное внимание было обращено на правильную конструкцию французских фраз и на точность их произношения. Так как для достижения этих двух целей редакция книги была поручена французу, то издатели убедительно просят русских читателей не относиться строго к тем могущим им показаться странными выражениям, которые помещены в первом столбце».

11. Разговорник 1916 года (продолжение).



135. Наёмъ квартиры.

В. Отдаются у васъ квартиры въ наемъ?
Р. Да, сударь; у меня ихъ двѣ, одна меблированная, другая нѣтъ. Которую изъ двухъ желаете вы видѣть?
В. Я еще не знаю, обзаведусь-ли я своею мебелью или нѣтъ.
Р. Въ такомъ случаѣ посмотрите обѣ. Немеблированная квартира въ первомъ, другая во второмъ этажѣ.
В. Лѣстница немного крута.
Р. Это такъ кажется, но по ней очень легко подниматься.

135. *Pour louer un appartement.*

B. Vous avez des appartements à louer?
P. Oui, monsieur; j'en ai deux, l'un meublé, l'autre non meublé. Lequel des deux désirez-vous voir?
B. Je ne sais pas encore si je me mettrai dans mes meubles ou non.
P. Dans ce cas, voyez les deux. L'appartement non meublé est au premier et l'autre au second.
B. L'escalier est un peu rapide.
P. Il en a l'air, mais il est très doux à monter.

В. Изъ скольких комнатъ состоитъ первая?
Р. Она состоитъ изъ прихожей, столовой, гостиной, трехъ спаленъ двухъ уборныхъ и кухни. Есть черная лѣстница.

В. Нѣтъ комнаты для прислуги?
Р. Извините, она возлѣ кухни. [натъ?
В. Есть-ли стѣнные шкапы въ каждой комР. Есть вездѣ.
— Я забылъ вамъ сказать, что возлѣ прихожей находится темная комната, которая служитъ для хлама.
— Можно-ли пользоваться садомъ?
Р. Нѣтъ, сударь; жильцы имѣютъ только видъ на него.

B. De combien de pièces se compose le premier?
P. Il se compose d'une antichambre, d'une salle à manger, d'un salon, de trois chambres à coucher, de deux cabinets de toilette, et d'une cuisine. Il y a un escalier de service.

B. Il n'y a pas de chambre de domestique?
P. Pardon, elle est à côté de la cuisine.
B. Y a-t-il des placards dans chaque pièce?
P. Il y en a partout.
— J'ai oublié de vous dire qu'il se trouve près de l'antichambre un cabinet noir qui sert ordinairement de débarras.
B. A-t-on la jouissance du jardin?
P. Non, monsieur; les locataires n'en ont que la vue.

12. Франц. и рус. Энциклопедия духа. «Энциклопедии» и «Словари» вообще. Словарная классика: Великая Французская Энциклопедия.1751-1916 гг. Словари. – « La grande Encyclopédie »

Как говорят французы, пока что наш Словарь развивается «как Бог на душу положит», - au hazard de mes lectures. Пока внести сюда порядок. Естественным образом мы начинаем так: «Великая классика 1751 г. и затем пойдем в порядке времени».

Лето 1751 г. во Франции начинается печатанием первого тома этого «небывалого колоссального издания» (слова о нем Алексея Веселовского).

«До 1772 г.. когда появились последние Томы, с чертежами и рисунками, тянется многострадальная, богатая запретами, гонениями и приостановками, история великой «Энциклопедии», давшей имя целому периоду в развитии человеческой мысли. Если принять во внимание, что приготовительные работы начаты были значительно раньше, то выступит во всем блеске тот знаменательный факт, что все свои лучшие годы (слишком тридцать лет) Дидро отдал на проповедь освобожденного знания. То была главная цель его жизни… Довести дело до конца он решил вопреки каким бы то ни было препятствиям. Духовенство и двор, цензура, полиция и иезуиты соединились в борьбе против «Энциклопедии». Даламбер, наконец, утомился и заявил другу, что не в силах более делить с ним редакционные труды. Дидро взял эту тяжелую ношу на одного себя и, после перерыва в несколько лет, выпустил в 1765 г. десять новых томов <…>.

Ему предлагали облегчить дело издания, перенеся его за пределы Франции… Екатерина II обещала устроить ему удобное печатание в одном из приморских городов России, например в Риге. Но он настоял остаться на своем посту…» (цит. по указ. выше публикации Степанов 2010, стр.130).

13. **Историческое. От 1751 г. к 1917.**

Тем не менее реальные французско-русские связи энциклопедий продолжались. Екатерина II в 1765 г. приобрела у Дидро его библиотеку, а сам философ был избран почетным членом Петербургской Академии Наук. Как критик искусства Дидро начал публиковать ежегодные обзоры художественных выставок («Salons»), как организатор науки составил, по просьбе императрицы, «План Университета, или Школы публичного преподавания наук для Российского правительства» (1775).

Мы не можем здесь продолжать эту «энциклопедическую» линию, но она возникла в нашей статье о «Словаре» как бы сама собой, хотя и странным образом – в силу обрыва издания, уже не во французском переводе издания XVIII века, а в нашем Российском. В 1916 г. в силу событий мировой войны и революции в России перестало существовать то издание, на которое мы постоянно ссылаемся в этой книге; дадим последнюю ссылку. – Представляете, как это звучит – Торжественно и печально – *«Последняя ссылка»* - «Новый Энциклопедический Словарь. Издание Акционерного Общества «Издательское дело бывшее Брокгауз-Ефрон». Петроград. Дозволено военною цензурою. Петрогрдъ, 2-го Іюля 1916 года», - перестал существовать.

Но зато тотчас, прямо в тот же день, когда я раздобыл у букиниста указанное выше сообщение, я приобрел следующее. На желтоватой бумаге (уже были трудности с бумагой) брошюру –

Корнетъ Ник. Гасфельдъ.
Три года
во Французской армии.
-
Впечатленія офицера французской кавалеріи
1914-1917 гг.
Петроград
Государственная Типографія
1917.

14. **Историческое. Корнет Ник. Гасфельд. Три года во Французской Армии (1914-1917). «Франция не хотела войны».**

Для нашей теперешней работы книжечка Корнета Гасфельда не большого интереса. Надеюсь только, что он благополучно вернулся если не в Россию (он был русский человек, российский подданный, по происхождению русский немец, кажется, что и к немцам Поволжья в Россию не попал… Помяни Господи его память!)

Но вот несколько последних строчек из его книжечки 1917 года. Стр. 13-14 (из Н. Гасфельда):

«Франция не хотела войны. Франция не хотела войны; я это видел не только здесь, в стране басков и гасконцев, но и на берегах Жиронды и Луары, на берегах Рона (орфография Гасфельда – *Ю.С.*) и Сены, на юге и на севере! <…> Разве можно, по доброй воле, без крайней необходимости, покинуть домашний камин, вокруг которого собирается семья, после трудового дня? свои виноградники, свои ветхие, уютные домики, многовековые города и местечки, с которыми связано столько дорогих воспоминаний! Разве можно покинуть свои старые исторические церкви, где на протяжении веков утешались сердца, окрылялись надеждой, где складывались поэтические предания, переходя от поколения к поколению, где в трудные минуты колокольный звон созывал свою Богородицу о спасении Франции? Нет, французы не искали и не хотели войны! <…> В Россию можно вернуться далеким, кружным путем, и я опасался, как это ни кажется теперь странным, что не успею доехать, как кончится война».

И война не кончилась, и домой он, скорее всего, не вернулся. А ведь так хотелось. На той же книжечке, последняя надпись, видимо, от паци-

ента или сотрудника: «Франц. институт в Петрограде – Гороховая, 13, и (кирилловским текстом с французского – *Ю.С.*) г-ну Патуйе, 1917».

Франция не хотела войны, но, по крайней мере, один человек ее предчувствовал, - с помощью своего национального гения – Паскаль. Передо мной редкое издание 1918 года –

15. **L'Angoisse de Pascal (1918).**

Par Maurice Barrès de l'Académie française.

(Les variétés littéraires. Paris G. Crès et Compagnie, 116, Boulevard Saint'Germain – XCMXVIII).

Здесь все подлинное и прямо вписывающееся в наш французско-русский или русско-французский «Словарь»:

Введение автора (М. Барреса): «Il y a certains auteurs, Corneille et Pascal, au premier rang, que nous étudions non pas seulement pour nous y plaire, mais pour devenir meilleurs. Cela tient à la grandeur de leur âme ».

<…> Примечание издателя 1918 г. на обороте титульного листа: «Cette conférence a été donné le 3 et le 8 mars 1909, à l'Université des Annales... au profit de la Ligne des Patriotes ».

<…> Ю.С. Год изд. говорит сам за себя – 1918. И об этом же говорит надпись (тогдашнего, подлинного читателя): octobre 1918.

16. **Прошло 65 лет. Как это может быть? – Особенности словарей. Словарь 2003 года.**

Словарь – в отличие от повести, романа, вообще от чего-то что имеет сюжет, - не имеет сюжета. Его сюжет «время». А у словарей – ведь это всего лишь книжечка мыслей и дат – свой словарный сюжет. – Habent sua fata libelli.

Естественное продолжение для нашей данной темы здесь то, что я нашел это у букиниста в конце 2003 года. На улице Rue d'Amsterdam в Париже. Сама находка была, конечно, не случайной (Habent sua fata libelli! – «у печатных произведений своя судьба», знаменитый афоризм начала I тысячелетия). Эта моя парижская находка здесь передо мной:

И наша «российская» дата (т.е. 2003 г.) тоже – как и естественно было ожидать – пришлась кстати. В этом году Филипп Баррес, сын Мориса, опубликовал замечательную подборку (текст и фотографии эпохи):

Il y a 65 ans,
Maurice Barrès en pleine gloire quêtait pour
Paul Verlaine dans la misère

Les dernières
Années d'un
Poète maudit

(Здесь – Ю.С. – по журналу «Jours de France». Публикация и само название «тонкого журнала» - а мы только их и принимаем, так называемые «толстые журналы», особенно советские тех лет, скорее отталкивают, - за редкими исключениями, например, А.И. Солженицына, - см. здесь ниже.)

17. **Небольшое отступление «О Словарях».**

Словарь похож на «Спящую красавицу» («La Belle au bois dormant»). Текст словаря и вне времени, и во времени. Ведь Словарь – это не роман, и не повесть. Это особый текст – Словарь!

В предыдущей части мы остановились на тексте 1918 года – «L'Angoisse de Pascal ». Теперь мы должны вставить то, что сделали за это время в области словарей – а там продолжалась своя работа – делание Словарей. Если бы мы писали повесть, - это было бы что-то одно, - но здесь другое – что сделали для Словаря. А вот что: во-первых, само тогдашнее издание, из которого мы брали тогда свой текст, - перестало существовать.

Но все не так плохо: авторы художественных текстов могут написать здесь то, что – по их воображению – происходило с их персонажами. Но Словарь не имеет персонажа – автора, он просто продолжается как Словарь. (Конечно, это похоже на сказку Перро: девочка укололась веретеном и отключилась, заснула, и все вокруг заснуло вместе с ней. Но время-то шло!) Сейчас у нас по Словарному времени – 2003 год. Но помощь – по природе вещей - здесь в том, что для Словаря не нужно искать персонажей, надо искать сам Словарь. Словарно – я искал.

Заключение. Заключение это то же, что начало, но только взятое в момент окончания.

Оно состоит – в моем изложении – из мыслей, утверждений, цитат, афоризмов великих людей, с которыми я не переставал ментально общаться и работать с самого «Начала», то есть все время – без даты, sine data (окончательные текстовые формулировки мои – Ю.С.)

Николай Лобачевский: следует различать понятия «произведенные» от «приобретенных». «Произведенные» суть те, которые получены в результате предшествующего рассуждения, «составленные». «Приобретенные» суть те, которые не составлены, а непосредственно заимствованы из опы-

та (Рассуждение Ю.С. в книге: Ю.С. Степанов. Мыслящий тростник. Книга о «воображаемой словесности». М.; Калуга, 2010, стр. 118).

Теперь я бы разъяснил «приобретенные» как «явленные». Поэтому тут же требуется новое примечание (уже 2011 года). «Мистическое», Влад. Ник. Лосский: «Очерк мистического богословия Восточной церкви» (в отличие от его же «Догматическое богословие». М., 1991). Конечно, так и надо трактовать это понятие, не по «Словарю Ожегова-Шведовой» (тоже замечательному, но в другом смысле).

Раздел 3
Метаязыки в современных коммуникативных практиках

М. Костантини

СЕМИОТИКА И КОММУНИКАЦИЯ: О ПОНЯТИИ ИЗОТРОПИЗМА[1]

Вот уже более полувека, как во франкоязычных, так и в англоязычных странах, взаимоотношение двух предметов, именуемых «семиотикой» и «коммуникацией», возбуждает интерес исследователей и регулярно вызывает полемику. В зависимости от случая, внимание уделяется либо различиям, проводимым на основании теоретических принципов (таково постулируемое, а иногда даже рекомендуемое, разграничение между «семиологией значения» и «семиологией коммуникации»), либо институциональным войнам с практическими последствиями, например влияющими на карьеру исследователей. Но, хотя ни один из видов упомянутого взаимоотношения, как в приведенном теоретическом примере, так и в практическом плане, не может быть принят сам по себе, данная историческая констатация показывает значимость нашей области исследования, а эволюция данных взаимоотношений на протяжении последнего полувека нас побуждает мыслить его не столько в терминах размежевания и конфликта, сколько в терминах интеграции и, еще лучше, продуктивного напряжения [Boutaud 2007: 25]. Иначе говоря, отношение между продукцией смысла и передачей смысла следует мыслить столь же строго, сколь и гармонично.

Мы займемся здесь одним из главных аспектов того вопроса, который обладает, на наш взгляд, тремя преимуществами различной природы: давностью, актуальностью, насущностью. Я ничего не скажу о последнем из перечисленных качеств, очевидном здесь в Москве, поскольку заявленная проблематика имеет своим истоком один из текстов москвича Романа Якобсона. По поводу давности: этот текст связан с выступлением Якобсона в Блумингтоне, штат Индиана, в 1958 году, на

[1] Пер. с фр. Э. Дейнека.

тему «Лингвистика и поэтика»; будучи переведенным на французский язык в 1963 году, он как раз знаменует первые этапы той истории, о которой я упомянул в начале. Что касается актуальности, то достаточно обратиться к Интернету, чтобы убедиться в огромном влиянии, оказываемом вышеупомянутым текстом на протяжении двух поколений: вульгаризация «схемы коммуникации», доработанной в теориях литературы и семиотики, и, в частности, в ходе преподавания или в тематических статьях, а также в критических статьях, хотя и в гораздо меньшей степени, посвященных упомянутой схеме; кроме того, распространение практического применения, называемого «прикладным», данной схемы на многих языках – в школах и на занятиях, там и сям – в курсах по искусству, дизайну, коммуникации, маркетингу, пакетированию, психологии, социологии и так далее. Избавлю вас от бесчисленных подробностей.

Поэтому первоочередной задачей должна стать, по всей вероятности, реставрация схемы – как это делают с сильно искаженным вульгатой памятником, с целью восстановить контекст высказывания, контекст истории гуманитарных наук и личной истории автора (Якобсон в то время преподавал в Соединенных Штатах и живо интересовался зарождавшимися науками о коммуникации), восстановить также ее генетическую полноту (то есть рассмотреть процесс вызревания понятия поэтической функции, например в идеях Тынянова и раннего Якобсона в России, а затем в Чехословакии, в том числе в контексте идей Яна Мукаржовского, его чешского соавтора и друга); в-третьих, и в особенности, восстановить указанную схему в ее *значащей литературности* (так, в статье Якобсона имеет место не одна, а целых две схемы – схема факторов и схема функций), причем восстановить схему предстоит в ее нацеленности, *установке*, которая заключается, на самом деле, в выяснении статуса лишь одной из функций, той, которую Якобсон именует «поэтической». Вместе с тем, обе схемы в том виде, в каком они сформулированы в статье Якобсона, позволяют поставить целый ряд проблем. Схемы эти вызвали многочисленную критику со стороны лингвистов, на которой я не буду останавливаться, не имея на то соответствующей компетенции. Для семиотика же схема также ставит несколько проблем, одни схожие с лингвистическими (и касаются, в частности, внутренней непротиворечивости), другие отличные (в основном связаны с распространением на область иных семиозисов, нежели семиозис вербального языка, распространение в полной мере предусмотренное Якобсоном, который упоминает художника Макса Эрнста, фильмы Луи Бунюэля и мультфильмы, так и, в теоретическом плане, постоянное

присутствие, от одного семиозиса к другому, «пансемиотических элементов»).

Изотропизм

Таким образом, вторая задача будет заключаться в том, чтобы вплотную взяться за данные проблемы, что я и собираюсь предпринять в более широком смысле: определенный ряд предложений, имеющий своим истоком русскую предсемиотическую мысль («пред-» – с точки зрения французской истории семиотики), не только может еще послужить, но должен более чем когда-либо послужить, в переработанном, обновленном виде, в рамках нашего сегодняшнего подхода: в частности, это было целью конференции *Французско-российский диалог*, проходившей в университете Париж 8 в ноябре 2010 года, а именно – целью заложить некоторые основы данной работы, подвести частичный итог определенному наследию и предложить перспективы обновления путем межкультурного обмена и диалога. В этом контексте, обновление, или скорее углубление, которое я теперь предлагаю (даже если сама формулировка принадлежит позднему Якобсону, ибо конференция в Блумингтоне проходила спустя сорок лет после его первой статьи), предложение об углубленной разработке носит название, которое фигурирует в заглавии моего доклада: *изотропизм*. Данное слово, каков бы ни был его научный оттенок, не претендует на псевдонаучный статус («изотропизм», например, обозначающий реальность, в которой физические свойства одинаковы во всех направлениях), но отсылает - подобно составному слову - к двум другим терминам, достаточно хорошо себя зарекомендовавшим – *изотопия*, привычный для семиотики Греймаса термин, где он обозначает повторяемость какого-либо элемента значения (принадлежа плану означающего или плану означаемого), и *тропизм*, часто используемый, среди прочих, в теории и истории литературы для обозначения, как исходно в физиологии, реакции ориентации, устремления к одному из полюсов; этот термин даже стал заглавием одного из произведений Натали Саррот (1939) и отсылает к идее «оборота», который по-гречески, в частности у Аристотеля, называется словом *tropos*.

Таким образом, *изотропизм* мог бы обозначать оборот, характерный для повторяющейся последовательности означающих и/или означаемых элементов высказывания (каковы бы ни были распространенность и субстанция высказывания), по направлению к одному из шести полюсов, перечисленных Якобсоном (во французском варианте 1963 года это – отправитель, получатель, сообщение, канал, контекст и код). Такой

инструмент, то есть метатермин *изотропизм*, позволил бы нам установить взаимосвязь между коммуникацией и семиотикой, поскольку шесть полюсов схемы факторов, которые я только что привел, образуют структуру *коммуникации* в наиболее общем смысле этого термина, тогда как схема функций (в том же варианте 1963 года: эмотивная, конативная, поэтическая, фатическая, референциальная, металингвистическая), задумана Якобсоном как схема *означивания,* каков бы ни был масштаб необходимого ремоделирования, Она управляет *ориентацией смысла*. К примеру, деревянная доска, растительные или минеральные пигменты и растворитель являются факторами коммуникации *Троицы* Андрея Рублева, а организация форм и цветов, фиксируемая и комментируемая давней традицией, вплоть до последней книги Жана-Марии Флоша, одного из основателей визуальной семиотики Парижской школы (2009).

Соединение

Критика схемы функций и ее ремоделирование посредством понятия изотропизма, позволяет обрести концептуальную структуру, фундаментальную для нашего французско-российского диалога, тем более что изотропизм отсылает к соединению статики и динамики, и - более конкретно - к сочленению таких понятий как *прием* и *установка*, концептов, принадлежащих русской рефлексивной традиции, «движению формалистов», которая обладает, конечно, определенным единством, но говорит голосами настолько разных авторов, как Шкловский, Брик, Эйхенбаум, Якобсон и особенно Пропп, наиболее известный и наиболее используемый во Франции автор, более или менее близко связанный с данным течением. Прием и установка, будучи *инструментами* (как и все то, о чем я говорю сегодня), полностью согласуются с теорией Бюлера, принимавшего определенное участие в Пражском кружке и являющегося одним из источников схемы шести функций, эксплицитно цитируемым Якобсоном в работе «Лингвистика и поэтика». Бюлеровская основа обнаруживается начиная с работ Трубецкого в 1945 году, Я-ТЫ-ОН (или выражение, обращение, референт), и вновь проявляется гораздо позднее и несколько иным образом, у нашего французского философа, феноменолога Поля Рикера: возвращаясь к *Поэтике* Аристотеля, он приходит к различению в мимесисе трех стадий: мимесис I, или *префигурация*, относящаяся к сфере Я, мимесис II, или *конфигурация*, относящаяся к сфере ОН, и мимесис III, или *рефигурация*, относящаяся к сфере ТЫ. Реинтерпретируя в рамках нашей дисциплины, можно сказать, не входя в детали, что наша работа заключается в первую очередь

в том, чтобы рассмотреть метки, отличительные черты, реализованные в тексте структуры, и что семиотика начинается именно с изучения конфигурации, такой какой она предстает, ибо что такое изучение конфигурации, как не выявление и анализ приемов? Затем данный текст, в зависимости от того, каким образом он сконфигурирован (и как он конфигурирует реальность), может рассматриваться под углом того, каким образом его префигурировало Я и каким образом его рефигурировало ТЫ. И что представляют собой общие рамки, в которых Я префигурирует и ТЫ рефигурирует, как не область *установки*, направленности и нацеленности?

Иными словами, речь идет о двух старых концептах, переработанных в новом контексте, или даже трех концептах, поскольку, помимо *приема* (термин, предложенный Шкловским в 1917 г.), помимо *установки*, необходимо также считаться с концептом *доминанты*, с которым французские исследователи знакомы с 1977 года (Якобсон так озаглавил одну из своих статей в работе *Вопросы поэтики*, в которую вошли его лекции 1935 года) и даже ранее, благодаря изданной Цветаном Тодоровым в 1965 году *Теории литературы*, где данный концепт, равно как и концепт направленности, возводится к статьям Эйхенбаума и Тынянова.

Проблематику изотропизма можно легко сблизить – тем более легко, поскольку Поль Рикер, если он и вправду исходил из идей Августина Блаженного, комментировал в основном *Поэтику* Аристотеля – данную проблематику изотропизма с формулировкой аристотелевского трактата, или, по крайней мере, с интерпретацией этой формулировки. Действительно, для Аристотеля фигуративное творчество, а мы можем распространить данную область практически на любое произведение, обладающее смыслом, основывается на трех элементах, задействованных в разных пропорциях и функционирующих по-разному в зависимости от видов искусств, или, мы бы сказали – от видов семиозисов. Эти три элемента, по-гречески – *rhythmos*, *logos* и *harmonia*. Я полагаю – и полагаю, что мне удалось это показать [Costantini 2000], – что единственный способ правильно осознать последний термин, и понять также варианты формулировки, используемой самим Аристотелем в том же сочинении, это – представить его как «тональность», какова бы ни была последующая традиция, к которой его причисляют (так, музыковеды-эллинисты предлагают термины «размер», «гамма», «размер, управляемый аккордом», также обнаруживается такой вариант, как «гармония», представляющий собой не столько перевод, сколько переложение, и «модус», термин, который плох из-за его неопределенности!). Главное,

уловить резонанс, свойственный этому слову, которое для грека восходит к теории *этоса*: в музыке, согласно выбранной гармонии (как об этом сказано у Платона, и в *Problemata* Аристотеля) одна «гамма» побуждает к насилию, другая – к безмятежности, третья – к торжественности и так далее. Этос, в данном контексте, есть прагматический эффект выбранной гармонии (впрочем, существует также этос ритма). Этос затем станет одним из элементов рефлексии на тему музыки у Новаторов – например у Кацини, Глюка, и *mutatis mutandis* у художников, таких как Пуссен и Шантелу, которые заботились об этосе цветов.

Испытание текстом

Изотропизм, таким образом, сочленяет три фундаментальных понятия – прием, установку и доминанту. В чем именно он является необходимым и эффективным инструментом? Напомним, что речь идет об инструменте: этот термин не определяет реально существующую истину, но служит для описания определенного способа функционирования. Как и в случае с любым инструментом, тот, кто его создает, должен позаботиться о том, чтобы инструмент оказался полезным (как это делает Якобсон, когда конструирует свою «схему»). Так, например, действительно может существовать элемент, который служит лишь для того, чтобы наладить контакт или поддержать контакт в ходе разговора: пример с «Алло», используемым в начале или середине разговора по телефону, часто приводится во французском языке (Hébert 2006). Мы ограничимся здесь двумя замечаниями: во-первых, это не совсем тот пример, который избрал для иллюстрации Якобсон (1963: 217), причем это кажущееся на первый взгляд незначительным различие, на самом деле, является существенным. У Якобсона во французском варианте это фраза: «Алло, вы меня слышите?» Пример, соотносимый у Якобсона с примером чистого «Алло» - это то, когда он продолжает далее: «на другом конце провода ... «гм-гм!» Это чисто фатический элемент, такой как «Алло», в отличие от «Слушаю» или «Pronto» по-итальянски, которые являются более сложными. Интерес же фатической функции проявляется не тогда, когда она воплощает какой-то элемент, а тогда, когда повторяемость подобных элементов структурирует текст. Никогда изначально Якобсон не претендовал на то, чтобы тот или иной текст был фатическим или чтобы тот или иной текст был поэтическим, или металингвистическим, когда он содержит один или два элемента такого рода. Чтобы текст «активировал» (так сказано у Геберта) функцию, названную Якобсоном поэтической, необходимо, чтобы он представлял собой *повторение* доминирующих черт, называемых поэтическими.

Инструмент, именуемый «функцией», не утверждает в достаточной мере (доказательством тому служат некоторые катастрофические примеры его применения) необходимость повторяемости, и, кроме того, он не всегда с необходимостью содержит требование отказа от автоматичности, на котором настаивает Якобсон, именуя последнюю «механикой»; он борется с механицизмом и загорается всеми фибрами души в защиту глубоко динамической концепции. Этот динамизм, основанный на выявлении доминанты путем исследования сочленения между приемом и направленностью, есть как раз то, чего инструмент под названием «функция» не отражает, и это. следовательно, то, что, по моему мнению, инструмент «изотропизм» может и должен обозначать.

Мне бы хотелось теперь показать и эффективность, и необходимость данного инструмента на примере произведения Иосифа Бродского, озаглавленного в переводе на французский язык *Acqua Alta*, что в точности воспроизводит заглавие оригинала на английском языке, *Watermark*, - термин, обычно переводимый словом «уровень» (горизонтальная линия, обозначающая высоту разлива вод, например «низкий уровень», «высокий уровень»), тогда как русский перевод, на первый взгляд, соответствует оригиналу гораздо меньше: *Набережная неисцелимых*. Я сопоставлю данный текст Бродского, вышедший в 1992 году, с отрывками одного французского текста, к сожалению не переведенного, насколько мне известно, на русский язык, - *Описание Сан Марко* Мишеля Бютора (1963). Выделим сперва несколько вхождений (не исчерпывающих, в целях экономии времени) местоимений первого лица в эссе Бродского, первые две страницы которого, во французском переводе, содержат двадцать шесть вхождений слов «я», «мой», «мне» и так далее, - это непомерная пропорция, которая задает тон, «ля» (в самом смысле аристотелевской гармонии, но в целом, с этой точки зрения, работа должна заключаться в том, чтобы определить, длится ли это явление в тексте, и сколь долго). Однако этого не достаточно для определения изотропизма (в этом, как я осмеливаюсь полагать, преимущество данного инструмента над другим, инструментом функций, при использовании которого такую избыточность пришлось бы квалифицировать как «экспрессивную функцию» текста). Действительно, требуется выполнить еще определенное количество операций, чтобы понять функционирование данного текста.

Так, в самом начале, первый абзац и удивителен, и инструктивен одновременно. Первые две фразы семиотически идентичны, они определяют Я, о котором идет речь, в универсальном времени (измеряемом «лунами», и в монетарных терминах) и универсальном пространстве

(земной шар, измеряемый плотностью населения). Между наиболее общим глобальным и наиболее частным локальным (привокзальный бар), даже можно сказать особенным (возраст Я, его солитарное положение) нет ничего, кроме пустоты и отсутствия (материализованного, если можно так сказать, ожиданием в настоящий момент единственного возможного собеседника, в третьей фразе, который, в четвертой фразе, сильно опаздывает). Эта фокусировка вокруг особенного Я, лишенного всякого интерсубъективного отношения, затем возобновляется; процитируем еще лишь один пример, представляющий интерес, помимо прочего, проявлением Я в иной, парадоксальной форме, поскольку речь идет о местоимениях «вы», «ваши», «ваш», обнаруживающих пятнадцать вхождений на одной странице. Настоящим актантом-Субъектом этого отрывка является зимний свет: абзац начинается, на предыдущей странице, восклицанием: «*Зимний свет в этом городе!*» И все зависит от этого действующего Субъекта, по отношению к которому располагается ТЫ, которое не является в полной мере ни ТЫ процесса высказывания, к которому обращается Бродский, ни тем более ТЫ предполагаемого продукта высказывания, к которому обращается рассказчик, говорящий Я, но это как раз то повествующее Я, которое говорит о себе самом, своих впечатлениях, своих чувствах, перед лицом зимнего света Венеции, пытаясь посредством манипуляторной операции их присвоить всякому потенциальному ТЫ, в данном случае, по сути, нам, представителям ТЫ процесса высказывания Бродского. Другими словами, такая операция подсказывает, что путем описания Я рассказчика, установка делается на ТЫ читателя, побуждаемого к самоидентификации с (учитывая соответствующие аспекты) Я рассказчика.

Я хотел бы противопоставить такому функционированию Я функционирование Я в книге Бютора. Действительно, само заглавие произведения подсказывает отсутствие Я, представляя собой описание, «ekphrasis» по-гречески, если мы показываем, что нужно вписать его установку, направленность, и у нас есть несколько решающих аргументов, в стилях текстов прошлых лет, и, во всяком случае, есть «туристический справочник», если мы обратимся к наличному миру, опираясь на некоторые имеющиеся указатели. На референциальную установку указывает заглавие книги Бютора, а также повтор номинальных фраз, например. таких как технические архитектурные и скульптурные термины, среди которых имеются указатели на референциальный изотропизм. Так, Я вмешивается, и иногда весьма пространно, либо прямо, либо косвенно, чтобы воспротивиться этому заявлению референциального интереса: описание, предполагающее Я, уже не является в полной мере

описанием. Не доказательство, не достаточное, но указание – и правда, если мы продолжим читать сочинение Бютора, мы придем к пониманию того, что через множественность Я, более или менее развитых и в основном различающихся, таких как Я рассказчика и различные безымянные Я туристов, через очень разнообразные отношения этих Я как к пространствам целого мира, так и к очень ограниченному пространству, призванному быть объектом описания (не Венеция, как у Бродского, а лишь Сан Марко), установка этого текста есть устремленность, идущая от Я (от каждого) к Универсальному референту (в данном случае космическому), в то время как у Бродского движение идет от особенного Я к его непосредственному окружению, к впечатлениям от его непосредственного окружения и так далее.

Заключение

Резюмируя сказанное, я хотел, таким образом, представить инструментальный концепт семиотического описания, который позволил бы, в теоретическом плане, аналитически связать два аспекта одного явления, коими являются значение и коммуникация, а в практическом отношении, в приложении к конкретному тексту, выявить различные *приемы*, действующие совместно в направлении общей *установки*. Пользуясь данным инструментом, можно прийти к определению *доминанты* (все на том же уровне, в рамках все той же проблематики), – и это та совокупность операций, которые, помогая нам лучше понять функционирование текста, вносят вклад в «обретение смысла», что и составляет саму сущность семиотического проекта.

ЛИТЕРАТУРА

Ablali, Mitropoulou 2007 – Sémiotique et communication: état des lieux et perspectives d'un dialogue. *D. Ablali, E. Mitropoulou* (dir.). Besançon, 2007.

Aristote 1980 – *Peri Poietikes*, éd. gr [c. -330], tr. fr., J. Lallot et R. Dupont-Roc, *Aristote, La Poétique*. Paris, 1980.

Boutaud, Veron 2007 – *Boutaud J.-J., Veron E.* Sémiotique ouverte : Itinéraires sémiotiques en communication. Paris, 2007.

Boutaud 1998 – *Boutaud J.-J.* Sémiotique et communication: Du signe au sens. L'Harmattan, 1998.

Bühler 1933 –*Bühler K.* Die Axiomatik der Sprachwissenshaften. Frankfurt am Main, 1933.

Costantini 2000 – *Costantini M.* Qu'Aristote connaissait la musique : ou De l'harmonie chez les natifs de Stagire (et quelques autres sans nul doute) // Carraud (éd.), *L'harmonie*, I. A. V., Orléans, 2000, pp. 193-203.

Costantini 2004 – *Costantini M.* Semiótica de la comunicación // *Razón y Palabra, revista electrónica*, n° 38, IX, avril-mai 2004.

http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n38/mcostantini.html

Debray 1997 – *Debray R.* Transmettre // « Le champ médiologique », Odile Jacob, Paris, 1997.

Floch, Collin 2009 – *Floch J.-M., Collin J.* Lecture de la *Trinité* d'Andrei Roublev // « Formes sémiotiques », PUF , Paris, 2009.

Hébert 2006 –*Hébert L.* Les fonctions du langage // Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, http://www.signosemio.com

Jakobson 1963 – *Jakobson R.* Essais de linguistique générale. Paris, 1963.

И.В. Силантьев

НАУКА И ОБЫДЕННЫЙ ДИСКУРС[1]

Дискурсы научных дисциплин владеют своим специфическим знанием, несводимым в теоретической парадигме и экспериментальном опыте к другому знанию. Более того, данные дискурсы *формируют* соответствующее научное знание. При этом особый интерес вызывают *способы представления* знания в соответствующем научном языке.

Ниже мы рассмотрим два научно-дисциплинарных дискурса, настолько различных, что многим они кажутся прямо противоположными, – дискурс литературоведения и дискурс математики. При этом данные научные дискурсы объединяет, по меньшей мере, одно общее основание – оба они в аспекте метафоричности опираются на дискурс обыденного общения.

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», выполняемых на основании государственного контракта № 02.740.11.0370 в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

* * *

Обратимся, во-первых, к дискурсу литературоведения и сформулируем два тезиса.

1. Литературоведение – это дискурс *смыслопорождения*. Задача его состоит не только и не столько в установлении литературной фактологии (Пушкин – автор романа «Евгений Онегин»), сколько в построении новых смыслов и новых целостных интерпретаций по поводу литературных текстов. Литературоведческий текст – это текст о тексте, текст по поводу текста, текст совместно с текстом.

2. Литературоведение – это дискурс *знакопорождения*. Литературоведческий текст только отчасти опирается на общепринятую в этой научной дисциплине парадигму понятий и терминов, в другой же части, как правило, развивает свой собственный уникальный научный язык. Однако эти инновации носят преимущественно авторский характер, и живут только в рамках своего родного текста, редко выходя в своем употреблении за его рамки. А если и выходят, то неизбежно подвергаются последующим переосмыслениям («мотив» А.Н. Веселовского, «функция» В.Я. Проппа, «хронотоп» М.М. Бахтина и др.).

Литературоведческий дискурс, таким образом, определяется коммуникативной стратегией непрерывного поиска *новых смыслов* и *новых знаков*, и теоретической стратегией *преодоления своей собственной системности*, которая в силу этого обстоятельства всегда остается только *складывающейся*, *становящейся* системностью. Поэтому литературоведение постоянно преодолевает свою терминологичность и, более и важнее того, преодолевает и свой научный язык (в отличие от многих других научных дисциплин, напротив, стремящихся к упрочению терминологии и языка).

Знаки литературоведческого языка индивидуальны и обновляемы не только в плане своего выражения, но и в плане содержания – и очередной автор-литературовед, как правило, присваивает литературоведческому термину свое, обособленное значение и вкладывает в термин свой, обособленный смысл. Так, например, «сюжет» у одного автора может быть совсем не тем, чем у другого.

В семиотическом плане в основе стратегий смысло- и знакообразования в дискурсе литературоведения лежит *операция метафоризации*, при этом лексический материал для метафор берется, как правило, из языка *обыденного дискурса*.

Обыденный дискурс как таковой складывается из открытого множества субдискурсов, опирающихся на различные характерные ситуации, объединяющие людей. При этом сам характер социальной общности

может быть различным: люди могут не знать друг друга или только что познакомиться (прохожие на улице или попутчики в дороге), знать друг друга достаточно формально (коллеги по работе), находиться в дружеских или родственных отношениях.

В структуре обыденного дискурса находят свое специфическое выражение базовые коммуникативные стратегии построения высказывания как такового. Такова, в первую очередь, стратегия прямого информирования адресата. Весьма характерна для обыденного общения и стратегия наррации – мы часто и много рассказываем друг другу в ситуациях повседневности, и поэтика/риторика обыденный нарративов разработана еще далеко не полностью. Далее, обиходное общение – особенно в формате межличностных отношений – может быть агональным, направленным на непрямое убеждение собеседника или склонение его к определенной линии поступка и поведения, или отношения к ситуации, другим людям, самому себе и др.

Обыденный дискурс не остается только на поле своего прямого функционирования – он проникает далее, в специализированные дискурсы, такие как дискурсы образования и науки. И дело здесь не в том только, что, например, профессор на лекции допускает в своей речи разговорные выражения и применяет разговорные тактики ведения беседы. Это внешнее. Дело в другом – обыденный дискурс в своей топике, в своей метонимике и метафорике, в своей, наконец, логике повседневного действия проникает в самый язык науки и – осознанно или нет со стороны самих ученых мужей – размывает этот язык, безуспешно силящийся быть строгим и однозначным.

Проблема отношения обыденного дискурса и дискурса науки имеет и другую, на первый взгляд, несколько неожиданную сторону. Дискурс обыденности с его нестрогой избыточной семантикой и образностью, сопряженной с концептуальными аспектами естественного языка, обогащает дискурс и самый язык науки, расширяет его познавательные и коммуникативные возможности, и этот процесс как нельзя естественнее происходит в рамках литературоведения – науки нестрогой по своему определению.

Широко известно бахтинское разграничение научных дисциплин на гуманитарные и естественнонаучные (или «точные») по принципу наличия или отсутствия диалогового начала в отношении исследователя к предмету его познания.

В рамки данного принципа укладывается и одна из ключевых метафор традиционного литературоведения как познания гуманитарного. Эту метафору можно описать следующей формулой: автор и его произ-

ведение (и, соответственно, герои этого произведения) относятся друг к другу как два равноправных субъекта, находящихся в свободном диалоге.

Приведем примеры из литературоведческих текстов (без упоминания авторов и контекстов исследований): «писатель *следует* за героем»; «автор словно бы *украдкой наблюдает* за жизнью персонажей»; «романист *исследует* … судьбы героев»; «писатель *находит* в ней (в жизни героев – И.С.) …»; «автор вполне осознанно, хотя и небезоговорочно, *допускает*… оправдательную позицию героини»; автор «*заставляет* своих героев», «*пытается* … *разобраться* в чувствах героев»; и т.п.

Таким образом, согласно данной метафоре, уже в процессе своего рождения произведение (и герои в его художественном мире) начинают жить своей *собственной* и *особенной* жизнью, во многих отношениях независимой от автора и непредсказуемой. Поэтому автор из творца-демиурга превращается в творца-*исследователя*, творца-*открывателя* того мира, который сам и создает в художественном произведении.

Остановимся еще на одной особенности литературоведческих текстов, также восходящей, как нам представляется, к обыденному дискурсу. Для естественнонаучного текста характерно достаточно четкое и однозначное разделение высказываний на собственно *утверждения*, констатирующие некие общепринятые в науке положения и знания, и на *предположения*, формулирующие новые научные гипотезы относительно общепринятого знания. В литературоведении все высказывания – и констатирующие, и гипотетичные – выражаются в форме *полных утверждений*, по умолчанию наделенных модальностью *само собой разумеющегося*. В этом, на наш взгляд, заключается *агональность* литературоведческого дискурса, который не доказывает, а *убеждает* – убеждает в предположениях автора так, как будто бы это общепринятые знания.

Приведем несколько связанных примеров. Утверждение, констатирующее общепринятое литературоведческое знание: «Участники этого литературного общества (общества «Арзамас» – И.С.), выступив против писателей-классицистов, формировали основы новой романтической эстетики, создавали произведения в системе нового художественного языка». Утверждение, заключающее в себе неявное предположение, гипотезу, в действительности нуждающуюся в проверке и подтверждении: «Участники этого литературного общества построили свой жизнетворческий сюжет, свою мифологическую генеалогию, свою символическую модель литературной деятельности». Сказано – сделано, и текст литературоведческой статьи стремится далее, не особенно озаботившись детальным подтверждением сформулированного тезиса. Далее этот тезис

оказывается уже в позиции актуальной темы литературоведческого высказывания – темы, которой, в свою очередь, рематически присваивается очередное новое знание, и снова в форме полного утверждения: «Генеалогический сюжет, скрепляющий творческую ментальность авторов кружка, включил в себя систему культурных героев, с которыми авторы ассоциировали себя в своих произведениях».

Таким образом, литературоведческий текст как текст агональный реализует не столько стратегию *полновесного обоснования* нового знания, сколько стратегию *непрямого убеждения* читателя в правоте автора, убеждения, основывающегося на тактике присвоения научной гипотезе модального статуса высказывания об общепринятом знании.

* * *

Перейдем к дискурсу математики.

Материалом для анализа послужили тексты статьей, опубликованных в журнале «Вестник НГУ. Серия “Математика. Механика. Информатика”» в номерах за 2008-2010 г. общим объемом 110 учетно-издательских листов. Все примеры из текстов статей даются в кавычках. Курсивом в примерах выделены слова с метафорической функцией.

Основное наблюдение, к которому мы пришли в результате анализа, таково: в основе метафорической системы математического дискурса лежит *антропоцентрический принцип*. «Человек – мера всех математических вещей» – так можно перефразировать известный афоризм применительно к дискурсу математиков. Человек в его самых разных индивидуально-психологических, социальных и бытовых проявлениях является центром и осью мира математических метафор. Покажем это на выявленных примерах, систематизировав их по рубрикам.

Человек телесный. В центре внимания математиков – по-библейски фундаментальная составляющая человеческого тела – «*ребро* графа» (о сочетании данных терминов мы еще скажем ниже), и собственно точки *тела*.

Человек социальный. В это группе мы сталкиваемся с весьма забавными метафорическими персонажами: «стандартным эскпоненциальным *семейством*» и «методом естественных *соседей*».

Человек характерный. Как и у человека, в математике у определенной системы может быть свой *портрет* («фазовый *портрет* системы»), теория может быть «*властного* типа», а вычисления, как и сам человек, могут быть не лишены «*погрешностей*».

Человек воспринимающий. В дискурсе математике прочно утвердились геометрические термины, пришедшие в результате метафориче-

ского переноса из обыденной лексики, сопряженной с планом восприятия человеком окружающего мира: «*точка*», «*прямая*», «*кривая*» и «*круг*». Точка, поставленная специально, это метка. И в математическом дискурсе есть свои «*метки*» (в частности, «*метки*, поставленные на элемент бесконечной высоты»), а также *оболочки* («теория *оболочек*»). Венчает эту группу базовая метафора восприятия «*образ* элемента».

Человек ощущающий. Математики – это тонкие кинестетики, и различные планы ощущения много значат для их профессионального языка. Об этом говорят следующие метафоры: «*гладкая* граница, *гладкая* функция», «*мягкое* условие», и наоборот – «*грубая* оценка» и «*жесткое* условие». *Плотное* и *упругое* также послужили метафорической основой для математических терминов: «функция *плотности*», «послойно *плотное* множество», «модель *упругости*».

Человек в психической деятельности. В математическом дискурсе человеческие состояния и эмоции представлены весьма сильными в своей исходной языковой выразительности метафорическими выражениями «математическое *ожидание*», «линейные системы с *возмущениями*», «малые *возмущения*».

Человек в ментальной деятельности. В рамках данной категории мы находим достаточно странные метафоры, в прямом смысле слова: «*странный* аттрактор», «*мнимая* часть числа», «*идеал*» («сумма конечного числа атомов» булевой алгебры). В общем, странные и мнимые идеалы – такова пища для метафорического мышления математиков.

Человек движущийся. В этой семантической категории мы находим много двигательной конкретики, связывающей эту категорию с категорией *человек телесный*. Во-первых, это метафоры, построенные на основе глаголов движения, присущего в первую очередь человеку: «*скачок* функции, *скачки* случайного блуждания» (это, заметим, двойная метафора – скачки *блуждания*), «*перескок* через уровень», «нулевое *приближение*», «метод скорейшего *спуска*». Ну и, разумеется, в метафоризации математического дискурса невозможно обойтись без обращения к базовому виду движения человека – ходьбе: «*шаг* функции» и «*след*».

Человек действующий. Мы разделили категории «движения» и «действия», имея в виду природные мышечные движения человека, с одной стороны, и действия более высокого, уже социального порядка, предполагающие целеустановку и планирование, с другой стороны. Соответственно, в рамки второй категории попали такие примеры математических метафор (весьма своеобразные), как «траектория случайного *блуждания*», «*изображающая* точка», «ортогональный *трюк*», «координаты области *управления*».

Предметная сторона быта. Переходим от человека как такового к его быту, точнее, к предметной стороне человеческого быта. Это очень богатая семантическая категория, дающая много лексического материала для метафоризации. В центре этого многообразия находятся слова с базовой бытовой семантикой: «*ядро* оператора», «числовая *ось*», «*кольцо* (постоянных матриц, целых чисел)», «*кусочно*-постоянная матрица», «*столбец* матрицы». Особые подгруппы образуют метафоры, образованные на основе ключевых бытовых концептов «сеть» и «цепь»: это собственно «*сеть*, *сетевая* структура» (и как метафорический вариант, «банахова *решетка*»), «*ячейка* сетки» и «*узел* сетки», «*узлы* области»; это и «*цепь* моделей», «*цепочка* равенств», «*звено* функции». Замыкают данную группу примеров весьма и весьма забавные «модель с *кортежами*», «*веер* торического многообразия» и даже «*автоматы* на деревьях» (здесь, кстати, мы снова встречаемся с двойной метафорой: «автоматы на *деревьях*»).

Действенная сторона быта. От предметной стороны быта – к действенной. В быту мы многое делаем, и в обыденном дискурсе нас окружает богатейшая аура глаголов с семантикой бытовых действий, в самом широком понимании быта как такового. Неудивительно, что метафорика математики обращается и к этому мощному лексико-семантическому источнику, и поэтому мир математики наполняется удивительной динамикой – там все что можно висит («*висячая* вершина графа») и крутится («абелевы группы без *кручения*»), оплетает («матрица *оплетающего* оператора») и сжимается («*сжатие* переменных, *сжатие* графа, *сжатие* функции»), натягивается («*натянутое* на функции подпространство»), растягивается («*растяжение* переменных») и разрывается («*разрывность* решения»), суживается («*сужение* функции»), свертывается («*свертка* фундаментального решения») и стягивается («граф, *стянутый* по ребру»), изгибается («*изгибающий* момент») и изламывается («*излом* траектории»), наклоняется («*наклон* подпространств»), скользит («*скользящий* режим») и смещается («*смещение* возмущенной задачи»), сечется («пространство *сечений*») *и* режется («*отрезок*», «метод *срезок*», «*срезающая* функция»), насыщается («*насыщенная* группа, *насыщенная* алгебраическая система»), течет («*поток* закона сохранения») и смешивается («*смешанная* норма, *смешанная* постановка задачи», расслаивается («банахово *расслоение*») и расщепляется («метод *расщепления*»), и, в конечном итоге, несмотря на свою устойчивость («*устойчивость* решения»), стирается («*стирание* особенностей отображения).

Признаки меры. К семантическому пространству человеческого быта очень близка категория признаков меры, и в рамках этой категории мы находим такие базовые признаки как вес («*вес* вершины графа», «степенной *вес*») и мощность («*мощность* квадрата»), множественность (собственно «*множество*») и дробность («*дробь*», «*дробное* число»), полнота и пустота («*полнота* семейства, *пустое* множество»), целостность и неделимость («*целое* число», «*целая* функция», «*атом* булевой алгебры»).

Признаки формы. Рядом с признаками меры можно рассмотреть и признаки формы как другой элемент семантического пространства человеческого быта. Здесь мы отмечаем такие признаки как выпуклость («*выпуклый* веер», «*выпуклое* множество»), открытость и замкнутость («*открытое* множество», «*замкнутое* множество»).

Пространство. В образовании пространственных метафор математики существенную роль играет позиция говорящего как человека, видящего себя в центре окружающего мира: отсюда значения *верха, низа* («*верхняя* граница», «*нижняя* граница») и *края* («*краевые* условия», «краевая задача»). Вместе с тем в систему пространственных математических метафор входят и независимые от координатного центра значения: «*вершина* графа», «*область*» и «*поле* значений», «*окрестность* нуля» и, наконец, само «*пространство* сеточных функций». В текстах также представлена метафорическая оппозиция *глобальное-локальное*: «*глобальная* сходимость» и «*локальные* свойства».

Время. В дискурсе математики, судя по проанализированным текстам, не встречаются метафоры с семантикой времени. Это позволяет сделать предположение, что для математики свойственно преимущественно *пространственное* метафорическое мышление.

Растительный мир. Последняя категория, достаточно заметная при этом в системе математических метафор – это семантика растительного мира, и, конкретно, дерева как главного концепта этого мира: собственно «*дерево* графа» (а также «альтернативные *деревья*»), «*корень*», «метод *ветвей*, *ветвления*», и «*приращение*».

Коснемся еще трех аспектов.

Актуальная метафора. Метафоризация математического дискурса – это живой продолжающийся процесс, и в ходе анализа текстов мы отмечали несколько случаев образования «живой», актуальной метафоры. Характерно, что авторы текстов брали такие метафоры в кавычки, что говорит об осознанном характере употребления таких метафор: «т. н. *“нагруженное”* уравнение», «граф-*“звезда”*», «*“хорошее”* начальное приближение».

Двойные метафоры. Отметим и другое: в энергичном стремлении метафоризировать свой профессиональный дискурс математики не останавливаются перед последовательным образованием двойных метафор: «*выпуклый* веер», «*вес* вершины графа», «*полнота* семейства».

Лингвистические казусы. Порой опыты метафоризации приводят математиков к сложным лингвистическим казусам, изначальную нелепость которых они не замечают, наверное, только по причине полного отвлечения в рамках своего профессионального дискурса от смыслов и значений дискурса обыденного. Вот эти замечательные примеры: «ребро графа» (метафоризация омонимии); «автоматы на деревьях» (двойная метафора).

Таким образом, мы можем заключить, профессиональный дискурс математиков в сильнейшей степени метафоричен, при этом система математической метафорики точно, широко и системно отвечает базисным представлениям человека о себе и окружающем мире, выраженным в обыденном дискурсе. Иными словами, дискурс математики через метафору вбирает в себя обыденный дискурс.

Это говорит о том, что самое математическое знание в своем выражении в научном языке нуждается в разносторонней *образной поддержке* (ибо метафора – это прежде всего *образное* сравнение) со стороны обыденного человеческого опыта.

М.В. Ляпон

ВЕЖЛИВОСТЬ: СМЫСЛОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ В ПАРАДОКСАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

«Все науки настолько связаны между собою, что легче изучать их все сразу, нежели какую-либо одну из них в отдельности от всех прочих»

(Р. Декарт)

«Золотое правило этики — в том, что нет золотого правила этики… То, что нет золотого правила, — тоже правило, только не золотое, а железное»

(Г. Честертон)

Вежливость — понятие, оформленное в языке абстрактным именем существительным, — ассоциируется тем не менее с императивом, т. е.

несет в себе модальный акцент долженствования, непререкаемости. Это максима в высшей степени догматическая, исключающая альтернативу (грубость, хамство и т. п.). В императиве вежливости звучит обязующая сила коллективной привычки.

В афоризмах о природе нравственности, о нормах морали нет однозначного ответа на вопрос, является ли вежливость безусловной этической добродетелью или только подобием ее (суррогатным аналогом). «Учтивые манеры не всегда говорят о справедливости, доброте, снисходительности и благодарности, но они хотя бы создают видимость этих свойств, и человек по внешности кажется таким, каким ему следует быть по сути» (Ж. Лабрюйер); [Разум сердца 1990: 381]. В размышлениях на эту тему бросается в глаза ностальгия по «разуму сердца», чуткой совести и по «настоящей» вежливости[1].

В поисках нравственного идеала естественно прислушаться к авторитетному мнению *мэтра*, — личности морально зрелой, творчески одаренной, способной обобщить духовный опыт человечества. Существенным признаком такой личности является, с моей точки зрения, антипатия к избитым истинам, антидогматически настроенный интеллект, склонность к парадоксу, — речь идет о поленезависимом субъекте, который способен сдвинуть истину с «насиженного места».

Жалобы М. Цветаевой на трудности 1919 года

Мэтр привлекает внимание нестандартной аргументацией аксиом, укоренившихся в нашем сознании. Для примера кратко прокомментирую суждение М. Цветаевой (из ее записей о 1919 годе): «Все мои жалобы на девятнадцатый год (нет сахара, нет хлеба, нет дров, нет денег) — исключительно из вежливости: чтобы мне, у которой ничего нет, не обидеть тех, у кого всё есть. И все жалобы, в моем присутствии, на девятнадцатый год других — («Россия погибла», «Что сделали с русским языком» и пр.) — исключительно из вежливости: чтобы им, у которых ничего не отнято, не обидеть меня, у которой отнято — всё» [Цветаева 1994, IV: 531].

Из этой развернутой рефлексемы мы узнаём, что́ думает Цветаева о т. называемой «настоящей вежливости».

[1] «<…>настоящая и лучшая вежливость та, которая основана на искренности. Она должна быть внушена сердцем, должна быть полна добродушия и проявляться в готовности способствовать счастью ближнего» (Н. Шелгунов); [Разум сердца 1990: 382]. «Вежливость — это искусственно созданное хорошее настроение» (Т. Джефферсон); [Разум сердца 1990: 383].

Экспериментальную конструкцию (при том, что она тщательно отредактирована риторически) Цветаева адресует прежде всего самой себе: автор уличает себя в притворстве и оправдывается тем, что предоставляет возможность людям, которые дают ей хлеб, сахар, дрова и др.) ощутить удовольствие от собственного благотворительства. В этом диалоге со своей совестью, со своей интуицией Цветаева приходит к выводу о том, что этикетная вежливость — это игра в искренность, стратегема, маскирующая истинное положение вещей и подлинные намерения человека. Но, разоблачая позу вежливости, она одновременно превозносит ее как одну из высших достояний разумного человека; вежливость есть благое лицемерие, и жизнеспособность этого феномена объясняется как раз его внутренней конфликтностью.

Суждение Цветаевой представляет собой образец полемического дискурса: аргументация отличается непререкаемой иллокутивной силой. Автор пользуется каузальной моделью, которая продуцирует такие лексические реализации как: *из ревности; из жадности; из вредности; из страха*, и т. п. Это значит, что речь идет о мотивах иррациональных, идущих из глубины подсознания, неконтролируемых и непреодолимых движителях сугубо человеческой природы. «Из вежливости» она относит к этому классу причин сильных и самодостаточных[1]. Цветаевский рецепт вежливой тактики интересен как объект конфликтологии. Речь идет о важной социальной миссии вежливости: она способствует толерантности тех, у кого «ничего не отнято» к тем, у кого «отнято всё» (и наоборот) терпимости к тем, у кого ничего не отнято со стороны тех, у кого «отнято всё».

Итак, вежливость — это особая игра по правилам, согласно которым человек обязан имитировать доброжелательность к другому даже в тех случаях, когда на самом деле он этого чувства не испытывает. «Люди слишком беззаботно относятся к тому, что называют своим нравом; им следовало бы помнить, что быть добрыми недостаточно — они еще должны казаться добрыми, коль скоро стремятся быть приветливыми, дружелюбными, благожелательными, короче говоря — людьми» (Ж. Лабрюйер); [Разум сердца 1990: 380].

[1] Психологическая подоплека двуличия вежливости отражена в пословицах, отмеченных в словаре Вл. Даля, например: *Голь мудрёна, нужда вежлива*: ‘нужда заставляет человека хитрить (возможно, из гордости, не жаловаться, а быть стратегически изобретательным)’.

Ф. Раневская в своей гримерной

Сейчас много рассуждают о «ситуативной этике», говорит Ю. С. Степанов, рассматривая т. н. «маленький» нравственный кодекс А. П. Чехова [Степанов 1997: 649]. Персоналистские теории нравственности, так называемая контекстуальная (ситуационная) этика исходят из того, что «в каждой ситуации смысл морали должен пересматриваться наново» [Словарь по этике 1989: 140].

Рассмотрим пример. Биограф Ф. Раневской приводит такой уникальный эпизод. «Раневская стояла в своей грим-уборной совершенно голая. И курила. Вдруг к ней без стука вошел директор-распорядитель театра имени Моссовета Валентин Школьников. И ошарашенно замер. Фаина Георгиевна спокойно спросила: — Вас не шокирует, что я курю?» [Раневская 2004: 60]. Раневская выдерживает несколько тестов: на остроумие, самообладание, подтверждает запас нравственной прочности и готовность к творческой импровизации, стирающей грань между жизнью и искусством. Данный эпизод служит материалом для изучения смысловых резервов феномена «вежливость». Экспромт Раневской своего рода г и п е р б о л а вежливости, показанная в виде этюда (как бы на уроке по актерскому мастерству, где рядовой исполнитель и учитель, наставник соединились в одном лице). В данной коллизии спонтанная реакция субъекта (его вербальное действие) адекватно поступку, явно альтруистическому по своей сути; Раневская подтверждает формулу В. М. Гаршина: «Художник на то и художник, чтобы уметь поставить в себя вместо своего я — чужое».

Ответ Раневской — урок хорошего тона, и в то же время — пародия на деликатность интеллигента, модель поведения которого вызывает насмешку, несмотря на то что в ней подлинное человеколюбие. Вместе с тем, это прием психотерапевта: она успокаивает человека, находящегося в состоянии крайнего замешательства. В противовес букве благопристойности Раневская демонстрирует истинное благородство, готовность к моральному отклику, т. е. культуру этического мышления.

Однако Раневская не абсолютизирует толерантность, она не сторонник «толерастии» (как сейчас называют беспринципную снисходительность). Пример вежливого отказа: «Раневскую о чем-то попросили и добавили:

— Вы ведь добрый человек, вы не откажете.

— Во мне два человека, — ответила Фаина Георгиевна. — Добрый не может отказать, а второй может. Сегодня как раз дежурит второй» [Раневская 2004: 56].

Ее модель вежливости безупречна, потому что неподдельна: субъект остается самим собой, покоряет непринужденностью своей манеры поведения, своего стиля мышления. Диалоги с участием Раневской — интересный источник для изучения персоналистически окрашенной вежливости, сочетающей наивность, деликатность с находчивостью и мастерством дипломата. Эта органическая черта ментальности Раневской проявляется и в ее разговоре с ребенком:

«После вечернего чтения эрзац-внук спросил Раневскую:

— А как Красная Шапочка узнала, что на кровати лежит не бабушка, а серый волк?

— Да очень просто: внучка посчитала ноги — волк имеет аж четыре ноги, а бабушка только две. Вот видишь, Лёшенька, как важно знать арифметику!» [Раневская 2004: 86].

Заслуживает внимания пример остроумного исправления ошибок:

«У Раневской спросили, любит ли она Рихарда Штрауса, и услышали в ответ: — Как Рихарда я люблю Вагнера, а как Штрауса — Иоганна» [Раневская 2004: 54].

К собеседнику, который нарушил аксиоматическую связь (*Иоганн Штраус, Рихард Вагнер*), т. е. допустил явную ошибку, Раневская проявляет максимум такта. Но данную ситуацию можно истолковать иначе: подозревая подвох в вопросе (‘не хотят ли ее уличить в музыкальном невежестве?’), Раневская преподносит не урок вежливости (первая версия), а показывает пример виртуозной самозащиты. В этом случае ее собеседник остается в неведении, поняла ли Раневская, что ее спросили о немецком композиторе *Рихарде Штраусе* (1864—1949), который является однофамильцем австрийского *Иоганна Штрауса* (1825—1899), создателя классического типа венского вальса. С другой стороны, если вопрос не содержал никакого умысла, то два Штрауса (однофамильцы) и два Рихарда (тезки) давали возможность Раневской в компромиссной конструкции (‘ни да, ни нет’) остроумно скрыть свое отношение к Рихарду Штраусу, который был ее современником.

Раневская — пример психологического портрета «поленезависимого» индивида — заслуживает удвоенного внимания: с позиции «ситуационной методологии» [Философия 2006: 771—772] и одновременно с точки зрения «идеографической персонологии», сосредоточенной на уникальности каждого человека [Холл, Линдсей 1997: 425—427].

В цитируемой здесь книге о Раневской есть запись из ее архива, представляющая интерес как авторская самооценка: «Я знаю самое

главное, я знаю, что надо отдавать, а не хватать. Так доживаю с этой отдачей» [Раневская 2004: 7]. Демонстрируя стабильность идионормы и целостность своей стилистической стратегии, Раневская подтверждает интегрирующую силу феномена «личность», ее системность, внутреннюю согласованность различных видов индивидуального поведения; подробнее см.: [Ляпон 2010].

Иронический поцелуй Г. Хазанова

Рассмотрим еще один пример «ситуационной» этики. Во время торжественного правительственного приема в присутствии высоких гостей приглашенный генерал, проходя мимо Хазанова, приветствует артиста ударом по плечу. Хазанов, мгновенно повернув голову, целует это свое плечо. Хазанов творчески парировал адресованное ему бестактное приветствие, это был корректный и остроумный протест против демонстративной фамильярности.

Засвидетельствованный эпизод — пример полисемии ритуализованного действия. В самом деле, иронический поцелуй является знаком скрытого конфликта: производитель жеста демонстрирует некий компромисс между угрозой и умиротворением. С одной стороны, инициирующий жест требовал невербального отклика, с другой стороны, этот жест заслуживал ответного «удара», в котором прозвучал бы голос задетого самолюбия.

Иронический поцелуй Хазанова подтверждает способность мимического знака к наращиванию производных смыслов, к преобразованию ритуализованных сигналов, используемых человеком в межличностной коммуникации. Подобным образом можно модифицировать такие, например, знаки, как неприкрытая зевота, ковыряние в носу, потягивание и др., — все то, что «целенаправленно рассчитано на определенную оценку со стороны адресата» [Монич 2005: 48]. «Если такие знаки производятся только для данного конкретного случая, — пишет Монич, — то они сродни языковому окказионализму, и тогда их не стоит включать в систему. Однако где-нибудь, например, в каком-нибудь узком социальном круге, они вполне могут оказаться ритуализованными» [Монич, там же: 49].

Вежливость — рефлекс, которым человек подтверждает один из своих видоспецифических признаков. Доказательную силу этого тезиса иллюстрируют наблюдения над психологией детей. Ниже привожу любопытный случай, описанный в одном журнале.

«Поздний вечер. Дед занимается с нашим внуком-второклассником домашним заданием. Оба устали. Внук уже ничего не понимает.

Дед раздраженно:

— Ну, подумай! На заборе сидят две вороны. К ним прилетела еще одна. Какой вопрос надо задать?

Внук молчит, напряженно думает, но уставшие мозги уже не соображают.

— Ну, это же просто. Подумай! На заборе сидят две вороны. К ним прилетела еще одна. Какой вопрос надо задать?

Наконец внук выдает свой вариант вопроса:

— Здравствуйте, можно к вам присесть?»

В состоянии релаксации (торможения, полусна) острота́ мысли притупляется, зато активизируется подсознание: можно «подслушать» голос инстинкта. Ребенок невольно вспоминает прописное правило, подтверждая непреложный закон социума.

Другой пример (из рассказа коллеги, филолога).

Мальчик (возраст годик с небольшим, учится ходить самостоятельно, на прогулке с мамой и приятельницей мамы) падает и произносит:

— Миша *упала*!

Мама делает ему замечание:

— Что же ты, Мишенька, говоришь о себе в женском роде! Как надо правильно сказать?

Мальчик (виновато):

— Миша упала пожалуйста...

Автоматическая вежливость ребенка *(здравствуйте, пожалуйста* и т. п.) подтверждает фундаментальный характер этой сугубо человеческой потребности. Речь идет о мотивах иррациональных, идущих из глубин подсознания, и вопрос о том, насколько обдумана (отрефлексирована) человеческая реакция по сравнению с реакцией высших животных, остается спорным.

Анализируя мыслительную активность «говорящих» обезьян, приматологи ищут ответ на вопрос: «существует ли непроходимая пропасть между психикой человека и высших животных, или же современные антропоиды <…> унаследовали от общего с человеком предка еще и когнитивную основу для овладения языком» [Зорина 2008: 138].

Для современной лингвистики, постигающей природу языкового знака, а также его связь с жестами и мимическими сигналами, полезен опыт приматологов, которые, исследуя вербальное поведение обезьян, особенно внимательны к их спонтанным реакциям, к поведению подопытных особей в условиях незапрограммированного диалога, — когда коммуникативный контакт и конфликт сменяют друг

друга естественным образом. Засвидетельствован случай, когда шимпанзе (по имени Уошо) откликнулась на сигнал «*попроси вежливо*». Обезьяна приставала к своему наставнику (Р. Футсу) с просьбой дать ей сигарету, которую тот курил: «*дай мне дым*»; «*дым Уошо*»; «*быстро дай дым*». В конце концов Футс сказал: «попроси вежливо». Она ответила: «*пожалуйста дай мне этот горячий дым*» [Зорина, Смирнова 2006: 165]; см. также опыт толкования спонтанной реакции гориллы Коко [Ляпон 2009: 134 и др.].

«Мягко говоря»

Отдельного внимания заслуживают парадоксы вежливости, вербализуемой специализированными формулами речевого этикета.

Толкуя словесные экивоки учтивости, благопристойности, мы обнаруживаем противоречивую подоплеку вежливости, ощущаем двойственность этических коннотаций этого понятия. Лицемерие вежливости в парадоксальной речевой ситуации часто объясняется азбукой толерантности — «исключительно из вежливости, — ***чтобы не обидеть***», — как сказала бы Цветаева.

Предупреждение, выражаемое устойчивыми дискурсивными оборотами, позволяет уловить смысловые сдвиги, благодаря которым устанавливается синонимическая связь между «предупредительностью» и вежливостью[1].

Если говорящий намерен прямо называть вещи своими именами, то он использует предупреждение типа «откровенно говоря»; «сказать по правде»; «честно сказать»; «прямо сказать»; «не побоюсь этого слова»; «если хотите»; «грубо говоря» и т. п. Такими дискурсивными метатекстовыми операторами подчеркивается адекватность оценочного предиката, его соответствие реальному положению вещей.

Но существует и другая коммуникативная стратегия — более осторожная, уклончивая, с оглядкой на адресата, ответную реакцию которого говорящий пытается предугадать. Эта стратегия «состоит в том, чтобы сделать более слабое утверждение, но такое, из которого более сильное вытекает как импликатура дискурса или даже в силу регулярных механизмов семантической деривации. Возникает своего рода экивок» [Падучева 2009: 447]. Ниже привожу несколько примеров такой уклончивой стратегии[2]:

---

[1] Ср.: *предупредительный* ‘всегда готовый оказать услугу, внимательный, любезный’.

[2] Использую документированный иллюстративный материал из статьи Е. В. Падучевой [Падучева: 2009].

«Конечно, настроение это, *мягко говоря, не улучшает*» (= ‘ухудшает’); «*Мягко говоря, не радуют* и данные Прокуратуры РФ: в прошлом году было убито более трех тысяч российских детей» <…> (= ‘огорчают’); «И чаще всего в погоне за удовольствиями мы, *мягко говоря, переедаем*» (= ‘обжираемся’); «Однако именно атомщики, *мягко говоря*, скептически настроены к созданию нового свободного рынка» (= ‘критически’, ‘отрицательно’).

Дискурсивная единица «*мягко говоря*» — риторическая стратегема[1]: адресату предстоит самостоятельно реконструировать означаемое, скрытое эвфемизмом[2], расшифровать модальный смысл сказанного, возможно, — обдумать свою ответную реакцию достойно парировать собеседника и т. п. Предупреждающая дискурсивная ремарка ***«мягко говоря»*** действует на слушателя как настораживающая провокация, т. е. она не заставляет «адресата поверить в облагороженный обман» [Саакян 2010: 9], а, наоборот, побуждает к поиску замаскированной истинной критической оценки.

Собеседник, использующий выражение *«мягко говоря»*, нравственно корректен не столько потому, что деликатен в своих критических суждениях, сколько потому, что любезно предупреждает адресата о подвохе, о своей откровенной неискренности. Какая из двух установок является доминирующей (обнажить отрицательную оценку или, наоборот, скрыть ее) можно определить по интонации адресанта. Кроме того, вместо стандартного оборота (дискурсивного штампа) может быть предложен отредактированный вариант.

Заметим, что внутренняя форма здесь достаточно прозрачна, так что степень «мягкости» сказанного можно усилить повтором, например: «**Мягко говоря, очень мягко говоря**, наши усилия неудовлетворительны», — огорченно признал Путин, добавив, что особенно его задело «недостаточное внимание властей к населению»; [пример из: Падучева 2009: 448].

Модификация **«очень мягко говоря»** привносит смысл, который передается дискурсивной формулой «слишком <…> чтобы <…>», (это

[1] Стратегема — «военная хитрость, действие, которое вводит противника в заблуждение» [ТСИС 1998: 669].

[2] Эвфемизм — «слово или выражение, заменяющее другое, неудобное для данной обстановки или грубое, непристойное (напр. «говорить неправду» вместо «врать»)» [ТСИС 1998: 669]. Эвфемизм как разновидность перифразы — «слово или выражение, заменяющее другое слово или выражение, которое представляется говорящему нежелательным в лингво-культурном / социальном отношении» [Никитина, Васильева 1996: 149].

тоже своего рода импликатура ‘избыток признака чреват отрицательным результатом’). Таким образом вариант с элементом языковой игры (*«очень мягко говоря»*) прочитывается так: ‘оценка слишком мягкая, чтобы быть объективной’, т. е. необъективна. В итоге дополнительная импликатура еще более усиливает подразумеваемый негатив. Как видим, небольшой сдвиг в семантике формулы дает возможность преподнести адресату уничтожающе негативную оценку в риторически эффектной форме, сглаживающей обиду.

Адресант сознательно выбирает завуалированную номинацию и тем самым заслуживает упрек в неискренности. Так или иначе, стационарная формула вежливости как бы компрометирует себя, саморазоблачается, демонстрируя двусмысленность учтивости, подтверждая, что этикетная вежливость служит узаконенной формой лицемерия[1].

Субъект речи, имея в виду, что реакция, реципиента может быть непредсказуемой (обида, конфликт), предпочтет угрозе умиротворение[2]. В парадоксальных речевых коллизиях, когда сталкиваются противоречивые иллокутивные силы, выбор «слабой» предикации мотивирован в конечном счете *установкой на бесконфликтное общение*.

Использование эвфемизма свидетельствует о полемической активности носителя языка; это средство, вовлекающее адресата в некий метадиалог о продуктивных риторических приемах смыслосозидания в дискурсивной практике. Эвфемизмы подтверждают потребность носителя языка в самоконтроле, который естественным образом сопутствует вербальной деятельности субъекта речи. Изучая формулы этикета, мы убеждаемся в том, что чисто лингвистический подход здесь, мягко говоря, противопоказан, — настолько органична связь данного материала с человековедением в самом конкретном смысле этого слова.

---

[1] «За строгим соблюдением этикета может скрываться недоброжелательное и неуважительное отношение к людям. Он, по существу, часто является узаконенной формой лицемерия» [Словарь по этике 1989: 428].

[2] «Как принято считать в науке, возвышение человека над животным миром сопровождалось (и во многом было обусловлено) развитием способности к рефлексии, т. е. можно сказать, что у человека появилась новая область взаимодействия — это взаимодействие с собственными ментальными репрезентациями. И в этой неведомой другим животным области взаимодействия универсальное биологическое регулирование посредством ритуализованных форм выражения угрозы и умиротворения, пройдя через ряд ступеней генерализации, в конечном счете стало осмысливаться как проявление некоего безусловного закона, обеспечивающего существование Упорядоченной Вселенной» [Монич 2005: 86].

«<…> сорвалось слово (Боже упаси от всякого его запечатленья<…>»

Рядом с амбивалентностью вежливости существует амбивалентность грубости. Один пример из внутренней речи героя: «Попросил три рубля взаймы у ключницы. Дала и даже не спросила, *мерзавка*, когда отдам» (из сценария Григория Горина «Формула любви»)[1]. Оскорбление в адрес дающего в данном случае объяснимо психологически: субъект ощущает укол самолюбия, слышит внутренний голос совести. Поверхностное прочтение: ‘Человек оскорбляет (того, кто делает ему добро’; метапрочтение: ‘ее молчаливое подаяние глубоко оскорбило человеческое достоинство берущего’. Оскорбительное «мерзавка» в данном случае — пример переадресации: человек вымещает досаду на самого себя, осознавая собственную вину, внутренне соглашаясь с тем, что он заслуживает презрения к себе. Самопорицание в грубой форме в других случаях может выражать ощущение удовлетворенности самим собой в высшей степени; (ср. восклицание Пушкина «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»).

Рассмотрим пример эвфемистической замены нецензурного выражения в стихотворении И. Бродского «Дебют».

1

Сдав все экзамены, она
к себе в субботу пригласила друга;
был вечер, и закупорена туго
была бутылка красного вина.

А воскресенье началось с дождя;
и гость, на цыпочках прокравшись между
скрипучих стульев, снял свою одежду
с непрочно в стену вбитого гвоздя.

Она достала чашку со стола
и выплеснула в рот остатки чая.
Квартира в этот час еще спала.
Она лежала в ванне, ощущая

[1] Телефильм Марка Захарова (1984 г.) по мотивам повести Алексея Толстого «Граф Калиостро».

всей кожей облупившееся дно,
и пустота, благоухая мылом,
ползла в нее, через еще одно
отверстие, знакомящее с миром.

2

Дверь тихо притворившая рука
была — он вздрогнул — выпачкана; пряча
ее в карман, он услыхал, как сдача
с вина плеснула в недрах пиджака.

Проспект был пуст. Из водосточных труб
лилась вода, сметавшая окурки.
Он вспомнил гвоздь и струйку штукатурки,
и почему-то вдруг с набрякших губ

сорвалось слово (Боже упаси
от всякого его запечатленья),
и если б тут не подошло такси,
остолбенел бы он от изумленья.

Он раздевался в комнате своей,
не глядя на припахивавший потом
ключ, подходящий к множеству дверей,
ошеломленный первым оборотом.

С уст героя срывается проклятие, и он не может простить себе несдержанности. Молодой человек, который буквально ловит себя на слове, с изумлением обнаруживает, что нецензурное выражение, произнесенное без свидетелей, т. е. адресованное самому себе («Проспект был пуст <…>»), действует как бальзам, смягчающий драматизм случившегося[1].

Стихотворение «Дебют» построено на параллели: собственно проступок и вербальный акт как проступок. Табуированная обсценная формула парадоксальным образом выполняет роль спасительного заклина-

[1] В контексте проблемы («Адресация — переадресация — параллельная адресация») следует заметить, что в целом стихотворение «Дебют» предназначено скорее мужской аудитории: читатель-мужчина, очевидно, более адекватно воспримет описываемую ситуацию и оценит ее психологический подтекст.

ния. Персонаж действует по принципу «клин клином вышибается»[1]»: преступление (‘преодоление’, ‘нарушение’) одного запрета (намек на «первородный грех») смывается п р е - с т у п л е н и е м другого запрета (непристойные, грязные слова — тоже грех, как и «грехопадение»)[2]. То и другое — нравственное падение, т. е. «поступок, совершенный в нарушение норм общественной морали» [ТСРЯ 2007: 170][3].

В подтексте стихотворения Бродского скрываются своего рода назидательные резюме, — рецепты, которые помогают виновнику преодолеть психический дискомфорт: непоправимое, греховное *смывается*. Идею очищения от греха Бродский передает, используя образ воды (*дождь; потоки, льющиеся из водосточных труб и смывающие окурки; струйка штукатурки; плеснувшая в кармане пиджака сдача*). «Бутылка красного вина» — намек на змея-искусителя.

Метафорическая «выдрессированность» и охотничий термин «вежливость»

Пример переноса «вежливость человеческая → вежливость собаки» находим у А. Куприна: «Основной чертой ее характера была деликатная, почти застенчивая *вежливость* <…> Деликатность ее выражалась главным образом в манере есть. Она никогда не попрошайничала, наоборот, ее всегда приходилось упрашивать, чтобы она взяла косточку. Если же к ней во время еды подходила другая собака или люди, Жулька скромно отходила в сторону с таким видом, который как будто бы говорил: “Кушайте, кушайте, пожалуйста… Я уже совершенно сыта…” Право же, в ней в эти моменты было гораздо меньше собачьего, чем в иных почтенных человеческих лицах во время хорошего обеда» [Куприн II 1957: 152–153].

Рассмотрим другой контекст, в котором слово «вежливость» используется для обозначения характера животного, его повадки. «Главное

---

[1] «Фразеологизм образован по аналогии с латинским выражением similia similibus curantur ‘подобное лечится подобным’ [БФСРЯ 2006: 330]. «Имеется в виду, что от одного состояния, сложившейся ситуации или положения дел можно избавиться с помощью такого же подобного состояния, ситуации, положения дел» [там же, 331].

[2] См.: Мифы народов мира. М., 1980, т. II. С. 318—321.

[3] Подобный проступок (грех сквернословия) подстерегает священника, за которым наблюдает девочка в известном анекдоте: «Священник молотком забивает гвозди. Рядом стоит девочка, долго не уходит.

— Девочка, ты что здесь стоишь?

— Я хочу услышать, что говорят священники, когда попадают молотком по пальцу».

удовольствие в охоте доставляет резвость, ловчивость ястреба и доброе чутье и *вежливость* легавой собаки» [БАС II 1951: 122]; (пример из «Рассказов и воспоминаний охотника» цитируется по словарю). На первый взгляд, это тоже метафора, в которой донор и цель кажутся легко опознаваемыми. На самом деле, у С. Аксакова «вежливость» — это охотничий термин в специальном значении ‘выдрессированность’.

Метафорическая проекция обретает прямо противоположное направление (т. е. совершает обратный ход от животного к человеку). *Выдрессированность* становится донором для новой метафоры, используемой как оценочный предикат, намекающий на формализм этикетной вежливости, за строгим соблюдением которой может скрываться недоброжелательность и неуважительное отношение к человеку. Этикетная вежливость является частью, главным образом, внешней культуры человека и общества[1].

Образ дрессированного животного в примере из С. Аксакова позволяет уловить архетипические черты человеческой вежливости, ее глубинный, корневой смысл[2]. Вежливый — тот, кто знает азбуку приличия, обладает навыками учтивости, получаемыми воспитанием, выучкой. Автоматическая вежливость осмыслена как аналог безусловного рефлекса. Метафорическая «выдрессированность» применительно к человеку обладает отрицательной коннотацией: речь идет о том, кто уроки нравственного воспитания усвоил догматически. Но, возможно, смысловой инвариант искомого понятия подсказан как раз охотничьим термином: вежливость — это синтез выучки с врожденным инстинктом и с потребностью в творческой переоценке азбучных истин и прописей догмы. Поведение Раневской в описанном выше эпизоде — протест против мертвой прописи: бросая вызов догме, человек напоминает, что Homo sapiens предпочтет *дух закона* его букве и готов ради этого пренебречь условностями этикетной благопристойности.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

[1] «Хотя этикет в конечном счете выражает содержание тех или иных принципов нравственности, в традиционном обществе он, как правило, становится ритуалом, имеет часто внешнюю, оторванную от своего нравственного содержания форму, строго канонизированный характер» [Словарь по этике 1989: 437].

[2] У В. Даля *вежа* — «знающий, сведущий»; *вежливость* — «учтивость, учливость, учтивство»; *вежливый* — «соблюдающий светские, житейские приличия, учтивый, услужливый, предупредительный».

Обсуждаемая проблема далеко не исчерпана. Вежливость — объект таких современных областей знания как культурология, конфликтология, когнитивистика — выступает своего рода интегратором для человековедения как целостной науки. В своей статье я намеренно привлекала материал, который служит поводом для дальнейшей рефлексии и метарефлексии. Рассмотренные коллизии (примеры можно умножать) во многих случаях не отличаются от искусно сконструированных анекдотов, в которых казус, курьез и конфуз как бы нарочно соединились в одном месте в одно время. Но на самом деле такие экспромты — цитаты из жизни, участники которой утверждают антидогматический взгляд на вещи, удерживая интеллект читателя (критика, исследователя) в состоянии продуктивной озадаченности.

Мы убеждаемся в том, что этика не есть кодекс застывших нравственных правил, а наука и в той же мере — искусство, мастерство самообладания и самореализации. Внутренняя логика вежливости естественным образом вовлекает в поле зрения исследователя целый спектр этически значимых психических и собственно ментальных свойств человека, таких как интуиция, стиль мышления, способность к самоанализу.

Вежливость — только один из элементов нравственной культуры человека. Очевидно «глубинная» вежливость, в отличие от «поверхностной», является продуктом неподдельной нравственной культуры, проницательности и чувства меры. «Я нередко встречал людей, — писал М. Монтень, — которые оказывались неучтивыми именно вследствие того, что были чересчур учтивы, и несносны вследствие того, что были чересчур вежливы».

Слово *вежливость* — в позиции объекта толкования — неподатливо для метафорической замены. Возможно, это объясняется именно парадоксальной двойственностью искомого понятия. Приведу одно наблюдение из частного письма Цветаевой, в котором она улавливает образ идеальной Вежливости: «<…> хочу говорить о Вас: никогда не забуду тихого стука в дверь, — так стучат ***поколения воспитанности***! — высокую фигуру в дверях <…>» [Цветаева VII 1995: 197].

ЛИТЕРАТУРА

Бродский 2001 — *Бродский И.* Сочинения в семи томах. Т. II. СПб., 2001.

Зорина 2008 — *Зорина З. А.* Возможность диалога между человеком и человекообразной обезьяной: обзор экспериментальных исследований // Разумное поведение и язык. М., 2008.

Зорина, Смирнова 2006 — *Зорина З. А., Смирнова А. А.* О чем рассказали «говорящие» обезьяны. М., 2006.

Куприн 1957 — *Куприн А.И.* Собр. соч. в шести томах. М., 1957–1958.

Ляпон 2010 — *Ляпон М. В.* Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. М., 2010.

Ляпон 2009 — *Ляпон М. В.* Проект Коко: проницательность инстинкта // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

Монич 2005 — *Монич Ю. В.* К истокам человеческой коммуникации. Ритуализованное поведение и язык. М., 2005.

Никитина, Васильева 1996 — *Никитина С. Е., Васильева Н. В.* Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М. 1996.

Падучева 2009 — *Падучева Е. В.* Understatement и смещенное отрицание // «Слово — чистое веселье…». Сб. статей в честь А. Б. Пеньковского. М., 2009.

Разум сердца 1990 — *Разум сердца*. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах. М., 1990.

Раневская 2004 — *Фаина Раневская*. Случаи. Шутки. Афоризмы. М., 2004.

Саакян 2010 — *Саакян Л. Н.* Эвфемия как прагмалингвистическая категория в дискурсивной практике непрямого речевого убеждения. АКД. М., 2010.

Степанов 1997 — *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

Холл, Линдсей 1997 — *Холл К., Линдсей Г.* Теории личности. М., 1997.

Цветаева 1994 — *Цветаева М.* Собр. соч. в семи томах. М., 1994.

СЛОВАРИ

БФСРЯ — Большой фразеологический словарь русского языка. М., 2006.

Словарь по этике 1989 — Словарь по этике. Под ред. А. А. Гусейнова и И. С. Кона. М., 1989.

ТСИС — Толковый словарь иноязычных слов. М., 1998.

ТСРЯ — Толковый словарь. С включением сведений о происхождении слов. М., 2007.

Философия — Энциклопедический словарь. М., 2006.

П.С. Дронов

ПРИИМЕННЫЕ МЕТАЯЗЫКОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ИДИОМ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ[1]

Фразеологические единицы и, прежде всего, идиомы, являются неотъемлемой частью речевого общения и, в том числе, метакоммуникации (общения, предметом которого является общение). Прежде всего, стоит упомянуть понятие метаязыковой заставки, или метакоммуникативного обрамления, фразеологизма (*metakommunikative Umrahmung*) – см. [Dobrovol'skij, Lûbimova 1993]. Д.О. Добровольский и Н.В. Любимова отмечают, что метаязыковые заставки наподобие нем. *wie man so schön sagt* (букв. "как так красиво говорится"), рус. *как говорится, что называется, как говорят в народе* указывают на некую смену кода (т.е. говорящий вставляет их перед употреблением иностилевых или несвойственных ему слов и выражений). Это перекликается с идеей *hedges* (ограничителей, букв. "загородок"), предложенной Дж. Лакоффом [Lakoff 1973]. Примерами таких *hedges* являются *par excellence* 'в высшей степени, по преимуществу', *in the manner of speaking* 'так сказать', *strictly speaking* 'строго говоря'. В литературе встречается еще одно наименование – *text introducers of proverbs and other idioms* 'конструкции, вводящие пословицы и другие идиомы' [Čermák 2005]. Помимо этого, разновидностью метаязыковой заставки можно считать выделение кавычками иностилевых или необычно употребляемых слов (см. [Баранов 2009: 59–60]). При изучении варьирования формы идиом (см., например, [Диброва 1979; Телия 1972]) обнаруживается – по крайней мере, на материале корпусов текстов, сетевой публицистики и речевого общения Интернета – еще один способ выражения метаязыковых заставок: приименные метаязыковые модификации идиом[2].

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (государственный контракт № 02.740.11.0370).

[2] Следует указать на то, что в разных источниках термин «модификация» употребляется по-разному. Как правило, под ним подразумевается любой случай окказионального варьирования. В таких работах, как [Schenk 1992; Wasow, Sag, Nunberg 1983], к модификациям идиом относится именно ввод в их структуру модификатора (*modifier*). Некоторые исследователи под модификациями идиом (см., например, [Ernst 1981; Omazić 2008]) также понимают лексические субституции (*to be born with a wooden spoon in one's mouth*, букв. "родиться с деревянной ложкой во рту", вместо *to be born with a silver spoon in one's mouth*

В состав английских и немецких идиом могут быть введены такие прилагательные, как англ. *proverbial*, нем. *sprichwörtlich* ‘вошедший в поговорку, ставший притчей’, *sogenannt* ‘так называемый’. Подробнее см. [Дронов 2010]. При этом модификациям подвергаются как членимые, так и нечленимые идиомы (по поводу членимости идиом см., например, [Добровольский 2007; Dobrovol’skij 2007]):

(1) **a.** The argument that the confession was the fruit of the first statement is that the defendant gave the confession only because he thought the first statement had *let the proverbial cat out of the bag* (Обвиняемый признал свою вину только потому, что решил, что первые показания *«выпустили вошедшего в поговорку кота из мешка»*. Это аргумент в пользу того, что признание стало результатом первых показаний) [ACAD; MichLawReview; COCA].

b. Dagegen wird Melanie ihre Stellung riskieren und gewinnen. Michael Hoffman erzählt in "Tage wie dieser", wenn alles schief geht und sich doch wieder alles glücklich zusammenfügen läßt, seine Geschichte *zwischen den sogenannten Zeilen***,** ohne besonderen Aufwand bei den Dialogen zu treiben (Против этого Мелани восстанет, рискуя своим положением, – и выиграет. В «Таких днях, как этот[1]» Майкл Хоффман рассказывает историю о том, как все идет наперекосяк, но потом, несмотря ни на что, благополучно восстанавливается, *«между так называемых строк»*, особо не вынуждая никого поддерживать разговор) [DEREKO].

В контексте (1a) прилагательное *proverbial* вводится в состав английской идиомы *to let the cat out of the bag* ‘reveal a secret by mistake (по ошибке раскрыть секрет, разболтать тайну)’ [Oxf.], букв. “выпустить кота из мешка”.

Proverbial, так же как и соответствующее ему русское словосочетание *вошедший в поговорку*, является отсылкой к фразеологизму (ср. *the proverbial Croesus, вошедший в поговорку Крез*). Появление данного прилагательного в составе идиомы приводит к эффекту автонимного употребления (или своего рода рекурсивному эффекту): идиома фактически содержит отсылку к самой себе.

‘быть чрезвычайно везучим, удачливым’, букв. “родиться с серебряной ложкой во рту”); в таких случаях ввод определения определяется как *adnominal modification* ‘приименная модификация’. В данной статье мы используем именно этот термин. Были рассмотрены случаи ввода в структуру идиомы адъективного определения, но не генитивного атрибута или аналогичных ему конструкций.

[1] Название фильма *One Fine Day* ‘Один прекрасный день’ в немецком кинопрокате.

В (1b) подобной модификации подвергнута немецкая идиома *zwischen den Zeilen lesen* ‘auch das nicht ausdrücklich Gesagte [in einem Text] verstehen (понимать даже то, что сказано в неявной форме, двусмысленно)’ [Duden Band 11], близкая по внутренней форме и актуальному значению к русской *читать между строк*. Данный фразеологизм является семантически нечленимым, ср.: *zwischen den Zeilen* | *lessen, читать* | *между строк* и актуальное значение ‘находить | скрытую информацию, | которая не выводится из простой суммы смыслов отдельных фрагментов’. Ввод в ее состав прилагательного *sogenannt* вызывает эффект метаязыковой модификации, схожий с (1a).

Данные модификации строятся по модели ГГ + *proverbial/metaphorical* ИГ[1] в английском языке и ГГ + *sprichwörtlich/sogenannt* ИГ в немецком.

На русский язык подобные конструкции, как правило, переводятся с помощью обычных ограничителей *как говорится, что называется*, *как говорят в народе* (*he had an ace in the proverbial hole – у него был, как говорится, туз в рукаве; er trug sprichwörtlichen Eulen nach Athen – он, что называется, ехал в Тулу со своим самоваром*).

В работе [Дронов 2010] сообщается, что в русском материале метаязыковые модификации статистически незначимы. Однако нельзя сказать, что их вообще нет.

Можно предположить, что ввод слова *пресловутый* (кальки латинского прилагательного *proverbialis*) в состав русской идиомы приведет к тому же эффекту, что и ввод латинизма *proverbial* – в состав английской. Это не так. Причиной является смена значения слова в русском языке: ‘**ирон.** приобретший отрицательную или сомнительную известность, славу, нашумевший, являющийся предметом общих толков’ [ТСРЯ – Ушаков], ‘**неодобр.** широко известный, нашумевший’ [ТСРЯ – Шведова]. По данным словарным толкованиям хорошо видно, что в семантике слова присутствует компонент «отрицательное отношение говорящего». Именно по этой причине модификации типа (2) не являются метаязыковыми:

(2) То есть применена произвольная трактовка данных – *метём под одну нужную гребёнку* ВСЕ училища, что в данном случае вообще не даст прийти ни к какому выводу ни одной стороне. – Я ничего не «мету», я рассказываю, как это тогда было. – Что не мешает мне самому

[1] Здесь и далее *глагольная группа* сокращается как ГГ, *именная группа* – как ИГ.

взять пресловутую гребёнку и выбрать для аргументации только те данные, которые мне выгодны. [Речевое общение Интернета].

Здесь прилагательное *пресловутый* заставляет осмыслять идиому в актуальном значении: «Что не мешает мне самому *взять пресловутую гребёнку*» (т.е. уравнивать кого-либо в каком-либо отношении с помощью широко известных и сомнительных приемов). Здесь оно указывает на тему высказывания: один собеседник обвиняет другого в недобросовестном аргументировании и демонстрирует свое отрицательное отношение к подобной манере ведения спора.

В неформальном речевом общении Интернета обнаруживаются русские модификации, образованные с помощью конструкции *так называемый*:

(3) **a.** Вы там на месте сами все знаете, а вообще, если честно - ничего нового, *так называемый велосипед изобрели еще до нас, и ездить на нем будут еще долго*. [Речевое общение Интернета]. **b.** Но в рукопашном бою выигрывает тот кто *впадает в так называемый 'раж'*. [Речевое общение Интернета]. **c.** Только после месяца тренеровок [sic] мышцы *входят в так называемый "раж*". [Речевое общение Интернета]. **d.** Не делаешь, как все, значит, ты лишний, тогда ты, *так называемая,* [sic] *белая ворона*, которую всегда будут презирать. [Публицистика Интернета].

Перед нами прииенные метаязыковые модификации, построенные по той же модели, что ГГ + *proverbial* ИГ или ГГ + *sogenannt* ИГ. В (3a) также происходит однозначно игровая материализация метафоры, лежащей в основе идиомы *изобретать велосипед*: *ездить на изобретенном велосипеде*. Значение данной фразы – 'использовать заново открытые, но при этом известные всем остальным методы'.

Примеры (3b), (3c) имеют интересную особенность – метаязыковые модификации идиом снабжаются пунктуационными метаязыковыми заставками – кавычками. Их можно также отнести к ограничителям по Лакоффу. Это можно назвать частным случаем выделения кавычками необычно употребляемых, иностилевых слов [ПАС: 311–313].

Следует обратить внимание на то, что выделяется не вся идиома целиком, а лишь ее именная группа. Пишущий обращает особое внимание на образную основу идиомы и на то, что данное выражение относится не к свободным словосочетаниям, а именно к фразеологизмам. Идиома, тем самым, получает отсылку к самой себе. Интересно то, что в (3d) метаязыковая заставка — *так называемый* выделена запятыми.

Следует обратить внимание на метаязыковые заставки, близкие к прииенным модификациям, но не являющиеся таковыми. Пример та-

ких *hedges* – ввод в состав идиомы указательного местоимения *тот* (также *тот самый*):

(4) **a.** Местный Онассис. *Богат, как тот Крез*. [Сетевая литература]. **b.** Сейчас «*открою ту самую Америку*» и напишу месячную программу закупок. [Публицистика Интернета].

Здесь мы фактически имеем дело с видоизмененным словосочетанием *тот + ИГ + из идиомы/пословицы/поговорки/анекдота*. Отметим, что в (4b) вместе с метаязыковой модификацией присутствует пунктуационный ограничитель.

Такое малое распространение прииненных метаязыковых модификаций объясняется, скорее всего, отсутствием в русском языке нейтрального аналога слов *proverbial, sprichwörtlich*, в значении которого нет указания на отрицательное отношение говорящего. Заметно, что в русском языке метаязыковые модификации практически не выходят за пределы неформального общения Интернета – в отличие от английского и немецкого, где они широко представлены в публицистике и художественной литературе. Весьма интересным и вероятным направлением дальнейших исследований в этой области является регулярность употребления метаязыковых модификаций в различных речевых актах.

ЛИТЕРАТУРА

Баранов 2009 – *Баранов А.Н.* Свидетельства в пользу внутренней формы как фактора понимания идиом и экспликации их семантики // Понимание в коммуникации: сб. статей: в 2-х тт. Сост. и автор предисл. Е.Г. Борисова. Т. 2. М., 2009. С. 55–67.

Диброва 1979 – *Диброва Е.И.* Вариантность фразеологических единиц в современном русском языке. Ростов н/Д., 1979.

Добровольский 2007 – *Добровольский Д.О.* Лексико-синтаксическое варьирование во фразеологии: ввод определения в структуру идиомы // Русский язык в научном освещении, № 2 (14). М., 2007.

Дронов 2010 – *Дронов П.С.* Ввод адъективного определения в структуру идиомы: о семантической обусловленности лексико-синтаксических модификаций идиом (на материале русского, английского и немецкого языков). Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2010.

ПАС – Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник. Под ред. *В.В. Лопатина*. М., 2007.

Телия 1972 – *Телия В.Н.* Вариантность идиом и принципы идентификации вариантов // Проблемы устойчивости и вариантности фразео-

логических единиц. Материалы межвузовского симпозиума (1968). Тула, 1972, с. 30–69.

ТСРЯ –Толковый словарь русского языка: В 4 т. Под ред. *Д. Н. Ушакова*. М., 1935–1940.

ТСРЯ *–Шведова Н.Ю., Куркина Л.В., Крысин Л.П.* Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов. / Отв. ред. *Н.Ю. Шведова.* М., 2007.

Čermák 2005 – *Čermák F.* Text introducers of proverbs and other idioms // Jezikoslovlje, 6.1, 2005. P. 57-77.

COCA – Corpus of Contemporary American English (COCA) // http://www.americancorpus.org/.

DEREKO – Deutscher Referenzkorpus // http://corpora.ids-mannheim.de/~cosmas.

Dobrovol'skij 2007 – *Dobrovol'skij D.* Cognitive approaches to idiom analysis // Burger, H., Dobrovol'skij, D., Kühn, P., Norrick, N.P. (eds.) Phraseologie: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung = Phraseology : an international handbook on contemporary research. 2. Halbband/Volume 2. Berlin, New York, 2007.

Dobrovol'skij, Lûbimova 1993 – *Dobrovol'skij D., Lûbimova N.* «Wie man so schön sagt, kommt das gar nicht in die Tüte». Zur metakommunikativen Umrahmung von Idiomen // Deutsch als Fremdsprache 30/3, 1993.

Ernst 1981 – *Ernst T.* Grist for the linguistic mill: Idioms and "extra" adjectives. Journal of Linguistic Research 1, 1981.

Lakoff 1973 – *Lakoff G.* Hedges: A study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts // Journal of philosophical logic 2, 1973.

Oxf. – AskOxford Free online dictionary resourses from Oxford University Press // http://www.askoxford.com

Omazić 2008 – *Omazić M.* Processing of idioms and idiom modifications: A view from cognitive linguistics // Granger S., Meunier F. (eds.) Phraseology: An interdisciplinary perspective. Amsterdam/Philadelphia, 2008.

Duden Band 11 – Duden Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik (Duden Band 11). Mannheim, 2008.

М.А. Титова

ЦИТАЦИЯ ДЕТСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ КАК МЕТАКОММУНИКАТИВНЫЙ СИГНАЛ ДРУЖЕЛЮБИЯ ВО ВЗРОСЛОМ СООБЩЕСТВЕ

Книга К.И. Чуковского «От двух до пяти» стала в советском обществе не только кропотливым эмпирическим исследованием особенностей детской речи и поведения, но и поводом для взаимодействия тысяч и тысяч советских людей. Это наблюдение за детьми выросло на основе многолетнего и «многолюдного» общения: «Уже много лет из недели в неделю, из месяца в месяц почтальоны приносят мне на дом десятки и сотни писем, где бабки, матери, деды, отцы малышей сообщают свои наблюдения над их поступками, играми, разговорами, песнями. Пишут из Самарканда, из Свердловска, из Суоярви, из Соликамска, из Грозного; пишут домашние хозяйки, пенсионеры, спортсмены, инвалиды, военные, инженеры, зоотехники, воспитатели детских садов» [Чуковский 1962: 4]. Чуковский собирает материал в течение сорока с лишним лет, и если бы случилось весь его «обнародовать», получилось бы по крайней мере десять-двенадцать томов. «Количество писем с каждым годом растет, и это кажется мне наглядным свидетельством, что деятельная и, главное, умная любовь к детворе уже прочно вошла в наши нравы» [Чуковский 1962: 5].

Впервые книга выходит в 1929 г.под названием «Малые дети». В третьем издании она получает название «От 2 до 5» (1933г.) и затем переиздается более двух десятков раз. О необычайной популярности книги красноречиво говорят строки из предисловия автора к 16-му изданию: «Впрочем, и к прежним изданиям книги широкая масса читателей относилась всегда с необычайным сочувствием. Достаточно сказать, что в одном только 1958 году книга вышла в двух разных издательствах в количестве 400 000 экземпляров и в течение нескольких дней разошлась вся без остатка: так небывало огромна любовь советских людей к детворе, так жадно стремятся они изучить и хотя бы отчасти осмыслить все еще мало изученную психологию детей [Чуковский 1962: 4]». Подобное признание содержит загадку – что значит «любовь советских людей к детворе», о каком «жадном стремлении» идет речь.

Книга начинается главой под названием «Прислушиваюсь». Детские высказывания даны здесь без комментария – это приглашение к разговору, к совместному прослушиванию, к общему веселью, «смеянию» (если воспользоваться детским словом, «услышанным» Чуковским). Ра-

бота Чуковского о детских высказываниях занимает важное место не только в научной и литературной деятельности автора, но становится поводом для общения тысяч советских людей, собиравших, пересказывавших, записывавших детские высказывания. Формулу, которую дает Чуковский в начале книги: «Я как вижу уличный плакат: Всехная работа на всехной земле во имя всехного счастья» [Чуковский 1962: 14], можно применить и к самой книге «От 2 до 5». Вместе с тем, исследование детских высказываний начинается в ту пору, когда в семье самого Чуковского происходят трагические события. С одной стороны, - детская речь, детская радость, всеобщее «смеяние», с другой – трагические переживания взрослого человека. Во «взрослой» жизни Чуковского наступают тяжелые времена. В ноябре 1931 года умирает от туберкулеза младшая дочь Чуковского Мурочка, которой посвящены многие стихи поэта:

Папа по саду пойдет,
Папа с дерева сорвет
Маше – гамаши,
Зинке – ботинки,
Нинке – чулки,
А для Мурочки такие
Крохотные голубые
Вязаные башмачки
И с помпончиками! [Чуковский 1972: 68]

Какой функцией речи пользуется сам Чуковский во взаимоотношениях с собственным ребенком в этот трагический период? Вот запись из дневника от 7 сентября 1930г.: «В Алупке. Ехали из Севастопаля с невероятными трудностями. Накануне подрядили авто на 9 час утра. Мура проснулась с ужасной болью. Температура (с утра!) 39. Боль такая, что она плачет при малейшем сотрясении пола в гостинице. Как же ее везти?!... боль у Муры дошла до предела. Так болела у нее пятка, что она схватилась за меня горячей рукой и требовала, чтобы я ей рассказывал или читал что-нб., чтобы она могла хоть на миг позабыться, я плел ей все, что приходило в голову... Она забывалась, иногда улыбалась даже, но стоило мне на минуту задуматься, она кричала: ну! ну! ну! - и ей казалось, что вся боль из-за моей остановки» [Чуковский 2003: 57]. Можно ли назвать такую речь функциональной, «серьезной»: «я плел ей все, что приходило в голову…»? Отвечают ли? характеристикам «взрослой» речи следующие высказывания Чуковского:

Лягушата квакают:
Ква-ква-ква!

А утята крякают:
Кря-кря-кря!

Поросята хрюкают:
Хрю-хрю-хрю!

Мурочку баюкают
Милую мою:
Баюшки-баю!
Баюшки-баю! [Чуковский 1972: 23]

Очевидно, что речь Чуковского, адресованная собственному больному ребенку, больше соответствует «детскому», нефункциональному типу речи. Однако эта нефункциональная речь оказывает заметное воздействие на слушателя и именно на такое воздействие она и рассчитана: «Она забывалась, иногда улыбалась даже…». Формат «детского» описан Чуковским следующим образом: «Все дети в возрасте от двух до пяти верят (и жаждут верить), что жизнь создана только для радости, для беспредельного счастья… Отсюда – борьба за счастье, которую ребенок ведет даже в самые тяжелые периоды своего бытия. Пойдите хотя бы в костнотуберкулезный санаторий, где малые дети, привязанные целыми годами к кроватям, вырабатывают в себе, наперекор своей томительной жизни, столько благодатной веселости, что даже многолетние боли не причиняют им травмы, какую причинили бы взрослым» [Чуковский 1962: 132]. Сам Чуковский невольно становится признанным мастером формата «детской речи»:

Так бегите же за мною
На зеленые луга,
Где над синею рекою
Встала радуга-дуга. (из стихотворения Радость) [Чуковский 1972: 156]

Основное назначение подобной речи – экстатическая радость, а для самого Чуковского обращение к «детской речи» - это возможность переключения формата: от сознания непоправимого горя, от ощущения боли – к бессознательной силе смеха:

Куры стали павами,
Лысые – кудрявыми.

Даже мельница – и та
Заплясала у моста.

Для Чуковского, обращение к формату детского высказывания – это предельный момент, в который страдание и боль превращаются в беспредельное счастье. Об этой возможности он говорит и в своем комментарии к детским высказываниям:

«Хвастают напропалую. Чем придется. Сидят, например, на пляже и строят песчаные башни:
- Ага, а моя башня выше!
- А зато мне гланды вырезали. А тебе нет! Ага!» [Чуковский 1962: 70].

Однако действенность формата «детских высказываний» не исчерпывается семейной жизнью Чуковского или родительско-детскими отношениями. Книга о «детских высказываниях» странным образом становится средоточием многих проблем взрослой жизни советских людей. Фрейм «детского высказывания» позволяет не только Чуковскому, но и собравшемуся вокруг книги непроизвольному сообществу советских людей говорить, разрешиться от немоты - в тот момент, когда стираются границы между личной судьбой и общей бедой. В следующем «детском высказывании» из книги Чуковского говорится и об особенностях детской психики, и о советском обществе 30-ых годов:

«- Наташа, кого хоронят?
- Не поймешь: их много, и все шевелятся» [Чуковский 1962: 142].

О себе в 1931 году Чуковский пишет следующее: «22 ноября**.** Вчера приехали в Москву - жестким вагоном, нищие, осиротелые, смертельно истерзанные... Я приезжаю к Дому Правительства... Ждать холодно, пальто у меня летнее, перчаток нет, я сажусь на чемодан, прямо на панели, на мосту - и вглядываюсь, вглядываюсь в прохожих. Ее нет. Тоска. Вот я - старик, так тяжко проработавший всю жизнь, сижу, без теплой одежды, на мосту, и все плюют и плюют мне в лицо, а вдали высится домина - неприступно-враждебный и Мурочки нет - я испытал свирепое чувство тоски» [Чуковский 2003: 162].

Обращением к формату «лепых нелепиц» движет отчаянное желание Чуковского говорить, улыбаться, смеяться несмотря на боль и смерть или потому что - боль и смерть: «7 сентября**.** Ужас охватывает меня порывами... она мне такая родная - всепонимающий друг мой. Может быть, потому, что у нее столько юмора, смеха - она ведь и вчера смеялась - над стихами... Ну вот были родители, детей которых суды приговаривали к смертной казни. Но они узнавали об этом за несколько дней, потрясение было сильное, но мгновенное, - краткое. А нам выпало присутствовать при ее четвертовании... (Сегодня ночью я услышал ее стон, кинулся к ней: Она: Ничего, ничего, иди спи.)» [Чуковский 2003: 162].

Чуковский, в сущности, изобретает формат «детского высказывания» как возможность спасительного отключения от тяжкого бремени сознательных взрослых оценок. «Детские» формулы дают возможность отключить на время логику, перевернуть мир действительности, переключиться от осознания боли к абсолютной уверенности любви:

«– Моя бабушка никогда не умрет. Дедушка умер – и хватит» [Чуковский 1962: 143].

Вместе с тем, это формула перехода от частного к общему, от личного к «всехнему», это возвращение от индивидуального к социальному. Примером такого перехода от индивидуального огорчения к «горячей заботе о всем человечестве» может послужить следующий отрывок из книги Чуковского:

«– Мама, я тоже умру? – спросила девятилетняя Галка.

– Непременно.

– А скоро?

– Лет через сто.

Галка заплакала.

– Не хочу. Мамочка, умирать, хочу жить тысячу лет.

Пауза.

– Я, знаешь, мама, буду учиться на «отлично», потом буду докторшей и выдумаю такое лекарство, чтобы люди никогда не умирали.

– Это тебе не удастся.

– Ну тогда, чтобы люди жили не меньше ста лет. Я буду обязательно такое лекарство выдумывать.

Этот разговор замечателен тем, что в нем детский эгоцентризм сменяется (буквально у нас на глазах) горячей заботой обо всем человечестве» [Чуковский 1962: 144].

Формат книги о «детских» высказываниях стал для Чуковского едва ли не единственно возможным решением неразрешимой задачи: как найти способ говорить, жить в языке, заботиться о себе и «всехнем», когда действительность говорит о себе словами ребенка:

« – Мама! Поехал покойник, а за ним идет большая очередь» [Чуковский 1962: 143].

Особенность формата «детское высказывание» в том, что во взрослом сообществе он приобретает двойное звучание. Объективно – это личный разговор о ребенке, субъективно – «горячая забота» о чем-то гораздо большем, чем личная судьба. Двойственно звучит даже сама формула - «От 2 до 5». Что это? – границы особого «детского» возраста или отложенный приговор. Чуковский изобретает новый формат общественного высказывания, к которому не приложима индивидуальная ответственность. Чуковский умирает «индивидуально» как писатель, как отец, чтобы стать «народным» «доктором Айболитом»:

«8 сентября [1931]. *...[Мурочка] Читает мою "Солнечную" и улыбается.*
«Я когда была маленькая, думала, что запретили "Крокодила" так: он идет будто бы во все места по проволоке - и вдруг стоп, дальше нельзя. А когда разрешили, он идет по проволоке дальше» [Чуковский 2003: 169].

Однако востребованность «детского» формата в советском обществе связана не только с тем, что этот формат является остроумным ухищрением, позволяющим «удержаться на проволоке», когда «вдруг стоп, дальше нельзя». Здесь необходимо вспомнить и о другой формуле - «детском вопросе», требующем незамедлительного и прямого ответа. Вслед за «детским вопросом» Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо?» формат «детского» приобретает в советском обществе атрибут всеобщего. Специальное слово «детвора», становится знаменем всеобщей Победы. «Дети – наше все» - говорит советское общество. Советская «детвора» - это «новая эпоха»[1] в каждом доме:

«Четырехлетний Миша Юров выписывается из больницы. Прощаясь с ним, нянечка спрашивает:

[1] «Новая эпоха и дети» называется VII глава «От 2 до 5».

– Миша, ты москвич?

– Нет, я – «Победа»! – отвечает мальчишка. Потому что для него, как и для большинства малышей, «Москвич» – это раньше всего марка автомобиля» [Чуковский 1962: 147].

Общественная жизнь самого Чуковского строится по тем же законам всеобщей победы вне зависимости от грозной действительности. О мальчишке, который кричит: «я – Победа!» вопреки всем бедам и страданиям, говорится и в книге Л. Чуковской «Памяти детства»: «Отец по разным поводам выручал людей и в дореволюционное время, а после революции, когда самые разнообразные беды сделались вокруг и у него самого повседневностью, пытался вытаскивать людей из пучины бедствий повседневно... Количество заступнических писем могло бы составить целый том... И - легкая рука! - хлопоты его за разных людей в самых разных обстоятельствах нередко приводили к успеху. Известность, слава, личное обаяние давали иногда результаты неожиданно счастливые. О, как он тогда торопился известить пострадавших (или их близких!). Как ликовал вместе с ними! Сказки, сочиняемые им, всегда кончались победным весельем. И не только потому, что хорошего конца требовал малолетний читатель, - в хорошем конце испытывал потребность он сам» [Чуковская 2010: 45]. Действенность формата «всесоюзного доктора Айболита» проявлялась не только на уровне отношений Чуковского с детьми:

Рады зайчики и белочки,
Рады мальчики и девочки,
Обнимают и целуют косолапого.
«Ну, спасибо тебе, дедушка, за солнышко!» [Чуковский 1972: 52].

Высказывания детей «от 2 до 5» приобретают в советском обществе значение специального фрейма, позволяющего во взрослой, индивидуализированной коммуникации, перейти на над-индивидуальный уровень общения. Фрейм «детское высказывание» коммуникативно-двойственен. За «объективным» фасадом личного разговора о детях прослеживается публичность выступления. Вместе с тем, обращает на себя внимание общая положительная тональность данного формата. Вне зависимости от тем, затрагиваемых фреймом детского высказывания, субъективная окраска взаимодействия, порождаемого цитированием детского высказывания, остается позитивной. В этом фрейм детского высказывания сходен со смехом.

О том, что символическое отключение «серьезного» формата парадоксальным образом позволяет человеку сохранить человеческое достоинство в самые, казалось бы, трагические моменты его жизни, говорит в своем исследовании смеха А.Г. Козинцев. Исключительно во власти слова - переключить индивидуальный формат мучительного переживания на над-индивидуальный формат шутки. «Легкость мысли» может стать спасительным источником позитивности в самых безысходных ситуациях: «Напомню шуточное стихотворение Вийона на тему предстоящей казни:

Я – Франсуа, чему не рад.
Увы, ждет смерь злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея,

- и столь же легкомысленные стишки великого английского биолога Дж. Холдейна, где в предельно сниженном, вполне аристофановском духе описаны физиологические аспекты рака прямой кишки, от которого он вскоре умер» [Козинцев 2007: 47]. Эффект смеха Козинцев описывает так: «Смех не посягает на зло, но и не превращает его в добро. Он лишь нейтрализует оппозицию «добро/зло», как и все прочие оппозиции, на которых основано наше мировосприятие. Потому-то анекдоты чаще всего и сочиняются на злобу дня: актуальные вопросы временно нейтрализуются с помощью юмора. Чем болезненнее тема, тем сильнее радость от ее нейтрализации. Данным обстоятельством и вызван целебный эффект юмора» [Козинцев 2007: 45].

«Детские высказывания», цитируемые взрослыми, часто носят характер анекдотов; они вызывают смех у того, кто их пересказывает, и у тех, кому их пересказывают. О «социальности» смеха говорит в своем исследовании Козинцев. По мнению Козинцева, даже простой смех от щекотки «социален», поскольку требует наличия партнера [Козинцев 2007: 91-97]. Тем более социален смех, связанный с речевым поведением. Смех требует ситуации «совместности». Однако «совместность» не только является условием смеха, но и его эффектом: «Пожалуй, самое замечательное качество смеха – его несравненная способность объединять людей» [Козинцев 2007: 6].

Случайно собравшиеся люди нечаянно вовлекаются в некоторое совместное действо. Подобное действо ни на что не направлено, у него нет объекта. Все, кто оказались в него включены, – одинаково равноправные участники. Исследователи смешного настаивают, в частности,

на том, что даже тот человек (и даже предмет), который послужил поводом для смеха, воспринимается как участник совместного веселья, которому приписывается стремление «смешить» окружающих. Козинцев приводит мнение Жан-Поля [Жан-Поль 1981] о том, что комическое восприятие людей основано на «мгновенной иллюзии преднамеренности», то есть на «приписывании людям знания о том, что они ведут себя нелепо, и стремления именно так себя и вести (что, в сущности, равносильно уподоблению их – а вернее, всех нас вместе – участникам смехового действа)» [Козинцев 2007: 59]. Козинцев считает смех универсальным метасигналом дружелюбия.

О чем-то подобном говорит и Чуковский, обращая внимание на то, что даже детские «дразнилки» не подразумевают настоящей враждебности к объекту «насмешек». Такую *игровую* ненависть Чуковский описывает в эпизоде с индюком, ставшим для ватаги ребятишек игровой мишенью.

«*Живя в деревне под Лугой, я видел, как соседские дети, ежедневно проходя мимо мельницы, хором упрекали жившего там индюка за то, что он будто бы похитил поросенка, и в своих упреках доходили до ярости, с каждым новым криком распаляясь все больше:*

Индя, индя, красный нос
Поросеночка унес,
Индю в городе поймали,
Красны сопли оторвали.

Стихи эти, вряд ли сочиненные самими детьми, были насыщены свирепой, хотя и беспричинной ненавистью, которая так и звенела в каждом крике.

Справедливость требует отметить, что через два месяца, осенью, я встретил тех же детей, когда они торжественной процессией направлялись на мельницу, неся на круглых дощечках, которые издали показались мне большими подносами, разноцветные и яркие груды ягод, грибов и цветов.

- Куда вы идете?

- К индюку. Он сегодня именинник.

Они шли поздравить индюка с именинами и несли ему богатые дары, совершенно позабыв о той ненависти, которую все лето разжигали в себе своей песней» [Чуковский 1962: 291].

Чуковский, цитируя «детские высказывания», говоря о совместном «смеянии», о совместном веселье, - сам же непроизвольно порождает

аналогичные процессы в советской действительности. Причем сам он как «серьезный» автор не всегда бывал рад подобному «несерьезному» отношению к своей работе. В 1969 году, за несколько месяцев до смерти Корней Чуковский написал знакомому литератору, каким он — в который раз — увидел себя в глазах читающей России «Люди при знакомстве со мною были приветливы, но ни один не знал, что я, кроме детских книг и "От 2 до 5", написал хоть что нибудь другое "Неужели вы не только детский писатель?". Выходит, что я за все 70 лет литературной работы написал лишь пять-шесть Мойдодыров. Причем книгу "От 2 до 5" воспринимали как сборник анекдотов о забавной детской речи» [www.nnm.ru].

То, что пишет Чуковский об «экикиках» трехлетних детей, можно отнести и к эффекту, который произвела на всех читателей книга «От 2 до 5»: «Есть еще одно качество в экикиках трехлетних детей: все они проникнуты радостью. Они не знают ни вздохов, ни слез. Это песни счастья, это высшее выражение того довольства собою и миром, которое так часто охватывает каждого здорового младенца. Какое *счастье*...» [Чуковский 1962: 292]. Этот «несерьезный» эффект противостоит всей «серьезной» обыденной жизни, всей системе обыденных норм и правил, иерархий, требований культуры, моральных обязательств. В случае с советским обществом: «несерьезность» хохота над «детскими высказываниями», «всехнего смеяния» упраздняет «серьезность» и «нешуточность» государственного режима и партийного аппарата. Сам того не желая, Чуковский порождает «непроизвольное совместное смеяние», к которому можно применить термин коллективное символическое анти-поведение. «Праздничное антиповедение взрослых в значительной мере гомологично псевдоагрессивной игре животных и детей» [Козинцев 2002]. По словам Козинцева, в таких ситуациях царят хаос и расслабленность, правило только одно: соблюдать мир. Здесь происходит воображаемое крушение системы культуры, системы государства, системы моральных норм и правил. Подобное праздничное анти-поведение – своего рода ресурс вечного обновления. Непроизвольное сообщество взрослых людей, совместно радующихся свежести «детского» слова, - это, прежде всего, советская интеллигенция, интеллектуальная элита. Формат «детского высказывания» позволяет сообществу советской интеллигенции упразднить режим индивидуальной ответственности, освободиться от системы общественного давления в радостном фейерверке *анти-поведения*: «Среди друзей моей книги, издавна сообщавших мне свои наблюдения над детской речью, я должен с благодарностью назвать Маргариту Алигер, Ираклия Андроникова, Аг-

нию Барто, гроссмейстера Д. Бронштейна, Бориса Житкова, Всеволода Иванова, Игоря Ильинского, В.М. Конашевича, Наталию Крандиевскую, С.Маршака, Сергея Михалкова, Юрия Олешу, В.О. Перцова, Е.П. Пешкову, Алексея Толстого, Константина Федина, Виктора Шкловского» [Чуковский 1962: 6].

ЛИТЕРАТУРА

Жан-Поль 1981 – *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики. - М.: Искусство, 1981.

Козинцев 2002 – *Козинцев А.Г.* «Смех и антиповедение в России: Национальная специфика и общечеловеческие закономерности// Смех: Истоки и функции. Спб.: Наука, 2002. С.147-174.

Козинцев 2007 – *Козинцев А.Г.* Человек и смех. – СПб.: Алетейя, 2007.

Чуковская 2010 – *Чуковская Л.К.* Памяти детства. – М.: Время, 2010.

Чуковский 1962 – *Чуковский К.И.* От двух до пяти.- М.: Детская литература, 1962.

Чуковский 1972 – *Чуковский К.И.* Сказки. - М.: Детская литература, 1972.

Чуковский 2003 – *Чуковский К.И.* Дневник 1901-1969. – М.: Олма-Пресс, 2003.

www.nnm.ru – www.nnm.ru

А.П. Марюхин

НА ПУТИ К УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ[1]

Язык как особая разновидность знаковой системы освещается многими отечественными и зарубежными учеными-лингвистами, философами, культурологами. В настоящей статье мы, опираясь на идеи московской лингвистической школы, для которой характерен комплексный анализ всех систем языка, концентрируемся на тех семиотических процессах, которые ведут к пониманию развития коммуникативных систем, естественного языка, в частности.

В настоящее время эволюцию языка нужно изучать, начиная с исследования движения (тропизмов) растений, заканчивая коммуникатив-

[1] Работа выполнена в рамках государственного контракта с Федеральным агентством по науке и инновациям от «20» июля 2009 г. № 02.740.11.0370 «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования».

ными системами животных и человеческим языком, т.е. прослеживать совершенствование средств коммуникации. Естественный человеческий язык при этом занимает вполне определенное место в этой иерархии: Движения (тропизмы) растений – Коммуникативные системы животных – *Человеческий язык* – Искусственные языки типа языка математической логики. Язык здесь не только включен в некоторый класс объектов как член этого класса, но и сам включает в себя все эти знаковые системы, так как они интерпретируются посредством языка [Степанов 1998: 13].

Центральное место естественного языка определяется его развитыми взаимосвязями с семиотикой: Биосемиотика – Этносемиотика – Семиотика культуры – Лингвосемиотика – Абстрактная и конкретная семиотика – Семиотика концептов. Эти множественные связи могут быть в некотором отношении противопоставлены положениям Копенгагенской лингвистической школы, которая рассматривает язык лишь как частный случай семиотических систем. И хотя ее теории справедливы и для неязыковых знаковых систем, это есть общие семиотические теории, не позволяющие описывать естественные языки.

Параллели с идеями московской лингвистической школы можно обнаружить в учении Р.О. Якобсона, яркого представителя Пражского лингвистического кружка. Язык здесь занимает срединное положение между природой и культурой, выступает связующим звеном, обладая программирующей ролью. Это «орудие, модель и метаязык. Что дает нам возможность контролировать все прочие системы. Все знаковые системы культуры создаются с помощью языка, по образу языка и усваиваются и верифицируются на основе естественного языка. Переход от биологической коммуникации к культуре связан с тем, что язык привносит новый момент – момент креативный. Только при наличии речи можно говорить о вещах отдаленных во времени и пространстве или даже сочинять, говорить о вещах несуществующих, только в этот момент возникают термины, имеющие обобщенное значение, (…) возникает возможность научного и поэтического творчества» [Якобсон 1996: 217-218].

Рассмотрим центральное положение естественного языка в науке семиотике более подробно.

Связь языка с биосемиотикой

Именно с биосемиотики начинает свою книгу «Семиотика» Ю.С. Степанов; не с современного естественного языка и даже не с проблем его возникновения (освещения различных теорий) [Степанов 1971]. Биосемиотика оказалась тогда новым понятием, проливающим

свет на вопросы развития аспектов человеческой коммуникации. Движения (тропизмы) растений и коммуникативные системы животных («танец» пчел, «язык» муравьев) стали отправным пунктом движения в семиотику.

Переход от систем коммуникации животных к человеческому языку был подробно описан последователями московской лингвистической школы. Из наших современников мы выделим в этом направлении книгу Ю.В. Монича «К истокам человеческой коммуникации: ритуализованное поведение и язык» [Монич 2005]. Ю.Д. Нечипоренко, чья деятельность связана не только с лингвистикой, но и с биофизикой, так высказывает свое отношение к прочитанному: «Когда Ю. Монич описывает разного рода агрессию и ритуалы, которые находят воплощение в слове, то, по сути, он вносит в семантические модели представление об энергии слова. Так, он прослеживает сквозную связь между высотой определенных типов звуков, издаваемых приматами и их семантической окраской. Давно известно в этологии, что доминантные самцы «покровительственно» (или же «угрожающе») басят, в то время как подчиненные «довольствуются» более высокими нотами. Сонанты «эр» и «и» могут служить примерами таких сигналов доминирования и подчинения. Ю.В. Монич соотнес эти факты с наличием семантической окраски конечных позиций корней реконструированного индоевропейского языка (на материалах словаря Ю. Покорного). С высокой степенью статистической значимости Ю.В. Монич демонстрирует существование связи между «элементарными» звуками и определенными категориями значений (к примеру, связанными с яркой эмоциональной окраской клятв, проклятий, заклинаний)» [Нечипоренко 2008].

Тот факт, что истоки человеческой коммуникации следует искать в животном мире, можно подтвердить таким феноменом, как язык сильбо. Считается, что нынешние жители Ла-Гомера – это иммигранты из Мавритании, и их язык относился к группе тональных. Тональность в таких случаях очень важна для фонологии языка, и даже можно выразить целое предложение, используя только оттенки тональности, не теряя смысла всей фразы. Рудиментарная система развивалась, включила в себя звуковое скольжение и остановки, имитируя согласные звуки, что позволяло людям свистом выразить сложные фразы. Язык свиста существовал здесь задолго до прихода испанцев. Перед тем, как исчезнуть с лица земли, гуанчи успели научить испанских завоевателей свистеть. Принципы, положенные в основу языка свиста, были использованы в испанском варианте такого языка [Зеленецкая 2005: 38]. Язык свиста можно также встретить в Непале, Кашмире (Турции) и Абхазии.

Вопросы, встающие при исследовании таких феноменов, являются уже не только уделом биосемиотики. Например, чтобы определить, какие элементы речи наиболее пригодны к сокращению при передаче концентрированной информации на большие расстояния, связанные со значительными затратами энергии, и какое влияние на связь оказывает их сочетание с другими семиотическими системами, требуется привлечение всего комплекса знания и достижения лингвистической науки.

Связь языка с культурой (концептосфера)

Поиски соответствий между структурой языка и структурой других аспектов культуры занимают значительное место в современных антропологических исследованиях. Ученых, обсуждающих эту проблематику, можно разделить на две группы: последователи Уорфа, которые пытаются обнаружить соответствия (congruencies) между языком какого-либо конкретного социума и его культурными ценностями, системой восприятия и практическим поведением, и ученые (Пайк и др.), описывающие структурные единицы общества и выясняющие отношения между этими единицами [Бок 1975: 382].

Ф. Бок исходит из того, что «все языковые формы (морфемы, синтаксические и морфологические структуры и т. п.) составляют подкласс более общей категории — категории культурных форм. Культурная форма — это набор взаимосвязанных и частично произвольных ожиданий, пониманий, верований и соглашений, разделяемых членами социальной группы, который, как это можно показать, воздействует или воздействовал на поведение некоторых членов данной группы» [Бок 1962:15].

Согласно идеям представителей московской лингвистической школы, нельзя объяснить в рамках единой теории данные языка и данные культуры, нельзя переносить языковую модель на предметную область культуры и, напротив, модель культуры – на предметную область языка. Речь должна скорее идти о том, чтобы выработать *третий, более общий* аппарат понятий, приложимый к лингвистической теории, с одной стороны, и к теории культуры, с другой [Степанов 1993: 15]. Базовым в этом аппарате считается понятие константы культуры - сфера культуры, где объединяются в одном общем представлении слова, вещи, мифологемы и ритуалы. Именно в концептуализированных областях, принадлежащих одновременно языку и культуре, скрывается глубокая мотивированность наименования – неслучайность наименования [Степанов 1993: 68].

Культурно-семиотические ряды и семиотика концептов образовали новое направление, составляющее часть семиотики культуры. Концептуальный анализ языка стал направлением деятельности московской группы лингвистов и культурологов (О.Н. Трубачев, В.О. Ключевский и др.).

Ю.С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры», в виде которого она входит в ментальный мир человека [Степанов 2001: 43]. Из концептов той или иной культуры, словно из мозаики, складывается концептосфера определенного языка, рисующая национальную картину мира. Концепты могут «парить» над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе или материальном предмете. Как же описать это состояние «Веры»? Никак. Здесь - предел научного познания и описания концепта. И эта точка зрения в точности совпадает с положением православной теологии об апофатизме - отказе от словесных определений.

Молекулярная коммуникация (на уровне алфавитного письма)

Письмо вообще можно рассматривать как целостную семиотическую систему, в которой есть «план содержания», «план выражения», «синтагматика», «парадигматика» [Степанов, Проскурин 1993: 30]. Письмо резко усиливает время, в течение которого языковой сигнал может быть воспринят: звучащая речь доступна восприятию лишь в момент говорения, запись же сохраняет речь на сотни и тысячи лет [Степанов 1998: 52].

Письмо мыслится как явление, лежащее за пределами человеческой памяти, как дело богов и дар богов людям. Оно стало орудием культуры, способом фиксации языкового знака. Этот путь становления письменности прослеживается параллельно с развитием языковых способностей человека, начиная с древнейших времен. Наскальные рисунки, узелковое письмо, иероглифы, современный алфавит – ряд эволюции письма, соответствующий ряду эволюции языка: свисту, выкрикам, членораздельным звукам, словам, законченным предложениям.

Переход к отвлеченному письму – от изображения к букве – стало решающим шагом, новой коммуникативной системой. Это удачно подметил в наше время В.Б. Шкловский, когда вспоминал свое детство в Петербурге на рубеже XX-XXI вв.: «Изменились вывески: на них пропали рисунки и становилось все больше букв. Прежде по бокам трактирных дверей были изображены миски, булки, селедки на белых длинных блюдах. Букв на улице оказывалось все больше, а пестроты меньше, и лавки становились похожими на магазины» [Шкловский 1966: 14].

Связь языка с метаязыком

Естественные знаковые системы предшествуют языку на лестнице эволюции живой природы, первичны по отношению к нему, а искусственные языки в том же порядке эволюции следуют за языком, вторичны по отношению к нему. Таким образом, со всех точек зрения естественный человеческий язык занимает центральное место в ряду знаковых систем, а изучение естественного языка с семиотической точки зрения – лингвосемиотика – занимает центральное место в семиотике [Степанов 1998: 52-53].

Вопрос о том, что естественный язык является метаязыком по отношению к самому себе в теоретической лингвистике стал активно обсуждаться в связи с исследованиями семантики различных языков. В обычной ситуации общения любой естественный язык используется также и как свой собственный метаязык. Для некоторых целей полезно выделить в словаре данного языка те элементы, десигнатами которых являются те или иные аспекты самого языка, например: *слово, говорить, спрягать, означать, истинный* [Reichenbach 1948: 58].

Сходным образом строится и известная система естественного метаязыка А. Вежбицкой. Выделяя универсальные семантические примитивы [Вежбицкая 2001: 53], Вежбицкая показывает, что всякая культура может быть исследована, подвергнута сопоставительному анализу и описана при помощи «ключевых слов» языка, обслуживающего данную культуру. Теоретическим фундаментом такого анализа может служить «естественный семантический метаязык», который реконструируется на основе широких сопоставительно-языковых исследований.

Метаязык, как правило, строится на основе тех же единиц, что и язык-объект, т.е. имеет с ним тождественную субстанцию, единую материальную природу. Тем самым метаязык выступает и как часть естественного языка [Гвишиани 1990: 297]. В таком случае очевидным является утверждение Ю.С. Степанова о допущении в методе лишь таких приемов и операций, которые, будучи правилами метаязыка, подобны (изоморфны) правилам естественного языка, отвечают объективному метаморфизму последнего.

Этого правила мы также придерживались в нашей исследовательской работе [см. Марюхин 2010: 63-73], полагая, что свойством информационных языков является объективация скрытых лексико-семантических классов естественного языка. В нашем случае, формальный язык является некоторым отображением (моделью) лексико-семантической системы естественного языка.

Общие отличия формального языка от естественного у нас распределены так:

1) *Семантика языка формализованной системы:* отсутствие скрытых метафорических выражений; изображения не имеют операций или компонента операций; интенсивность линий на графике существенна; перестановки искажают значение; стихийное расширение словарного состава недопустимо.

2) *Синтаксис языка формализованной системы:* разрабатывается на заранее эффективном (действенном) уровне; небольшое количество грамматики или вовсе ее отсутствие; в числах любое соединение синтаксически возможно: 00010, 23456; в числах важна пунктуация и порядок расположения: 230, 0230, 2300, 2.14; научно-технические изображения не имеют орфографии или синтаксиса; в языках-символах имеются часто только два класса: объектов и отношений.

3) *Семантика естественного языка:* перестановки часто придают другое значение, но сохраняют общий смысл; семантика конвенциональна и изменяется во времени; словарь расширяется систематически.

4) *Синтаксис естественного языка:* самовозникновение и развитие; многоуровневая структура; допустимы только фонетически и графически правильные сочетания; орфография препятствует двусмысленности; множество синтаксических классов и функциональных категорий.

Проблема универсального средства общения, как показывает наше исследование, была «решена» возникновением самого человеческого языка и *мышления*. Вместе со вспомогательными средствами коммуникации он образует уже Язык – общее обозначение для естественного и искусственного языка, языка жестов, поз, символов.

Естественный звуковой язык людей является самой полной и совершенной из всех систем связи, существующих в известном человеку мире. Другие, искусственные, созданные человеком, системы и языки воплощают лишь некоторые из свойств естественного языка. Эти системы могут значительно усиливать язык и превосходить его в каком-либо одном или нескольких отношениях, но одновременно уступать ему в других, точно так же, как телефон, телевидение, радио (вообще всякое орудие, всякий инструмент) усиливают некоторые свойства отдельных органов человека [Степанов 1998: 52].

ЛИТЕРАТУРА

Бок 1975 – *Бок Ф. К.* Структура общества и структура языка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 7. Социолингвистика. М., 1975.

Вежбицкая 2001 – *Вежбицкая А.* Понимание культуры через посредство ключевых слов. М., 2001.

Гвишиани 1990 – *Гвишиани Н. Б.* Метаязык // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 297-298

Зеленецкая 2005 – *Зеленецкая И.* Канары. Древние тайны Островов Блаженных // Вселенная. Пространство. Время. №5, 2005.

Марюхин 2010 – *Марюхин А. П.* Непрямая коммуникация в научном дискурсе (на материале русского, английского, немецкого языков). Диссертация на соиск. канд. филол. наук. М., 2010.

Монич 2005 – *Монич Ю. В.* К истокам человеческой коммуникации: ритуализованное поведение и язык. М., 2005.

Нечипоренко 2008 – *Нечипоренко Ю.* Концептосфера - и подноготная русской культуры // Русский журнал 2008: http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Konceptosfera-i-podnogotnaya-russkoj-kul-tury.

Степанов 1971 – *Степанов Ю.С.* Семиотика. М., 1971.

Степанов, Проскурин 1993 – *Степанов Ю. С., Проскурин С. Г.* Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993.

Степанов 1998 – *Степанов Ю. С.* Язык и метод. М., 1998.

Степанов 2001 – *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.

Шкловский 1966 – *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966.

Якобсон 1996 – *Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М., 1996.

Reichenbach 1948 – *Reichenbach H.* Elements of symbolic logic. New York, 1948.

Раздел 4
Мета-измерение художественного текста

Н.А. Фатеева

УРОВНИ МЕТАЯЗЫКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА[1]

«Язык» признается Ю.С. Степановым за основной концепт культуры, потому что он есть «форма всякой культуры» [Степанов 2001: 903]. Пытаясь восстановить этимологию слова *язык*, Ю.С. Степанов пишет, что «в древнеславянской культуре имелось некое «малое божество» речи, языка по имени *Азъ* или *Ась*. Его можно сопоставить с именем римского божества мужского пола Aius (звучит прямо как Ю.С. — *Н.Ф.*), он же Aius Locūtius «Ай-говорун, Ай-сказатель». <…> Оба имени, славянское и латинское, могут быть возведены и.-е. корню *oĝ-/*eĝ-/*ēĝ- «сказать», «возвестить, известить», «высказать пророчество» [Там же: 903-904]. В этом смысле можно сказать, что язык способен «возвещать» не только о чем-то, но и о самом себе. В своей последней книге «Мыслящий тростник: Книга о воображаемой словесности» Степанов вводит еще одну созвучную во всех смыслах категорию «Изос», имя которой уже создано по древнегреческим образцам и само является неким богом изображения. ИЗОС – вторая реальность, которую творит человек, а именно ИСКУССТВО [Степанов 2010: 99]. В этом измерении *язык* становится *изящной словесностью* и творит самое себя. Ю.С. Степанов пишет, что лингвофилософский переворот на рубеже XIX-XX вв. как раз состоял в том, что язык стал пониматься творческий процесс [Там же: 71], что и определило становление новой поэтики языка, или лингвистической поэтики. И если третья глава книги «Мыслящий тростник: Книга о воображаемой словесности» называется «Под знаком ‘Изоса’», то мой доклад и его текст можно назвать «Под знаком ЮСОСа», и в

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», выполняемых на основании государственного контракта № 02.740.11.0370 в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», а также гранта РГНФ «Поэзия как филологический дискурс» (проект № 10-04-00047а).

этом знаке одновременно будут сочетаться смыслы «язык», «изящный», «творчество», «пророчество».

Вопросы, связанные с метаязыковой компетенцией, обсуждаются не только в связи с анализом художественных текстов, но прежде всего в онтолингвистике (т.е. при изучении детской речи), где эта компетенция определяется как способность «обращать внимание на факты языка и делать их предметом своих высказываний», а также претворять «языковые факты в предмет речи» [Лепская 1997: 88].

К метаязыковой компетенции относят:

• прагматический компонент языковой компетенции;

• рефлексию над языком;

• оценку своих знаний языка и о языке.

Однако для поэтического творчества важно еще одно измерение этой компетенции — креативное, которое трансформирует способность «претворять языковые факты в предмет речи» в способность порождать новые языковые факты и расширять предметную лингвистическую область поэтической речи. По своей природе поэтическое творчество «лингвоцентрично», и язык обретает в нем статус ключевого, доминантного концепта, который, реализуясь через особую систему средств и способов вербальной экспликации, обретает способность к самоописанию, или метадискрипции[1].

Креативность метаязыковой поэтики, или метапоэтики, получает отражение прежде всего в самом акте порождения стихотворного текста, т.е. на собственно (авто)генеративном уровне[2]. В своем докладе «Пси-

[1] См. работы: [Пярли 1996; Демьянков 2001; Демьянков 2002; Антология 2002-2006; Фатеева 2006; Николина 2009; Зубова 2010 и др.].

[2] В этом отношении релевантно понятие автопоэзиса. Этот термин введен нейробиологами У. Матураной и Ф. Варелой. Хотя концепция «автопоэзиса» создавалась в области биологии, она приобрела перспективную интердисциплинарную методологию, так как вобрала в себя идеи кибернетики, когнитивной психологии, нейролингвистики и теории искусственного интеллекта. Основные тезисы ее были сформулированы относительно живой системы как системы сложной, самоорганизующейся и наблюдающей саму себя: (1) «Все, что сказано, сказано наблюдателем <...>. Наблюдатель — человек, т.е. живая система, поэтому все, что справедливо относительно живых систем, справедливо также относительно самого наблюдателя». (2) «Тот мир, который мы видим, не есть определенный мир, но некий мир, который мы созидаем вместе с другими». (3) «Живые системы — это когнитивные системы, а жизнь как процесс представляет собой процесс познания». Принцип операциональной замкнутости был выдвинут как один из основных принципов автопоэзиса: в силу необходимости иметь возможность отличить одну сущность от другой часто в роли второй

хофизиологические подтексты и претексты лингвопоэтического исследования» на конференции «Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного» (с эпиграфом *Вдохновение есть гипотеза, которая отводит автору роль наблюдателя* (Поль Валери) [Фатеева 2011а]) я проанализировала то, как сами поэты фиксируют это состояние «поэтического вдохновения» в своих стихах, как бы инстинктивно прибегая к методу интроспекции. В этом случае поэт одновременно выступает в двух ипостасях:

1) человека, испытывающего некоторое необычное физическое и психическое состояние;

2) собственно поэта-творца, фиксирующего это состояние в ритмико-звуковых формулах.

В образной форме формулу вдохновения дал молодой Б. Пастернак в тезисах «Символизм и бессмертие»: *Вдохновение — синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации* [Пастернак 1991: 4, 683].

В своем докладе я показала, что это состояние, в котором поэт порождает собственно стиховые формы, чаще всего протекает очень болезненно и связано с ритмико-звуковыми ощущениями, которые он стремится зафиксировать. Так, например, звуковое наваждение рифмы и ритма, переходящее в интонацию «напева», обнаруживаем в двух перекликающихся стихотворениях Марии Петровых[1]:

А ритмы, а рифмы неведомо откуда
Мне под руку лезут, и нету отбоя.
Звенит в голове от *шмелиного гуда*.
Как спьяну могу говорить про любое (1968).

и

И вдруг возникает какой-то *напев,*
Как *шмель* неотвязный гудит, *ошалев,*
Как хмель отлетает, нет сил разорвать,
И волей-неволей откроешь тетрадь.

От счастья внезапного похолодею.
Кто понял, что *белым стихом* не владею?
Кто бросил мне этот спасательный круг?
Откуда-то рифмы сбегаются вдруг (1976).

сущности оказывается сам наблюдатель (см. подробнее работы [Матурана 1996; Москалев 2000]).

[1] Цит. по электронному ресурсу: http://er3ed.qrz.ru/petrowyh.htm

Мы видим, что в голове поэтессы появляется «спасательный круг рифм», рождающийся на фоне других звуковых ассоциаций, которые звукописно представлены в текстах как неотвязный «шмелиный гуд» (ср. звуковые параллели: *шмелиного — шмель — ошалев*; *хмель — похолодею*). Само же состояние при рождении стихов уподобляется «хмельному» и по своей сути оказывается перформативным[1].

Однако перформативность при порождении текста может иметь и другое выражение — в области соотношения разных семантических областей, и тогда, например, с помощью метаморфозы рождение стиха уже непосредственно уподобляется «падению пчелы». Сравним у Б. Ахмадулиной:

Стих падает пчелой на стебли и на ветви,
чтобы *цветочный мед названий* целовать.
Уже не знаю я: *где слово, где соцветье*?
Но весь цветник земной – не гуще, чем словарь
[Ахмадулина 1988: 291].

При образной перформативности сам процесс уподобления стихотворного текста природным сущностям — сначала стиха пчеле, падающей на растение, затем названий растений цветочному меду (ср. генитивную метафору «цветочный мед названий»)[2], приводит к тому, что в

[1] В более раннем стихотворении М. Петровых вообще развенчивает феномен «вдохновения» (*Какое уж тут вдохновение, — просто / Подходит тоска и за горло берёт,..*), и это состояние приравнивается к грозным решающим минутам «приговора» (*Решающих разом – петля или пуля*), который некто неизвестный диктует поэту. Ср.: *Неясное нечто, тебя карауля, / Приблизится произнести приговор*. / *Читает – то гневно, то нежно, то глухо,/ То явственно, то пропуская слова,/ И лишь при сплошном напряжении слуха / Ты их различаешь едва-едва,/ Пером неумелым дословно, построчно,/ Едва поспевая, ты запись ведёшь, / Боясь пропустить иль запомнить неточно... / (Петля или пуля, река или нож?..) / И дальше ты пишешь, — не слыша, не видя,/ В блаженном бреду, не страшась чепухи, / Не помня о боли, не веря обиде, / И вдруг понимаешь, что это – стихи* [Цит. по электронному ресурсу: http://er3ed.qrz.ru/petrowyh.htm].

[2] Уподобление в поэзии действий поэта и мудрых пчел, видимо, традиционно. Так, например, еще В. Брюсов сравнивает процесс подбора звуковых соответствий и рифм в стихе с собиранием меда с цветов: … *Но я собрал с усердьем мудрых пчел, / Как мед с цветов, все рифмы к звуку «аций», / Хоть не коснулся я возможных зол / И обошел немало разных наций. / Теперь мне предоставлен произвол / Избрать иную рифму вариаций* (1919). При этом не исключен и точный поэтический расчет, о чем говорят первые строки стихотворения, задающие сквозную рифму «аций»: *Сложив стихи, их на год спрятать в стол /*

следующем стихотворном ряду проводится более общее уподобление слова и соцветья при их параллелизме, а завершается же процесс уподобления еще более глобальным сравнением словаря с земным цветником. При этом процесс порождения образного смысла развивается в некоторой прогрессии, и он основан на проведении через разные сущности уподобления знакового, словесного естественным природным сущностям, которые провоцируют само их появление (что в целом подчеркивает природную естественность рождения стиха). И в начале следующего четверостишья эта прогрессия разрешается в чистой перформативности, когда слово «пчела» уже не привязано ни к какому денотату и обозначает только самое себя (т.е. автореферентно по О.Г. Ревзиной):

В отместку мне — пчела в строку влетела.

Итак, все же попробуем упорядочить все явления подобного типа и внести системность в наше описание. Будем пока считать генеративный «надуровнем» и обратимся к чисто лингвистическим метапоэтическим уровням.

Прежде всего, выделим ЛЕКСИЧЕСКИЙ уровень, объединяющий слова, называющие языковые и стиховые явления, которые становятся метаязыковыми лексическими знаками. Среди этих знаков можно выделить две основные семантические группы: «Лингвистические и стиховедческие термины и понятия» (*речь, язык, слово, звук, грамматика, стих, строка, рифма, ямб* и др.) и «Способы представления текста на письме или в устной речи» (*писать, запись, надпись, воспеть в стихах, сказать, поведать, спросить, шептать, кричать, разговор, беседа, книга, страница, печать; голос, почерк*), включая и их восприятие (*читать, слушать…*), при этом лексический репертуар эстетически актуализированной в поэтических текстах лингвистической терминологии очень широк — от общелингвистической до узкоспециальной. Если в XIX веке поэты сосредоточивались преимущественно на описании

Советовал расчетливый Гораций… Ср. также образ «пчелы-рифмы» у Н. Клюева: *О, молот-ведун, чудотворец-верстак,/ Вам ладан стиха, в сердце сорванный мак,/ В ваш яростный ум, в многоструйный язык / Я пчелкою-рифмой, как в улей, проник,/ Дышу восковиной, медынью цветов,/ Сжигающих Индий и Волжских лугов!..* («Песнь солнценосца», 1917).

структуры стиха[1] (прежде всего, это термины, связанные с особенностями звуковой, рифменной и строфической организации стиха, а также с набором силлабо-тонических размеров; при этом отмечается переход к белому стиху[2]), то, начиная с футуристических экспериментов XX века, расширение списка метаязыковых компонентов в основном определяется внесением в текст специальных лингвистических терминов, относящихся к описанию различных уровней языка (типа: *гласные, согласные, синтаксис, суффикс, префикс, неология, падеж, наклонение, возвратная форма, подлежащее, сказуемое, значение, полистилистика* и др.).

Причем специальная лексика почти всегда вплетается в метафорическую основу стиха. Ср., например, у Вс. Рождественского: Я жажду утолять привык *родною речью*, / Где *ямбов пушкинских* стремительная ширь / Вмещает бег коня и мудрость человечью. / В *соседстве дальних слов* я нахожу родство, / Мне нравится *сближать их смысл* и расстоянья, / Всего пленительней *для нёба моего* / *Раскаты твердых «р» и гласных придыханья*. / Звени, греми и пой, волшебная струя! / Такого *языка* на свете не бывало (1966). Здесь поэт следует мысли Ломоносова о «сближении далековатых идей», что позволяет посмотреть на стиховые и лингвистические явления с точки зрения поэтической функции языка. Так, сама фамилия поэта *Рождественский* попадает в один звуковой ряд со словами *родная речь, родство, расстоянья* и *раскаты твердых «р»*, последние «всего пленительней для нёба» поэта, при этом звук «Р» как раз является передненёбным. Далее этот звук вводит в стих и «*язык Державина*», и «*лермонтовские струны*», и «*прозренья Пушкина*», и «*краски Рублева*», что в конце текста позволяет Рождественскому «*русский стих поднять на рамена*».

Можно отметить также идиостилевой аспект использования определенных лингвопоэтических терминов и выделить спектр их переносных значений и метафорических переосмыслений, которые могут иметь и интертекстуальную основу. Так, например, известные тройственные созвучия и «влажные рифмы на Ю» у Лермонтова (из «Сказки для детей»

---

[1] *Стих* в начале XIX века часто именовался *песнью*, а сам *поэт*, точнее, *пиит — певцом*, у К. Батюшкова можно встретить и такие именования поэта, как *стихотвор* и *рифмотвор*.

[2] Ср. у П. Вяземского в «Александрийском стихе» (1853): *Так, признаюсь, мила мне рифма-побрякушка, / Детей до старости весёлая игрушка. / Аукаться люблю я с нею в темноту,/ Нечаянно ловить шалунью на лету/ И по кайме стихов и с прихотью и с блеском /Ткань украшать свою игривым арабеском. /Мне белые стихи — что дева-красота, Которой не цветут улыбкою уста.*

(1839): *Я без ума от тройственных созвучий / И влажных рифм — как например на ю*) затем особым образом трансформируются у В. Каменского: *Ю – для меня – только песня поэта*, а в «Поэмии о соловье» (1917) «влажные рифмы» получают непосредственное воплощение среди окказиональных слов (см. об этом ниже):

Перезвучально зовет: Ю.
Наклонилась утром венчально.
Близко слышен полет Ю.
Я и пою:
Стоит на крылечке
И ждет. Люблю.
<…>
Из СЛОВ ЗВОН кую:
Солнцень лью соловью
В зазвучальный ответ,
Нити струнные вью.

По поводу необычного метафорического именования этого рифменного соответствия Ю.М. Лотман [1996] писал: «… с точки зрения фонологии русского языка “ю” не существует — это йотированный гласный “у”, и при подсчете гласных в той или иной строке “ю” следует приплюсовывать к “у”. Однако поэтическое сознание, например, Лермонтова формировалось под влиянием не только произношения, но и (как у всякого человека книжной культуры) графики. Когда Лермонтов писал: *Я без ума от тройственных созвучий / И влажных рифм — как например на ю*... “ю” для него имело отчетливое собственное значение, хотя это — только графема. Слиться с “у” в его сознании “ю” не могло, несмотря на чисто графический характер различия между ними».

В связи же с «Ю» В. Каменского, нельзя не вспомнить 14 поэму книги В. Гнедова «Смерть искусству» (1913), которая анализируется в работе [Павловец 2009]. В частности, М. Павловец считает, что в отношении предпоследней, 14-й «поэмы» книги, состоящей всего из одной буквы Ю, можно принять гипотезу Нильса А. Нильссона [1970: 222-223], который, опираясь на догадку Б. Томашевского[1], рассматривает «поэму» в ее связи с поэмой 11-й “ПОЮЙ” “У-”. Нильссон пишет, что

[1] Внутренняя цитата: «Здесь были потуги на некоторый смысл, так как это “Ю” надо было понимать как глагольное окончание настоящего времени первого лица единственного числа» [Томашевский 1959: 182].

«…стихотворение выразило по крайней мере, одну вещь, а именно: первое лицо, Эго, голос поэта… Гнедов принадлежит к Эго-футуристической группе, в чьей программе “Эго”, как подсказывает нам название, играет важную роль. Кроме того, это глагольное окончание первого лица замещает собой ряд отсутствующих здесь глаголов... Какой подставить на это место глагол, опять же отдано на усмотрение читательской фантазии или интуиции. <…> Таким образом, окончание — Ю говорит, что “Эго”, поэт, контролирует и определяет любые виды глаголов, все возможные действия. Он — творец динамичного футуристического мира движения и действия» [Nilsson 1970: 222-223] ([цит. по Павловец 2009])[1]. При этом Нильссон трактует слово “ПОЮЙ” как контаминацию глагола 1-го лица ед. числа несов. вида ПОЮ и императива ПОЙ, что создает своеобразный призыв к самому себе.

Что же касается «влажности», то А. Крученых как раз по этому параметру выделял букву Ю в книге «Фактура стиха» (1923): в звуковой фактуре есть «влажная (на ю — плюенье, слюни, юняне) и др.» [Крученых 1992: 11].

Позднее у А. Тарковского возникает метафора, связанная именно с «влажным» рождением самой «Рифмы» (1957): *И я умру, и тот поэт умрет, / Но в смертный час попросит вдохновенья, / Чтобы успеть стихи досочинить: / — Еще одно дыханье и мгновенье / Дай эту нить связать и раздвоить! — / Ты помнишь* ***рифмы влажное биенье****?*

Мы знаем, что именно явление рифмы чаще всего получает в поэзии образное переосмысление: ср. *глухая, крылатая рифма* у Блока (*И даже рифмы нет короче / Глухой, крылатой рифмы: смерть), точной рифмы отзвук неизбежный* у Г. Адамовича (*И точной рифмы отзвук неизбежный / Как бы навеки замыкает стих*), *рифм тяжелый шум* у В. Брюсова (*Этих рифм тяжелый шум / Терзать придет с упреком к изголовью*); *рифм сигнальные звоночки* у А. Ахматовой (с одной стороны, связанные с печатаньем на машинке, с другой – со слышимостью рифмы)[2], *рифма,*

[1] В дальнейших своих рассуждениях М. Павловец [2009] выдвигает гипотезу, что «в дореволюционном кириллическом алфавите буква Ю, хотя и не являлась предпоследней (до реформы 1918 года алфавит замыкали фита и ижица), однако предваряла букву Я — можно сказать, “краеугольную” для всей программы Эго-Футуризма. <…> Таким образом, в последней, 15-й “поэме” книги “Смерть искусства” реализует себя творческое Его — Я, но данная реализация, в соответствии с доктриной Эго-Футуризма, возможна в конечном счете именно через Безмолвие».

[2] Эта мысль о допущении вариативной интерпретации была высказана в работе [Глембоцкая, Дарвин 2001]: «“Сигнальные звоночки” рифм, конечно,

точная, точно цифра у А. Кушнера (*И послушная рифма, / Выбегая на зов, и легка, как душа,/ И точна, точно цифра!*) и др.

Иногда в связи с рифмой возникают очень неожиданные ассоциации, как у Б. Слуцкого в стихотворении «Давным давно» (1957):

Ямб звучал —
все четыре победных стопы!
Рифмы кошками под колеса бросались,
И поэзии нашей
шальные столпы
восхитительными
похвалами
бросались.

Слуцкий здесь, видимо, подчеркивает непредсказуемость рифменных соответствий, параллельно тому, как Н. Рубцов — «строптивость» и неупорядоченность своего стиха: *Строптивый стих, / как зверь страшенный, / Горбатясь, бьется под рукой. / Мой стиль, увы, / несовершенный, / Но я ж не Пушкин,/ я другой...*(1960).

Также возможно и ироническое, эпатирующее переосмысление явления рифмы, например, в стихотворении И. Северянина «В блесткой тьме» (1913) из сборника «Ананасы в шампанском»:

Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь издевательство.
Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс.
Я презираю вас пламенно, тусклые Ваши Сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!

Как мы видим, чаще всего метафорическая реализация затрагивает не одно, а сразу несколько явлений стиха, и создается некоторый целокупный олицетворяющий образ, прежде всего «коня». Ср. у А. Белого в стихотворении «Первое свидание» (1921):

Стой – ты, *как конь, заржавший стих* –

ассоциируются со звуком каретки пишущей машинки в конце строки. С другой стороны, звоночки слышны в тишине, которая возникает после “бездны шепотов и звонов”, обозначающих шум жизни за границами “тайного круга”» [Там же: 14].

Как конь, задравший хвост строками –
Будь прост, *четырехстопен*, тих;
Не топай в уши мне веками.
Ведь я не проживу ста лет...

Подобную ритмическую поступь «коня» и «стиха», идущую еще от Пушкина, затем воспроизведет Б. Пастернак в своем романе «Доктор Живаго» (1957), когда будет описывать процесс зарождения стиха у поэта Юрия Живаго: «Он бросил напыщенный размер с цезурою, *стеснив строки до четырех стоп,* как борются в прозе с многословием. Писать стало труднее и заманчивее. Работа пошла живее, но все же излишняя болтливость проникала в нее. *Он заставил себя укоротить строчки еще больше. Словам стало тесно в трехстопнике,* последние следы сонливости слетели с пишущего, он пробудился, загорелся, *узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить. Предметы, едва названные на словах, стали не шутя вырисовываться в раме упоминания. Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи,* Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь. Юрий Андреевич писал с лихорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки, являвшиеся сплошь к месту и впопад» [Пастернак 1990: 3, 435].

Воспроизведение структуры стиха возможно и как метафорическое отражение политических событий, в которых век человека подчиняется «перебоям ритма» и оказывается разбитым «цезурой стиха». Подобную параллель встречаем у В. Меркурьевой в стихотворении 1918 года: Словаки? но, право, это дикция. / Большевики? но ведь это фракция. */ Есть только стих — истинная фикция, / Есть только ритм — свободная грация. / Страданье? — хромого ямба оступи. / Иго или благо? ритм перебоями. / Молитва? Ветхий деньми — не просто ли / Классический размер неусвоенный? /* Есть — только солнце, света гармония, */ Есть — только сердце, такт ударения. / Есть — только жизнь, бессмертия тоника, / Есть — только смерть, цезура во времени.*

В конце XX-начале XXI века усиливается «профессиональный» характер метаязыковой рефлексии, и в текстах начинают появляться узкоспециальные термины (ср. *артикуляция* у С. Бирюкова, *суггестивность* у Л. Лосева, *денотат, механизм семантический* у А. Полякова, *интертексты и подтексты*; *не дИскурс, а дискУрс;* «*Инфинитивная поэзия*: *по мотивам Жолковского*» у Т. Кибирова, *авторизованный перевод* у

В. Сосноры и др.). Кстати, у Полякова нередко специальная лингвистическая лексика соседствует с нарочито неправильными языковыми формами, как например, в стихотворении «Поэт» (2001):

Я взять приготовить куплет Пастернака;
болтать его эдак и так
пытался уметь, но *семантику знака*
мне нет, не раскрыл Пастернак.

Далее Поляков создает своеобразную поэтическую пародию на Пастернака, заканчивая ее специальным термином «язык поперек», который ввел по отношению к Пастернаку П.-А. Енсен, противопоставляя его «языку вглубь» (см. [Енсен 1995])[1]. Конечно, у Полякова выражение «язык поперек» приобретает совсем другое, отличное от терминологического, ироническое значение:

«….Бормочутся дрожжи, и брыжи, и фижмы,
случаются тремор и тик...
Я вынесу всё! Я поэзию выжму.
Я спрыгну сейчас, проводник,

под сильную землю за домом и садом,
под книгу, забытую в срок,
с лиловой грозой, с пионерским отрядом,
с моим языком поперек».

Таким образом, поэзия начинает совмещать в себе собственно поэзию с параллельным исследовательским аппаратом, который относится к сфере метаязыка. Хотя наряду с этим можно обозначить так называемую сферу «наивной лингвистики», отражающую обыденное метаязыковое сознание и почти что народную этимологию. Ср. у Б. Слуцкого в стихотворении «Родной язык» (1968):

[1] Напомним характеристики этих языков. У «языка вглубь» перспектива как бы идет от говорящего субъекта вглубь смыслового пространства, «вдоль» перспективно-ценностных осей. Высказывание развертывается между Я и Ты через оговоренный, пространственно и ценностно упорядоченный мир. Этот язык историчен. «Язык поперек» переориентирует вербальные высказывания от смысловой оси вглубь на функцию поперек перспективного осмысления; он аисторичен, его смысловое пространство уникально [Енсен 1995].

И я не только достижениями
и восхищен и поражен,
склонениями и спряжениями
склонен, а также сопряжен.

Можно также выделить так называемый ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ уровень метапоэтики, когда поэт включает два уровня прочтения фразеологизмов, содержащих в себе лингвистические термины (ср. *развяжи мне язык, голос садится* у Вознесенского).

Например, в одном из последних стихотворений А. Вознесенского «Теряю голос», обнаруживаем подобное неодномерное использование фразеологизма:

Люди не слышат заветнейших строк,
просят, садисты!
Голос, как вор на заслуженный срок,
садится.

А именно, глагол *садится* реализует в данном четверостишии сразу два своих переносных значения: 1. Подвергнуться лишению свободы, попасть в заключение. 2. Уменьшиться в объеме, силе, уровне. Перестать действовать, потеряв нужную силу. Само же появление этого глагола связано и паронимической рифмой *садится – садисты*. Однако в контексте стихотворения уподобление «голос как вор», вносящее олицетворение «голоса», подвергается конверсии, и оказывается, что «голос» не сам крадет, как вор, а его украли:

Разве вернуть с мировых сквозняков
холодом арники
голос, украденный тьмой Лужников
и холлом Карнеги?!

Более интересное использование фразеологизма в форме императива (*Развяжи мне язык*) наблюдаем в раннем стихотворении А. Вознесенского «Осеннее вступление» (1967), где в системе образных преобразований он превращается сначала в призыв к Музе — *Освежи мне язык* (вкусом русского словаря, как вкусом рябиновой водки), а затем в просьбу к Музе «разрешить его словом», как беременную женщину, у которой «перевязаны трубы». Ср.:

Развяжи мне язык, Муза огненных *азбучищ*.
Время рёв испытать.
Развяжи мне язык, как осенние вязы развязываешь
в листопад.
<…>
Освежи мне язык, современная Муза.
Водку из холодильника в рот наберя,
напоила щекотно,
морозно и узко!
Вкус рябины и русского словаря.
<…>
Онемевшие залы я бросал тебе под ноги вазами,
оставляя заик,
как у девки отчаянной,
были трубы мои
перевязаны.
Разреши меня словом.
Развяжи мне язык [Вознесенский 1975: 313-314].

Можно выделить и ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ уровень метаописания. С ним, например, соотносятся стихотворения под названием «Словарь»: ср. «Словарь» (1963) Арсения Тарковского (где собраны «*все эР и эЛь святого языка*»)[1] и «обучающий» «Словарь» (1964) С. Маршака, в столбцах слов которого воспроизводится, по мысли автора, историко-культурная память народа: Усердней с каждым днем *гляжу в словарь*. / *В его столбцах* мерцают искры чувства./ *В подвалы слов не раз сойдет искусство*,/Держа в руке свой потайной фонарь./ *На всех словах — события печать*. <…> *В словах звучит укор, и гнев, и совесть*./ *Нет, не словарь лежит передо мной,/ А древняя рассыпанная повесть.*

По словарному принципу построены и так называемые «алфавитные стихи», например, «Азбука» (2003) Е. Кацюбы или «Ау, артельщик Алфавит…» (2000) Д. Авалиани. Ср. его начальные строки:

Ау, Артельщик Алфавит,
Азарт, Арена, Аппетит,
Буди, Букварь, Бодря Беседу,

[1]В более раннем стихотворении «Рукопись» (1960), посвященном А. Ахматовой, А. Тарковский пишет, что хотя он «младший из семьи Людей и птиц», но не покинет «*Прямой словарь их связей корневых*» (т.е. поэтов-предшественников).

Бросая Бублик Буквоеду,
Витийствуй, Веслами Влеком,
Венчаясь с Вербой босиком <…>

Справедливости ради надо сказать, что к понятию «словаря» как совокупности всего лексического состава языка обращались и поэты XIX века. Так, все множество слов русского языка интересовало П. Вяземского прежде всего со стиховедческой точки зрения, а именно, того как русские слова можно вместить в русский александрийский стих (шестистопный ямб с обязательной цезурой после третьей стопы и чередованием двух мужских и двух женских рифм), избегая их усечения (подстрижки). Ср. в его стихотворении «Александрийский стих» (1853): *А* ***в нашем словаре*** *не много ль слов таких, / Которых не свезет и* ***шестистопный стих****? / На усеченье слов теперь пошла опала: / С другими прочими и эта вольность пала./ В златой поэтов век, в блаженные года, / Отцы* ***в подстрижке слов*** *не ведали стыда. <…> Как бы то ни было,* ***но с нашим словарем*** */ Александрийский стих с своим* ***шестериком*** */ Для громоздких поклаж нелишняя упряжка.*

Однако наиболее интересный уровень для метаязыкового исследования – СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ, поскольку он представляет собой наиболее чистый пример введения инноваций в заранее заданную языком структуру[1]. Начиная с опытов футуристов художники слова сами активно занимаются словотворчеством и порождением грамматических неологизмов, тем самым расширяя словообразовательные и словоизменительные парадигмы языка и модифицируя его структурную организацию. Но они одновременно порождают и неологические термины как элементы индивидуальной «поэтической филологии» (см. [Гин 1996]).

Особенно много таких терминов у футуристов, которые стремились к активному трансформированию поэтического языка. Отметим *звучец, звучьмо, читьмо*, *наимал, скорословарь* у В. Хлебникова, *звукарь, заумь, стихины, поюзги, словоновы, словоновеллы, сдвигорифмы* у А. Крученых*, нео-поэзный* у И. Северянина; много таких терминов у В. Каменского: (*бродячий*) *словокант; словаль* (*жонглируя словалью*), *словозвенч, слововольность* (*слововольность – жонглиарма*); *словента* (*бряцальная словента*) и др. Сюда же можно отнести и термины, содержащие элементы метафорического переосмысления: *кинжальные слова*

[1] Ср. тезис А. Белого [Белый 1994: 133]: «… новое словообразование есть всегда начало новых познаний» («Магия слов»).

К. Бальмонта, *русский яровчатый стих*, *стихотворный испод* у Н. Клюева. Последний метафорический термин, означающий «изнанку, внутреннюю сторона стиха», рождается в строках из «Белой повести» (1919) Клюева, посвященной матери: Как хлеб, что пеку я без Мамы, — / *Мучнист стихотворный испод* / *И соль на губах от созвучий*, /Знать, *в замысла ярый раствор*/ Скатилась слеза дождевая.

У авторов следующих поколений находим: *тихотворенье мое, мое немое…* у И. Бродского, *словоломанье* у Л. Лосева, *фонизмы* – у Ры Никоновой, *лингвопластика* и *пластилистика* у А. Левина, *словарево* у А. Альчук, *творительность, именительность у* М. Эпштейна; *встрой* у Б. Гринберга, *равнобуквица, историфма, листовертень* у Д. Авалиани, *многострофии* у В. Гандельсмана и др.

Особо упомяну изданный А. Монастырским «Словарь терминов московской концептуальной школы» [Монастырский 1999]. В нем можно найти как неологические образования, отражающие лингвофилософскую основу концептуализма, так и переосмысление существующих терминологических единиц как явлений «философской поэтики». Так, А. Монастырский в предисловии к словарю пишет: «Здесь, в отличие от философии, мы имеем дело с поэзисом понятий. Если и существует такое явление как «философская поэтика», то именно концептуализм (по крайней мере в его «теоретической» части, представленной словарем) акцентирует в этом словосочетании поэтическое, подчеркнуто «несуществующее» — то, что сначала требует ничем не оправданного доверия к себе, а уж потом понимания. Итак, концептуализм как поэзия философии. Именно с этим, на мой взгляд, здесь имеет дело читатель. И именно в таком ракурсе здесь представлен московский концептуализм» [Там же]. К переосмысленным концептуалистами терминам, к примеру, относятся *аббревиатурность* и *словарность*. Ср. соответствующие статьи словаря, где даны не только толкования, но и указания на источник:

АББРЕВИАТУРНОСТЬ (аббревиатурное прочтение, аббревиатурное зрение)

— отношение к визуальному ряду как к тексту, составленному из сокращений. Аббревиатурное видение мира опосредовано наличием бессознательных аббревиатурных структур в глубинах памяти и языка. *В. Тупицын. Московский коммунальный концептуализм, 1996.*

СЛОВАРНОСТЬ

— результат смыслового смещения, совершенного по отношению к понятию «словесность». *МГ. Словарность, 1988. (Термин П. Пепперштейна.)*

Как примеры неологизмов предстают такие понятия, как *артификация* и *психотроп.* Ср.:

АРТИФИКАЦИЯ (артификационный каприз, артификационное искажение)

— высказывание (артикуляция), имеющее вид «произведения искусства». *П. Пепперштейн. Идеологизация неизвестного, 1988.*

ПСИХО-ТРОП

— фигура внутренней речи, регулирующая отношения между различными «психемами», т. е. формами, в которые умещается психическое содержание. *П. Пепперштейн. Из лабораторных записей, 1992.*

К уровню метаязыка относятся и своеобразные стихотворения-диалоги. Так, на конференции посвященной 125-летию со дня рождения В. Хлебникова, я анализировала стихотворение В. Брюсова «Взводень звонов» как метатекст идиолекта В. Хлебникова [Фатеева 2011б]. Для своего стихотворения, или скорее, поэмы, посвященной памяти Велимира Хлебникова, Брюсов намеренно выбрал образцом раннее стихотворение самого Хлебникова «Заклятие смехом», где на основе словообразовательных вариаций одного корня создается целостная парадигма стиха. Сам же Брюсов строит свою полиметрическую композицию, с одной стороны, опираясь на знаменитое стихотворение Э. По «Колокола» или «Звоны» («The Bells»), с другой — создавая словотворческие парадигмы на основе корней ЗВОН, ЗВУК, ЗОВ. Так, в стихотворении Брюсова в словообразовательном поле ЗВОНА насчитывается 61 новое слово, в поле ЗВУКА — 27 и в поле ЗОВА – 8. При этом у Брюсова почти нет совпадений с неологизмами Хлебникова, так как для своих неологизмов с этими же корнями Хлебников выбирал более архаичные модели, чем Брюсов; последний в своем словотворчестве скорее следовал аналогии, используя существующие в современном языке модели. При этом Брюсов в своем стихотворении стремился почти что их полностью исчерпать и подчинить законам звуко- и ритмопорождения. В целом, у Брюсова в стихотворных рядах «Взводня звонов» происходит взаимодействие разных словообразовательных парадигм, которые вступают в звуковую перекличку, образуя то наращения, то усечения квазикорня З-В-К-Н при вариации гласных А, У, Е, О, И, Ы. Ср. фрагмент заключительной части этого стихотворения: *Там, в звукоданности, — / Склон звукозванности;/ Озвукование / Слов без названия, / Звенитизна / В высь взнесена!* [Брюсов 2005: 25].

Подобный «словообразовательный» диалог может быть и собственно возвратным. Наиболее показательным примером возвращения словообразовательного интертекста является «неологическое» соревнова-

ние двух поэтов-футуристов — С. Боброва и И. Северянина. В своем стихотворении, обращенном к Северянину, Бобров находит неподражаемую ироническую характеристику его поэтическому стилю в наречии «камамберно», играя на том, что Северянин создавал преимущественно окказионализмы на базе иностранных слов:

Но осторожнее веди же
Метафоры автомобиль,
Метонимические лыжи,
Неологический костыль!

Тебя не захлестнула б скверна
Оптово-розничной мечты,
Когда срываешь *камамберно*
Ты столь пахучие цветы.
(С. Бобров «Игорю Северянину», 1915)

Попутно он создает и метаязыковые метафоры в ироническом ключе (*метафоры автомобиль, метонимические лыжи, неологический костыль*).

В ответ же Северянин, когда дает характеристику пяти поэтам-современникам (Вяч. Иванову, А. Белому, И. Бунину, М. Кузмину, Н. Гумилеву), включаясь в словообразовательную игру, создает неологизм, который, по его мнению, характеризует Кузмина и контрастен по отношению к тому, которым Бобров характеризовал его словотворчество: Кузмин изломан черезмерно, / Напыщен и отвратно-прян. / *Рокфорно, а не камамберно*,/ Жеманно-спецно обуян (И. Северянин «Пять поэтов», 1923).

Следующий уровень: ГРАММАТИЧЕСКИЙ, который не менее перформативен, чем предыдущие. Поэт фактически сам порождает некоторые грамматические новообразования, а затем их объясняет с грамматической точки зрения. Наиболее интересны в этом аспекте формы страдательных причастий настоящего времени на *-ем/-им*, которые подробно обсуждает в своей диссертации «Конвергенция философского и поэтического текстов XX–XXI вв.» Н.М. Азарова [Азарова 2010]. В частности, она отмечает, что «понятийная нагруженность форм на -ем/-им, прежде всего возможность выражения сакральной семантики, обуславливает их текстообразующую роль в языке поэзии и философии» [Там же, 445]. Показателен в этом отношении фрагмент из стихотворения «Взгляд» В. Гандельсмана (2010):

Зайдёшь в квартиру, глянешь изнутри... –
смотри туда, где нет тебя, смотри
на свет протяжный.

На длящийся. На неопровержимый,
поскольку и дрожащий, и дрожимый.
Грамматика: действительный залог
одушевлён страдательным. Се Бог.
Твори, Творимый.

Здесь мы наблюдаем не только перформативность, но и метаязыковую обратимость и возвратность: взаимоотраженность и подвижность субъекта и объекта задается расширением Се Бог до Себе Бог, и одушевлением субъекта творчества за счет «страдательного залога», причем слово «залог» может здесь пониматься и не в чисто грамматическом смысле, а как «один из способов, реализующих исполнение должником (залогодателем) принятых на себя обязательств». В этом контексте актуальным оказывается замечание Ю.С. Степанова [Степанов 2010: 76], что имяславский тезис «Имя Божие есть сам Бог» получает более светское преломление в формуле П. Флоренского «Слово есть сам говорящий», а слово приобретает статус и творящего, и творимого.

Грамматические явления предстают и в метафорической трансформации, которая получает отражение в ритме стиха и его перебоях. Ср., также у В. Гандельсмана в стихотворении «Из Набокова» (2003):

Вот только что же делать с этой фразой,
с моей наклонной фразой, с перебоем
благословенным ритма, с этой *лентой*
столь мёбиусной предложенья, что
не оторваться, и конца не видно…

Стихотворение не случайно имеет название «Из Набокова», поскольку в романе «Дар» некоторые набоковеды находят структурное сходство с лентой Мёбиуса: а именно, автор-повествователь и протагонист движутся по той же стороне одной ленты[12]. В конце концов, ока-

[1] См., например, работу [Галинская 2005].

[2] Искусствоведы находят сходство установок у М. Эшера и В. Набокова. Так, Е.Г. Трубецкова [Трубецкова 2002] пишет: «Объединяют их эксперименты с пространством: лабиринты, ленты Мебиуса, всевозможные Impossible objects.

зывается, что написанный роман – это будущее произведение Федора Годунова-Чердынцева. Здесь же В. Гандельсман применяет метафору «ленты Мёбиуса» к поэтическому тексту, так как разбиение на строки позволяет строить такие формы предложений, которые, не преломляя, можно вести по кругу: они перетекают друг в друга и не обрываются.

Следующий уровень — ФОНЕТИЧЕСКИЙ и одновременно ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ; он, конечно, мог быть бы назван и первым, но метапоэтические уровни, по-моему, как раз имеют структуру, подобную ленте Мебиуса. Говоря в начале о генеративном уровне, мы связывали его со стихопорождением. Это соединение отмечает в своих стихах Б. Ахмадулина: *Речь так спешит в молчанье не погибнуть / свершить звукорожденье и затем / забыть меня навеки и покинуть* [Ахмадулина 1988, 57].

Хорошо известны заумные эксперименты – стихотворения из одних гласных А. Крученых. Однако исследователями авангарда показано (Н. Гурьянова [Крученых 1999, комментарии], Н. Богомолов [Богомолов 2004], Г. Левинтон [Левинтон 2004]и др.), что эти стихотворения фактически воспроизводят изолированную вокалическую мелодию текстов молитв. Так, стихотворение из гласных в «Декларации слова как такового», по предположению Н. Гурьяновой, воспроизводит изолированный вокализм (иногда с пропусками) «Отче наш», а стихотворение «Высоты (вселенский язык)» (1913) А. Крученых — «Верую» (Символ веры). Позднее Г. Айги в поисках способа записи, наиболее адекватного неоформленной звучащей речи вновь обращается к заумным опытам А. Крученых. Например, в стихотворении «Песня звуков» (1983), посвященном только что родившейся дочери Веронике (из цикла «Тетрадь Вероники»), поэт строит свой текст как подражание младенческому озвучиванию мира:

о (Солнце Некое)
в *а*-Небе (тоже Неком)
е-и-у-ы-Другим (Мирам)
и а-э-у-Другие
деревьям-ю букашкам-*е а*-детям [Айги 2009, 419].

С другой стороны, их произведения являются интереснейшими образцами саморефлексии искусства. Метасюжетом прозы В. Набокова и графики М. Эшера становится размышление о специфике языка литературы и изобразительного искусства. Оба акцентируют внимание читателя/зрителя на том, какими «приемами» создается художественное произведение».

Звукобуквы у Г. Айги становятся центром его поэзии и прежде всего буква А, которая заполняет все пространство стихотворения «Спокойствие гласного». А. Хузангай открывает свою книгу «Поэт Айги и художники» (Опыт философской интерпретации поэтического и художественного сознания) [Хузангай 1998] разделом под названием «Посвящается а». Исследователь пишет, что «для того, чтобы понять “метаграмматику” и “метапоэтику” (в конце концов: и метафизику) Геннадия Айги, мне нужно было обнаружить в его текстах некий первоэлемент. Некое подобие “белого квадрата” Казимира Малевича, который, по его определению, есть “чистое действие” и “несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни” («Супрематизм», 1920). Таким первоэлементом, безусловно, для Айги является фонема и буква *а*. Его пристрастие к знаку *а* на уровне архетипа, вероятно, отталкивается от начальной буквы его родового имени (< Айхи = Айги)» [Хузангай 1998, 4]. В своих стихотворениях, отмечает Хузангай [Там же, 10], Айги создает и звуковую схему крика с использованием фонологического различия *а/и* в стихотворении «ПОЛЕ И АННА –II». Ср.:

таааааАААААаааааам:
лиИИик:
/крика/

А именно, «локус т а м (иное по отношению к здесь — пребыванию), содержащий 15-кратное *а* (а), нисходит, сужается до 4-кратного *и* (и), после чего в последней строке опять, но в зеркальном отражении возникает: *-и-а*» [Там же]. Можно добавить, что Айги здесь создает и своеобразный фонологический аналог картины «Крик» Э. Мунка.

Из гласных, подобно Крученых, Е. Кацюба создает свою «Формулу жизни», выделяя их графически**:**

Весь мир – О Е А О У Е И –
ОкЕАн ОщУщЕнИй
В нем есть один залив – У О – чУвствО
В нем лишь одна волна – Ю О – лЮбОвь
Но волна – это капли – капли
Капли разносят теченья
И весь океан ощущений
пронизывает – Ю О – Ю О – Ю О

Мы видим, что здесь доминирует опять огубленные гласные У(Ю)-О, которые, наравне с А, более всего используется поэтами для демонстрации фонетических, фонологических, а также (орфо)графических явлений (см. выше о «влажных рифмах на Ю»).

Особое место занимают стилистические фигуры, например, сравнения, в основе которых лежит метаязыковое фонетическое уподобление, как в «Лагуне» (1973) И. Бродского [Бродский 1995: 93]:

На площадях, как «прощай», широких,
в улицах узких, как звук «люблю».

В обоих рядах сравнения мотивированы фонетикой: повторяющимися в субъекте и объекте сравнения сначала «а» нижнего подъема, произносимыми с широко открытым ртом, затем узкого, лабиолизованного «у»; одновременно мы наблюдаем реализацию и звукового подобия: в первом ряду шипящих согласных, во втором – ассонансного ряда на «у». Можно здесь говорить и об иконичности написания букв: расширенного Щ и сужающегося У.

Прежде чем перейти к описанию орфографического уровня, выделим еще и ДИАЛЕКТОЛОГИЧЕСКИЙ уровень. Различая два глобальных понятия *язык* и *речь*, А. Вознесенский в стихотворении «Речь» исследует особенности московского говора, выделяя «аканье» как его основную дифференциальную черту:

Не в пресловутую Лету —
впадаем, как будто в реку, —
в Речь.
Речь моя,
любовница и соплеменница,
какое у тебя протяжное
московское «а»!
<…>
С этого «а»
начинается жизнь моя и тихий амок.
Мы живем в городе
Под названьем Молва.
Сколько в песне
утоплено персиянок!

Сам же ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ уровень нередко несет в себе исторический подтекст. Так, например, начало уже цитированного стихотворения о пчеле и цветке у Б. Ахмадулиной [Ахмадулина 1988: 291] звучит так:

Есть тайна у меня от чудного цветенья,
Здесь было б: чуднАГО — уместней написать.
Не зная новостей, на старый лад желтея,
Цветок себе всегда выпрашивает «ять».

В интервью, посвященном историческому изменению языка, Ахмадулина призналась в том, что высказано в поэтической форме: «Самое страшное, что они сделали, — это когда набросились на язык и отменили «ять». Без которой нельзя жить. Я пишу с «ятью». Потому что иначе нельзя. Свет, свеча, век, вера — все это пишется не через «е», а через «ять». Так правильно. Так грамотно. Так писала Марина Ивановна. И «ять», и «ер». Без них очень плохо. Потому что Маяковский пишет, смеясь над Лермонтовым: «С винцом в груди». А ведь Лермонтов, когда написал «С свинцом в груди лежал недвижим я», после «с» ставил «ер». Потому что Лермонтов слышит букву… Вообще я уверена, что пишущие слышат буквы. И вот эти все потери, конечно, сделали свое дело» [Интервью 2008].

Часто внешний облик буквы связывается с визуальным образом. В поэзии даже возникают противопоставления этих обликов, например, Б и Ъ. Так, у А. Вознесенского Б похоже на Богородицу и воспринимается позитивно:

Есть лирика великая –
кириллица!
<..>
«Б» вдаль из-под ладони загляделося –
как Богоматерь, ждущая младенца …

У А. Сен-Сенькова же выражается противоположный взгляд на эту букву, поскольку она напоминает ему перевернутый твердый знак:

не люблю его
кого
твердый знак
букву Б со свернутой шеей

Один из современных поэтов А. Поляков даже называет свою книгу «Орфографический минимум» (2001), и в одноименном стихотворении он фактически объявляет себя противником нормированности и канонизации, причем не только на уровне орфографии:

Акация, хочу писать окацыя,
но не уверен, что возьмут
ломать слова, когда канонизация
литературы, где людей живут.

Мне кажется, что стремление современных поэтов найти другой, неканонический способ записи слов сравни метаязыковой рефлексии в Интернете, о которой пишет Н.Б. Мечковская [Мечковская 2006] в статье «Естественный язык и метаязыковая рефлексия в век интернета». Она отмечает, что «интенсивная метаязыковая рефлексия в Интернете отвечает одной из долговременных в истории коммуникации тенденций, состоящей в усилении значимости в общении метаязыковой семантики» [Там же]. Мечковская считает, что «графикоорфографическая рефлексия — это, по-видимому, самое сильное и в известной мере новое проявление метаязыковой рефлексии говорящих. Шутки с буквами и азбуками, конечно, давно известны в истории культур <…> однако по массовости распространения и при этом глубине рефлексии игровая «албанская орфография» — явление беспрецедентное [Там же].

Метаязыковой рефлексии подвергается и ПУНКТУАЦИЯ. При этом у каждого поэта присутствует некоторый свой визуальный образ определенного знака, который запечатлевается в его стихотворных строках. Например, у А. Сен-Сенькова наиболее любимые знаки — многоточие, тире, восклицательный знак. Ср.:

Многоточие — жест. Всегда какой-то надломленный.
***
Жест — всегда многоточие.
Красота его зависит от количества неувиденных точек.
***
восклицательный знак — след,
оставленный подпрыгнувшей от счастья точкой

Современные поэты часто используют пунктуационные знаки не только как межсловные знаки, но и как внутрисловные — благодаря

этому становится возможным альтернативное чтение лексем. Так, П. Барскова называет свое стихотворение «Скобки», и это помогает ей альтернативно представить свое переживание разлуки с любимым на оси «реальность-кажимость» (*показалось – оказалось, проявится – появится*). В результате «скобки» становятся аналогом «просительного знака» и к концу текста начинают выполнять свою прямую парантетическую функцию, когда параллельная мысль целиком заключена в скобки:

Тебя пережить (п)оказалось легко
Себя потрудней
Вот поезд ночной промычал далеко
Количество дней
Растёт между нами как опухоль как
Просительный знак
<…>
Захочешь-сможешь ты отнять
Тот день, п(р)отекший вкривь и вспять
Как Мёбиуса лента:
<…>
Возможно
П(р)оявится на миг
Твой гордый удлинённый лик
Мой твёрдый удлинённый крик.
(С тех пор мой театральный тик неотвратим, неистов.)

Знаки препинания также используются в тексте с целью имитации черновика. В функции достраивания текста или поиска альтернативных решений используются скобки, перечеркивания, пропуски, стимулирующие восстановление целостной формы, что особо часто встречается в текстах Н. Скандиаки (2006):

чтобы найти
те
ямы, (пропуски?) к(-)рые во мне
голос.

Специально можно выделить ИНТЕРЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ уровень. Он выражает себя как в записи текста в другом алфавите, например, у Н. Скандиаки (ср.: linguist-list … как это у меня получилось?), так

и в стремлении внедрить слова другого языка, выдавая их за заумные, при этом создается особая «фоническая музыка». Ср. «Осенний подснежник» (1924) А. Туфанова:

Сноу шайле шуут шипиш сноу
Сноушип ниип нейчар снее
Шалью белоснежною все солнце
Снова до весенних зорь закрыто
Снаасноо снууснее снии
Сноуисон снууснее снууз
Сосны цепенеют и синицы
Ночью как монахи без весен
Снууз сниппет сноумаяв соуль
Соосомбар саайт интайм сприинт

Далее мы выходим на УРОВЕНЬ СТИХОСЛОЖЕНИЯ, который по своей идее перформативен. Так, например, стихотворение «Свободный стих» Д. Самойлова, защищающее право на эту форму стиха, само написано свободным стихом (см. [Орлицкий 1995]):

Свободный стих —
для лентяев,
для самоучек,
для мистификаторов
(когда без точек и запятых).

Но в руках настоящего мастера
он являет
естественную силу речи,
то есть мысли.

Организованный стих
организован для всех —
для посредственности и таланта,
он подстерегает вдохновение
и подсказывает метафору.

Надо быть слишком уверенным
в собственной ценности,
чтобы посметь изъясняться

свободным стихом.
Отыдите, нерадивые!

Так, мы постепенно доходим до ТЕКСТОВОГО уровня, и он же по сути своей ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ, поскольку метаязыковая рефлексия может проявлять себя и в особом построении текстов, воспроизводящих стиль или языковые приемы другого поэта. Примером может служить «Метод» Г. Сапгира (1991), который по сути отрицает спонтанность и вдохновенность поэтического текстопорождения. Ср.:

МЕТОД
случайные слова возьми и пропусти
возьми случайные и пропусти слова
возьми слова и пропусти случайные
возьми «слова слова слова»
возьми слова и пропусти слова
возьми и пропусти «возьми» —
и слова пропусти [Сапгир 2008: 413].

Однако, и этот метаязыковой уровень обладает свойствами ГЕНЕРАТИВНОСТИ и ПЕРФОРМАТИВНОСТИ, о которых мы писали в начале, но уже чисто аналитической, лишенной вдохновения. О таком типе «саморазвертывающихся стихотворений» у Сапгира Ю. Орлицкий [Орлицкий 2008: 9] писал, что в них «единственная фраза, подвергаясь грамматическим и смысловым трансформациям, принципиально изменяется, превращаясь порой в самоопровержение».

Итак, мы замкнули круг, но с другой стороны. Если в первом случае ГЕНЕРАТИВНОСТЬ была представлена как некое психофизиологическое состояние, фиксируемое в языковых формулах, которые как бы «диктуются» поэту, то здесь в последнем случае поэт сам дает рецепт текстопорождения. И, следуя тому аналитическому методу, в заключение еще раз перечислим все метаязыковые уровни:

- (АВТО) ГЕНЕРАТИВНЫЙ УРОВЕНЬ;
- ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ (ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ, ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ) УРОВЕНЬ;
- СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ;
- ГРАММАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ;
- ФОНЕТИКО-ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ;
- УРОВЕНЬ ПУНКТУАЦИИ;
- ИНТЕРЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ;

- ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ УРОВЕНЬ;
- ИМИТАЦИЯ ЧЕРНОВИКА;
- ТЕКСТУАЛЬНО-ГЕНЕРАТИВНЫЙ.

ЛИТЕРАТУРА

Айги 2009 – *Айги Г.* Собрание сочинений. Чебоксары, 2009.

Азарова 2010 – *Азарова Н.М.* Конвергенция философского и поэтического текстов XX – XXI вв. Дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2010.

Антология 2002-2006 – *Антология «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса»*. Под общей редакцией доктора филологических наук профессора К.Э. Штайн. Ставрополь, 2002-2006. Тт. 1-4.

Ахмадулина 1988 – *Ахмадулина Б.* Избранное. Стихи. М., 1988.

Белый 1994 – *Белый А*. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Богомолов 2004 – *Богомолов Н.А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи (вступление в тему) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004.

Бродский 1995 – *Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М., 1995.

Брюсов 2005 – *Брюсов В.* Взводень звонов // Велимир Хлебников. Венок поэту. Антология. СПб., 2005.

Вознесенский 1975 – *Вознесенский А.* Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. М., 1975.

Галинская 2005 – *Галинская И.Л.* Владимир Набоков: современные прочтения. Сб. науч. тр. / РАН ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологииМ., 2005. Электронный ресурс: http://ilgalinsk.narod.ru/nabokov/n_poeti.htm

Гин 1996 – *Гин Я*. О "поэтической филологии"// Гин Я. Проблемы поэтики грамматических категорий: Избранные работы. СПб., 1996.

Глембоцкая 2001 – *Глембоцкая Я.О., Дарвин М.Н*. Стихи о стихах: цикл А. Ахматовой «Тайны ремесла» // Русская словесность. 2001. № 3. Электронный ресурс: http://www.akhmatova.org/articles/glembotskaia_darvin.htm

Демьянков 2001 – *Демьянков В.З.* Лексема язык в художественных произведениях А.С.Пушкина // A.S.Puškin und die kulturelle Identität Rußlands. Hg. Gerhard Ressel. – Frankfurt am Main etc., 2001. S. 109-131.

Демьянков 2002 – *Демьянков В.З.* Соотношение обыденного языка и лингвистического метаязыка в начале XXI века // Языкознание: Взгляд в будущее / Отв. ред. Г.И.Берестнев. Калининград, 2002. С.136-154.

Енсен 1995 – *Енсен П.-А.* По ту сторону “своего” и “чужого”: Заметки об эстетике Пастернака // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. IV. “Свое” и “чужое” в литературе и культуре. Тарту, 1995.

Зубова 2010 – *Зубова Л.В.* Языки современной поэзии. М., 2010.

Интервью 2008 – *Интервью А. Капустина с Б. Ахмадулиной* в журнале «Зеркало Недели» (Украина) 11 — 17 октября 2008 г. Электронный ресурс: http://eternaltown.com.ua/content/view/886/2/

Крученых 1992 – *Крученых А*. Кукиш прошлякам. М.-Таллинн, 1992.

Крученых 1999 – *Крученых А.:* Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых, Составление, послесловие, публикация и комментарий Н. Гурьяновой, Berkeley (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and texts, vol. 41), 1999.

Левинтон 2004 – *Левинтон Г.А.* Заметки о зауми.1. Дыр, бул, щыл // Электронный ресурс: http://www.ka2.ru/nauka/levinton_2.html. 2004.

Лепская 1997 – *Лепская Н.И.* Язык ребенка (Онтогенез речевой коммуникации). М., 1997.

Лотман 1996 – *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // О поэтах и поэзии. СПб, 1996.

Матурана 1996 – *Матурана У.* Язык и интеллект. М., 1996.

Мечковская 2006 – *Мечковская Н.Б.* Естественный язык и метаязыковая рефлексия в век интернета // Русский язык в научном освещении. 2006. № 2 (12). С. 165-185. Электронный ресурс: http://www.philology.ru/linguistics2/mechkovskaya-06a.htm

Монастырский 1999 – *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Составитель и автор предисловия А. Монастырский. М., AD MARGINEM, 1999. Электронный ресурс: http://www.philosophy.ru/edu/ref/concept/slovar-m-k-sh.html

Москалев 2000 – *Москалев И.Е.* Становление автопоэтического наблюдателя // Синергетическая парадигма. М., 2000.

Николина 2009 – *Николина Н.А.* От лингвистического знания к искусству слова (лингвистические термины в современной поэтической речи) // Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста. М., 2009.

Орлицкий 1995 – *Орлицкий Ю.* Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. 1995. №3.

Орлиций 2008 – *Орлиций Ю.* Открыватель новых миров // Предисловие к книге: Сапгир Г. Складень. М., 2008.

Павловец 2009 – *Павловец М.* "Pars pro toto": Место «Поэмы Конца (15)» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913) // Toronto Slavic Quartely. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. №

27 — WINTER 2009. Электронный ресурс: http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml

Пастернак 1990 – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 3. М., 1990.

Пастернак 1991 – *Пастернак Б.Л.* Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 4. М., 1991.

Пярли 1996 – *Пярли Ю.* Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского // Труды по знаковым системам. Тарту, 1996. т.26. С.256-273.

Сапгир 2008 – *Сапгир Г.* Складень. М., 2008.

Степанов 2001 – *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. М., 2001.

Степанов 2010 – *Степанов Ю.* Мыслящий тростник: книга о воображаемой словесности. Калуга, 2010.

Трубецкова 2002 – *Трубецкова Е.Г.* Морис Эшер и Владимир Набоков: диалог эстетик // Электронный ресурс: http://www.nonlin.awse.ru/2002/21.pdf

Томашевский 1959 – *Томашевский В*. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л. 1959.

Фатеева 2006 – *Фатеева Н.А*. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков. М., 2006.

Фатеева 2011а – *Фатеева Н.А.* Психофизиологические подтексты и претексты лингвопоэтического исследования» // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного. Материалы международной научной конференции. М., 2011 (в печати).

Фатеева 2011б – *Фатеева Н.А.* «Взводень звонов» Валерия Брюсова как метатекст идиолекта Велимира Хлебникова // Материалы международной научной конференции «Велимир Хлебников в новом тысячелетии», посвященной 125-летию со дня рождения русского поэта и мыслителя. М., 2011 (в печати).

Хузангай 1998 – *Хузангай А.П.* Поэт Айги и художники (Опыт философской интерпретации поэтического и художественного сознания) / Библиотечка международного журнала чувашской культуры «Лик Чувашии». Чебоксары, 1998. Электронный ресурс: http://nbchr.ru/images/nb/docs/ellib/huz.pdf (см. также: http://www.lib.cap.ru/pdf/huz.pdf)

Nilsson 1970 – *Nilsson Nils Åke.* Vasilisk Gnedov's one-letters Poems // Горски вијенац. A garland of essays offered to professor E. M. Hill. Cambridge, 1970.

В.В. Аристов

МЕТОД IDEM-FORMA И СОПОСТАВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ШИРОКОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Метод изучения литературных произведений, который мы называем Idem-forma (от idem – тот же, тождественный, лат.), предполагает сопоставление различных литературных явлений, представленных в их уникальности. Причем при сравнении авторство произведений не только не стирается, но способно «усиливаться». При этом возможно создание столь напряженного поля сопоставления, что образуется как бы новое литературное произведение. Метод этот содержит элементы сравнительного литературоведения, исторической поэтики (теория «встречных течений» Александра Веселовского), компаративистики, интертекстуальности и т.д., но настаивает на определенной новизне. При сопоставлении здесь самое существенное не типология, не выявление обобщения. Также в противоположность интертексту здесь не размываются границы произведений. По поводу интертекстуальности приведем суждение Р.Барта: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях… интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний… она представляет собой общее поле анонимных формул… бессознательных или автоматических цитат» [Современное зарубежное литературоведение 1996: 218], а также следующее высказывание: «интертекстуальность в конечном своем выражении отрицает индивидуальность авторства» [Шайтанов 2010: 636]. В подходе Idem-forma авторы романов или стихотворений «не исчезают», наоборот, они обретает новые характеристики, поскольку путем точечного сопоставления выявляются или «амплифицируются» некоторые черты, которые до сравнения были скрыты от внимания. Предлагаемый метод настаивает на «неанонимности» взаимодействия различных писательских интенций при выходе в общее пространство. Оно неизбежно подключается к «оболочкам культуры», являющимся исторически значимыми, которые влияют и на частные проявления писательских особенностей.

Первоначально метод Idem-forma предполагалось использовать при изучении некоторых явлений современной поэзии, да и сам термин появился как развитие термина «мета-» (школа «метареализма»). Но оказалось, что этот подход может быть применен также для рассмотрения известных, классических литературных произведений. На исследован-

ных образцах можно было разрабатывать технику использования этого понятия. Во всех примерах (их теперь не так уж мало) исходных пунктом, как правило, было частное наблюдение сопоставления, которое затем путем разработки, подключения культурных ассоциаций оказывалось в напряженном контексте разнообразных связей. Важно, что исследуются в основном такие факты сопоставлений, которые не останавливали внимания исследователей, поскольку были или «незаметными», или им не придавалось особого значения, или объяснялись они простой случайностью, совпадением. Такие «совпадения» при найденном «истинном» проявлении Idem-forma являются всегда множественными, они составляют первоначальные признаки, по которым можно опознать возможные нетривиальные литературные факты сравнения в методе. В таких «совпадениях» активную роль играет не только внешний слой «поэтической рефлексии», но все уровни сознания и подсознания (подсознаний) авторов, которые подвергались явному или неявному воздействию – непосредственному или через посредников, или через благодатную генерирующую близкие идеи среду, или далекие культурные подключения.

После этого были возможны обобщения, обращение вновь к каждому отдельному произведению и их авторам и определение «нового совместного произведения» со свойствами, которые не сводились бы к простой «сумме» двух или более сопоставляемых произведений. Причем здесь могут обнаруживаться различные типы и свойства сравниваемых произведений. В частности, их синхроничность и диахроничность. Где возможны предполагаемые контакты и где возможность таких контактов и прямых «заимствований» практически исключена.

Примером «синхронического воздействия» при допустимых непосредственных воздействиях (возможно, через медиаторов) являются стихотворения Блока и Мандельштама «Ты помнишь в нашей бухте сонной…» и «Домби и сын» [Аристов 2010; см. также полный вариант этой статьи: Аристов 2010а]. Пример синхронизма, но без всяких «связей» - сопоставление платоновского «Котлована» и фолкнеровского «Шума и ярости» [Аристов 2007]. Пример диахронизма «на небольшом временном отрезке» (5 лет) и при возможном глубинном (но не «регистрируемом») воздействии – сравнение стихотворений Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью…» и Блока «Превратила все в шутку сначала…». Синхроническое и диахроническое, «неконтролируемое взаимовлияние» стихотворений Тютчева и Пушкина (в особенности важно скрытое воздействие именно строк Тютчева на Пушкина), на примере различных произведений, но в особенности написанных при-

мерно в одно время «Бессонницы» Тютчева и «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» Пушкина. Сопоставление романов «Мастер и Маргарита» Булгакова и «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Предполагалось рассмотреть также два произведения, которые представлялись связанными через заглавие (перекличка этих заглавий отмечалось неоднократно, но смысл был в том, что сопоставление можно было провести на различных фактах). Речь идет о «Поэме без героя» Ахматовой и теккереевской “Vanity Fair” («Ярмарке тщеславия»), имеющей подзаголовок “A novel without a hero” («Роман без героя»). Но оказалось, что практически все наши предварительные представления были уже почти в точности реализованы в статье известного сербского слависта, литературоведа Миливое Йовановича [Йованович 2004].

В настоящей работе мы остановимся подробно на одном примере сравнения стихотворных произведений, которые, казалось бы, совсем уж «далековаты» друг от друга. Хотя если вдуматься, то жанровые сходства произведений двух сопоставляемых поэтов (разделенных во времени почти полутора веками) все же есть – их можно было бы назвать «революционными романтиками». То есть одного так часто и называла стереотипная советская литература (другие многочисленные «ярлыки», которые прикреплялись Багрицкому в разное время, мы здесь не обсуждаем), второго так можно было бы обозначить, по-видимому только иронически, хотя он в начале своего поэтического пути и воспел Французскую революцию (об этом дальше будет идти речь). Начнем рассмотрение, сопоставляя два стихотворения, вернее, первоначально лишь некоторые строки, но от которых потянутся нити ассоциаций к другим их произведениям. В данном случае большой разделенности в пространстве и во времени особенно важным и возможно плодотворным представляется подключение широких и далеких культурных связей, которые помогут понять глубинные устремления авторов. Вот эти два отрывка:

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alf, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

Из Петербурга в Хамадан
Чрез горы и моря
До пограничников дошли
Раскаты Октября.

Первый принадлежит Сэмюэлю Тейлору Кольриджу – это начало его известнейшего стихотворения «Кубла Хан, или Видение во сне», второй - Эдуарду Багрицкому, это начало стихотворения «Фронтовик». Для нас первичным побудительным мотивом сравнения явилось «смутное созвучие» начальных стихов (строк). Поэтически-звуковая «мистика» этой строки Багрицкого (в связи с английским «образцом») представляется несомненной, при том, что ни автор, ни читатели, по-видимому, никакого соответствия не отмечали. Сопоставление возможно не только на образном, эвфоническом, ритмическом уровнях (если бы этого не было, то вообще сравнение не имело бы смысла), но и на историческом, географическом, метафизическом и т.д. Сравним в целом первые строфы произведений. На уровне звучаний и ритмических соответствий помимо первых строк оказывается, что третью строку «До пограничников дошли» можно сопоставить со второй строчкой Кольриджа: "A stately pleasure-dome decree". То, что у Багрицкого слово «дошли» "рифмуется" еще и с английским "sea" не только в звуковом (но и в семантическом) выражении, подтверждают его последующие строки, где говорится о походе к Каспийскому морю: «Прошли Казвин, открыли Решт И видим – Энзели». Энзели - приморский город на Каспии, откуда «фронтовики» (или по-другому «пограничники») отплывают на родину. В Хамадане Багрицкий был на персидском фронте (в качестве делопроизводителя) в составе армии Генерала Баратова в 1917 г., где бойцы держали фронт против объединенных немецко-турецких частей и в конце этого года отправились на родину. Вообще, интересны и характерны «персидские походы» тогдашних русских поэтов. Эти странные анабазисы. Например, Есенина с его "Персидскими мотивами". Правда, он до «настоящего» Ирана не добрался и «воображал» персидский мир в садах на даче Чагина в Баку. Но был еще Хлебников, который реально побывал в Иране – там были созданы многие его произведения ("Труба Гюль Муллы" и др.), отсюда прозвище «дервиш»-Хлебников или Хлебников-суфий.

Стоит взглянуть, в каком виде до читателей доходил «Кубла Хан» на русском языке. Достижения переводчиков, на наш взгляд, относительны, - оба приводимых ниже перевода первой строфы стихотворения Кольриджа сильно отступают по своим фоно-семантическим свойствам от оригинала. Вот известный перевод Бальмонта:

В стране Ксанад благословенной
Дворец построил Кубла Хан
Где Альф бежит, поток священный

Сквозь мглу пещер гигантских, пенный,
Впадает в сонный океан.

При всей технике поэта перевод далек от «внутренней формы» оригинала, можно сказать, что внутренняя форма стиха здесь сильно искажена (если не «аннулирована»). Ближе к глубинному звучанию смысла перевод В. Рогова, который в чем-то ближе подходит к исходному прототексту, но все же поэтически, стихотворно несовершенен.

Построил в Занаду Кубла
Чертог, земных соблазнов храм,
Где Альф, река богов текла
По темным гротам без числа
К бессолнечным морям.

Переводчику удались последние две строки, но все же Багрицкий своим «стихийным стихом» «Из Петербурга в Хамадан» мгновенно оказывается ближе к магии Кольриджа - к этим глухим «Ку»-«Ха» (“Ku”-“Kha”), «Бу»-«Га»-«Ха»(«…бурга Хама…»), хотя писал он вроде бы совсем о другом.

«Хамадан» и графически оказывается близок к «Xanadu». Необходимо отдельно сказать об этом городе (заметим, что для многих «Хамадан» звучит настолько же странно и экзотично, как и «Кубла Хан»). Энциклопедические данные говорят о том, что Хамадан - один из древнейших городов мира, он вознесен на высоту 1800 метров и окружен зелеными горами, одна из гор называется Альвад. Можно предположить, что этот город сопоставим с образом дворца Кубла Хана (в «подсознательном» связывании видения реального – поэта Багрицкого - и видения из стихотворения «Кубла Хан»). Тогда оказывается, что одним из «звуковых источников» (что прямо не отражено в стихотворении Багрицкого) становится третья строка приведенной строфы Кольриджа со священной рекой Альф. Комментаторы пишут, что Кольриджу в его опиумном сне послышалось это название, в котором соединены античные реки Алфей и Нил. Гора Альвад в «сне Багрицкого» соединилась с рекой Альф. Причем «древние зеленые горы» присутствуют в произведении Кольриджа:

And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

Во «второй части» «Кубла Хана» неожиданно появляется иное видение, связанное с танцующей абиссинкой, воспевающей «Гору Абору», т.е. «гору», с названием на «А», возможно соединяющей через звук образы «Альф-реки» и «Альвад-горы». Вот отрывок оригинала:

A damsel with a dulsimer
In a vision once I saw:
It was Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of mount Abora.

Затем появляются «caves of ice», которые в соединении с «видением горы» соотносятся с образом Багрицкого из «Фронтовика»: «стояли горы в башлыках из голубого льда», – здесь очень важно, на чем фиксирует свое зрение поэт, какие детали возникают – это элементы языка, «частично подсказанные» (можно предположить) другим поэтом.

Сведения говорят о том, что Хамадан находился на Великом шелковом пути, и здесь вдруг появляется шелковая нить, которая тянется в Китай к историческому прообразу Кубла Хана - хану Хубилаю, - внуку Чингизхана. Мы попытаемся дать некий исторический очерк событий, которые внешне никак не связаны с сюжетами стихотворений, но которые, как можно предположить, определяют культурный фон общего сознания и «бессознания», выявляющих архетипы, отразившиеся в произведениях поэтов, живших намного позже. При этом здесь возможно «уникальное взаимодействие» с этими архетипами, когда художественная сила отдельного стихотворения превышает и «затмевает» важность древних исторических событий. Происходит словно бы повторение или даже «совпадения» с ними, но при этом обнаруживается направленность и в более близкие к нам времена, в современность. Взаимодействие «времени Багрицкого» и «времени Кольриджа» происходит, не минуя, а неизбежно подключая прежние времена и культурные символы и знаки и семантические проекции, связанные с ними. Хамадан был захвачен монголами (татаро-монголами) в 1220 г., - через четыре года после рождения Хубилая. Был один путешественник, который возвращался через Хамадан (только не через Энзели, а через другой иранский город – Тебриз) на родину после своего пребывания у Хубилая, - это был Марко Поло. Именно он в своей книге "О многообразии мира" представил первое описание невероятного дворца в Чанду (Xanadu) Хубилая, который воспроизвел в своем сне Кольридж. Можно процитировать в этой связи Борхеса, который пишет в Предисловии к книге Марко Поло:

«Героев в этой книге – два. Один – император монголов хан Хубилай, Кубла-хан из тройного кольриджевского сна. Другой, который не бросается в глаза, но и не таится – сдержанный и любознательный венецианец, послуживший им всем и обессмертивший себя своим пером». Марко Поло возвращался в Европу по Великому шелковому пути через Хамадан, сопровождая по поручению великого хана Хубилая двух царевен - китайскую и монгольскую, выдаваемых замуж за «ильхана» (монгольского правителя Ирана) и его наследника в столицу ильханов – Тебриз. Заметим, что в своей книге Марко Поло упоминает и об африканских странах, прилегающих к Индийскому океану, которые он, по всей видимости, не посещал, - о великой стране «Абассии» (Абиссинии, то есть Эфиопии). Вот существенный для нас отрывок из книги Марко Поло: «Здесь описывается город Чианду (Шанду) и чудный дворец великого хана… а вокруг дворца на шестнадцать миль стена, и много тут фонтанов, рек и лугов». В комментариях к стихотворению Кольриджа указывается, что сведения о дворце Кубла-хана он почерпнул из путевых описаний Пэрчаса, известного английского мореплавателя XVII века. В предисловии к стихотворению поэт цитирует отрывок по памяти из книги Пэрчаса «Путешествие Пэрчаса»: «В Ксамду хан Кубилай выстроил величественный дворец, огородив равнину в шестнадцать миль стеною, внутри которого находились плодородные луга, чистые источники, восхитительные ручейки… посредине стоял роскошный чертог наслажденья, который можно было переносить с места на место». Для нас важно сопоставление описаний дворца Хубилая, данных Марко Поло и Пэрчасом. Но какая может быть связь с Багрицким и «раскатами Октября» помимо только географической? Марко Поло вез в Европу послание Хубилая к папе римскому. Римские папы (и вообще, европейские правители) интересовались намерениями монголов - с целью узнать планы завоевателей снаряжались экспедиции, например, Рубрука, (кстати, героя поэмы Заболоцкого). Помимо Рубрука (Виллема Рейсбрука) были еще Плано Карпини и посол французского короля-крестоносца Людовика IX «Святого» францисканский монах Андре Лонжюмо. Вот что пишет Марко Поло в своей книге: «Услышал великий государь Кублай-хан [Хубилай], владетель всех татар в мире, … о латинянах, и решил он обрядить посла к апостолу – папе римскому». Хубилай сообщал в своем послании, переданном с Марко Поло и с его отцом и дядей, о своих планах: завоевать весь мир. О вести мировой революции сообщал "Urbi et orbi" Багрицкий, когда говорил о «громовых раскатах» в горах. События тех давних веков странным образом преображались в XX веке. На вопрос Брюсова «Где вы, грядущие гунны?»

Блок фактически ответил известными словами: «... да азиаты мы, с раскосыми и жадными очами», словно ощущая себя и всех революционных собратьев «потомками Чингисхана». Можно сказать, что в стихах Багрицкого косвенно отразилось (через много веков) и эхо послания Хубилая, завоевавшего Китай, и намеревавшегося завоевать весь мир. Но при этом «нам внятно все»: Хубилай просил отца и дядю Марко Поло в их первом путешествии в Китай привезти ему масла из лампады у гроба Господня из Иерусалима. Одна из внешних целей их второго путешествия (в которое они взяли Марко) и состояла в том, чтобы привести Хубилаю эти дары. Кольридж в раннем своем стихотворении «Destruction of the Bastille» восклицает: “Shall France alone a Despot spurn?” и говорит о революционной вести, которая разнесется в мире. На стихотворном, «чувственном» уровне "раскаты Октября" отчасти воспроизводят "эхо в пещере" в "Кубла Хане". (Так же как крик командарма в «Фронтовике»: «Вперед! Вперед! Вперед!..» или здесь же «Но перед криком «Расступись!» - Расступится Сиваш» - есть некий искаженный отзвук крика в "Kubla Khan": "...cry, Beware! Beware!" («Берегись!») - смысл другой, но риторическая конструкция восклицания близка. Есть еще восклицание в кольриджесковом стихотворении “… Kubla heard from far Ancestral voices prophesying of war!”. «И хану были в грохоте слышны Вещанья предков – голоса войны!» (пер. В.Рогова). Звуки и зримые образы могут пересекаться с отдаленными смыслами, которые приносит культурная память.

Понятно, что остаться только на уровне «политико-историко-географическом» невозможно. Тогда не надо было бы городить поэтический чертог-огород с опиумными путешествиями в сторону рая. В этих произведениях присутствует, конечно, мистический смысл соответствий. Все (или почти все) великие персидские поэты - суфии. Можно предположить, что Багрицкий (так же как и другие наши поэты), побывав в Персии, был явно или неявно ими инспирирован.

Безусловно, у стихов Багрицкого - европейские корни; в литературном смысле он был прямой потомок романтиков, прежде всего, английских. В его книгах переводы из Вальтера Скотта, Томаса Гуда, Бернса соседствуют с оригинальными стихами (заставляя вспомнить романтические времена Пушкина, Лермонтова, Тютчева, у которых ряд их произведений - переложения западных поэтов). При этом его переводы, как правило, - переложения (блестящие) переводов других предшествующих авторов-переводчиков. Но возможно, что он слышал чтение стихов на английском (в том числе и «Кубла Хана») или сам читал их. Связь с романтиками присутствует (интересно, что в "Kubla" Кольридж пишет

"that deep romantic chasm"). Важно, что в стихотворении «Фронтовик» - это большое произведение балладного типа (в нем 27 четырехстрочных строфы) - обнаруживается соответствие и с другим известным произведением Кольриджа "The Rime of the Ancient Mariner" («Сказание о старом мореходе»). Размер «Морехода» - размер «Фронтовика» (чередующийся четырехстопный и трехстопный ямб - балладная форма с рифмовкой abcb):

All in a hot and cooper sky,
The bloody sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon.

Больше такой размер у Багрицкого, кажется, нигде не встречается. Еще одна важная деталь: Мореход обречен на долгие и ужасные скитания по морю в своем пути возвращения на родину, потому что он убил альбатроса - вестника счастья. Здесь появляется образ птицы, для Багрицкого тема птицы - важнейшая. Собственно, «программное» его произведение, открывающее первый его сборник "Юго-Запад" - "Птицелов". У него много и других стихов "про птиц". В частности, в большом стихотворении "Голуби" описывается его "второй поход в Персию" (что требует отдельного детального исследования).

Все это заставляет вновь обратиться к «отдаленной суфийской проблематике». Одна из важнейших поэм персидского-узбекского поэта Алишера Навои – «Язык птиц (парламент птиц)», которая на новом уровне трактует известный сюжет. Там птицы пускаются в путь в поисках великой птицы Семурга (олицетворение целостности мира), в странствиях они теряют многих из своих товарищей (в "Фронтовике" Багрицкий говорит о потере друзей). Этот великий мистический ("шелковый") путь пунктиром (через все агитки и злободневность газетных публикаций - "Фронтовик" был впервые напечатан в одесской газете), обозначает путь поэта. Ведь в "Птицелове" сказано: "И пред ним — зеленый снизу, Голубой и синий сверху — Мир встает огромной птицей, Свищет, щелкает, звенит."

Птицы (и рыбы) заполняют стихи Багрицкого (а не только птички и рыбки в клетках и стеклянных ячейках его квартиры). Причем рыбы могут уподобиться птицам, но в иной водной стихии. «Гонимых на юг гусей» - строка из его стихотворения «Осень», и здесь же: «На юг, на юг осетры плывут, плывут». Названия птиц, прямые указания на их действия, переносные птичьи смыслы, образы полета так или иначе присут-

ствуют в 90% произведений Багрицкого. Исключения составляют лишь некоторые ранние стихотворения, когда стиль еще не сложился, да часть произведений «среднего уровня», где отсутствует его «знак полета». Приведем примеры. Начнем с «Фронтовика»: «В долинах пели джурбаи» («джурбаи» - степные жаворонки), «В солончаках, в сухой траве / Где коршун и калмык С винтовкою наперевес Проходит фронтовик». Из множества стихотворений с «птичьими следами» мы выбрали лишь самые выразительные. «И плачущий мартын над головой» (стихотворение «Порт», здесь «мартын» - чайка-рыболов); «Сквозь сумерки – судороги перепелов» («Кинбурнская коса»); «Фазан взорвался, как фейерверк» («Последняя ночь»); «И эта кровь ведет к работе нас, Пробег ее крылат и неизменен» («АМССР»). Последний пример интересен тем, что здесь «крылатость», «вдохновенный полет» не связан с собственно птицей. «Навзрыд и не в лад хрипят полотняные крылья» («Арбуз»), - сравнение парусов с крыльями само по себе не ново, но в поэзии Багрицкого это не извне привнесенная изобразительная деталь – она в существе, в глубине его поэтики. Причем недаром так часто у него появляется образ корабля (хотя романтические аллюзии несомненны) – это тоже «летучая рыба», пролетающая на границе морской и воздушных стихий. «По рыбам, по звездам проносит шаланду» («Контрабандисты»). Подобные «летучие» образы, которые словно бы «сами рождаются» в стихотворении – сама глубинная сущность поэта способствует их появлению, кажется, что это необходимое условие генезиса произведения для Багрицкого, которое требует для своей завершенности такого свойства. Вот еще аналогичные образцы романтической летучести и полета: «Недаром в кровь его влетел крылатый Безжалостный и жалящий свинец»; «Сила вражеская мечется, как хлопья Черной сажи, и летит, как дым»; «И эта кровь ведет к работе нас, Пробег ее крылат и неизменен»; «Чуть ветер, чуть север, и мы облетаем».

Существенно, что именно такой «перекрестный анализ» произведений двух поэтов в методе Idem forma приводит к возможности и необходимости более тщательного изучения «птичьих образов» у обоих авторов. У Багрицкого образы полета и птицы явлены в некой безусловной тотальности. В стихах «Стихи о соловье и поэте» говорится: «любовь к соловьям – специальность моя»), но имеется огромное количество более «имплицитных» проявлений этого «архитипа» Багрицкого. С другой стороны, в стихах Кольриджа тоже присутствуют многочисленные «птичьи образы». Безусловно, это и часть романтической атрибутики, как и в стихах его друга Вордсворта (кукушка, пеночка и др.), кстати, именно он подсказал Кольриджу сюжетную деталь «погибшего аль-

батроса» -, но все же здесь есть и свои индивидуальные склонности. Вот некая «прямая ассоциация» с «языком птиц»: “Do you ask what the birds say?” (из стихотворения “Answers to a Child’s question”). В этом произведении есть строки, примечательные для нашего сопоставления: “But the Lark is so brimful of gladness and love, The green fields below him, the blue sky above” – стихи, прямо соотносимые с цитировавшимися уже стихами Багрицкого «И пред ним зеленый снизу, Голубой и синий сверху…», здесь примечательна также следующая деталь: английское “blue” в русском соответствует как «голубому», так и «синему».

Неслучайны «птичьи» эпиграфы к трем поэмам Багрицкого в сборнике «Последняя ночь». Они, не прямолинейно взаимодействуя со смыслами поэм, дают общий лирический настрой, который обозначает образ полетного вдохновения в поэмах, где описываются и «непоэтические события». «Вот зеленя прозябли, Продуты ветром дни. Мой подмосковный зяблик, Начни, начни.»; «Весна еще в намеке Холодноватых звезд. На явор кривобокий Взлетает черный дрозд.»; «Грозою освеженный Подрагивает лист. Ах, пеночки зеленой Двухоборотный свист».

Вот еще ряд примеров из стихотворений Багрицкого. «На журавлей урожай» (“Cyprinus Carpio”); «Венчальную песню поет скворец, Знаки Зодиака сошли на луг» («Весна, ветеринар и я»); «И я свищу в отчаянье, и песня В три россыпи и в два удара вьется Бездомным жаворонком над толпой» («Встреча»); «Да ветер почуять, Скользящий по жилам, Вослед парусам, Что летят по светилам» («Контрабандисты»); «Сосны за окнами – в черном оперенье… Прямо по болотам, гоняя уток, Прямо по лесам, глухарей пугая» («Бессонница"); «На голом прутье, Над водой невеселой, Гортань продувают Ветвей новоселы… Первым дроздом Закликают леса» («Весна»); «Дятлы стучали, и совы стыли» («Трясина. 1. Ночь»); «Сыпало уголь в берлогу волчью, Птиц умывало горючей желчью» («Трясина. 2. День»); «Крылатые ставни колотятся в дом» («Папиросный коробок»); «Лебедей влюбленное ячанье» (поэма «Февраль»); «Конь щебетал, в ладони ястреб падал» («Происхождение»); «- Мой милый! Я не соловей, не славка, не дрозд. Полюби меня ДЕВУШКУ, ПТИЦЕПОДОБНЫЙ» («О любителе соловьев»).

Ворон появляется в нескольких произведениях Багрицкого. Недаром в эпиграфе к его «Сказанию о море, матросах и Летучем Голландце» есть такие строки: «И пируют внизу моряки, а наверху души героев. И говорят: «Вечны Валгалла, Один и ворон. Вечны море, скалы и птицы (из сказаний Свена-Песнетворца)». Но в его стихах допустима и характерная ироническая аллюзия: «Пресловутый ворон Подлетит в упор, Каркнет “nevermore” он по Эдгару По… «Повернитесь, встаньте-ка…

Затрубите в рог…» (Старая романтика, Черное перо!)». Причем Багрицкий использует именно английское слово «никогда», которое встречалось только в двух переводах (у Altalena (В.Жаботинский) и В. Федорова именно как “Nevermore”). Не исключено, что Багрицкий был знаком и с оригиналом. У Кольриджа есть стихотворение “The Raven”, написанное задолго до знаменитого «Ворона» Эдгара По. Можно также отметить, что у Кольриджа есть по крайней мере два (также, как и у Багрицкого) стихотворения с названием, связанным с соловьем: “To the Nightingale” и “The Nightingale” (задолго до замечательной оды Китса “Ode to Nightingale”).

Возвращение на родину по морю – одна из важных сюжетных линий «Фронтовика», - она соотносит это произведение со «Старым мореходом». Вообще, для Багрицкого очень важны морские мотивы. Причем Летучий Голландец, о котором пишет поэт, появляется (в другом облике корабля-призрака) и в балладе Кольриджа. В указанном произведении Багрицкого («Сказание о море, матросах и Летучем Голландце») возникает образ «птицы-города»: «Развернулся город незнакомый, Пестрый и широкий, будто птица К берегу песчаному прильнула, Распустила хвост и разбросала Крылья разноцветные…».

Все вышесказанное позволяет трактовать стихотворение Багрицкого «Фронтовик» как «несознаваемую» попытку перевода, переложения «Кубла Хана» и других произведений Кольриджа. Причем «трансляция» различных смыслов может быть осознана во всей полноте, только если подключать широкий исторический и культурный контекст. Возможно, это покажется неким «вчитыванием» в произведения дополнительных смыслов, но для открытой совместной структуры, способной впитывать дополнительные образы, подобное проникновение не является чужеродным. Такой своеобразный общекультурный «перевод», можно было бы назвать некой перекодировкой иных смыслов на «язык родных осин», однако трансляция здесь взаимна: происходит словно бы скрытый диалог поэтов, разделенных в физическом времени и пространстве в некоем новом поле, пространстве всеобщем. Текст Багрицкого спроецирован на «Морехода», инспирирован структурой «Кубла Хана» и всем историческим контекстом, но и сам обогащает этот контекст и меняет восприятие отдаленного во времени и пространстве английского романтика. Русский поэт, «сам того не подозревая», отразил некоторые глубинные звуковые и семантические пра-формы, свойственные Кольриджу (и, может быть, вообще английскому романтизму). Подчеркнем: нельзя понять поэтические сверхзадачи авторов без вклю-

чения сверхширокого литературного, и исторического, и философского контекстов. Метод Idem-forma пытается включить эти смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

Аристов 2007 – *Аристов В.В.* Фолкнер и Платонов – смыслы изобразительных совпадений // Художественный текст как динамическая система. М., 2007. С. 143-153.

Аристов 2010 – *Аристов В.В.* Тождество в несходном // Вопросы литературы 2010, № 6. С. 101-132.

Аристов 2010а – *Аристов В.В.* Тождество в несходном // Метаморфозы русской литературы. Белград, 2010. С. 125-164.

Современное зарубежное литературоведение 1996 – Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. М., 1996.

Ийованович 2004 – *Йованович М.* Заметки об одном литературном источнике "Поэмы без героя" Ахматовой // Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 246-249.

Шайтанов 2010 – *Шайтанов И.* Компаративистика и/или поэтика. М., 2010.

Э.А. Дейнека

КОНЦЕПТЫ ЛИНГВОАНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ АНРИ МЕШОННИКА

Лингвоантропологическая система А. Мешонника – это учение, которое трудно понять, не обладая тем чувством «тонкой пленки цивилизации», о котором говорит в своих работах Ю.С. Степанов. Именно потому, что концепты культуры, переосмыслению которых посвящен грандиозный проект «исторической антропологии языка» А. Мешонника [Meschonnic 1982], не «определяются», а «переживаются», включая в себя «не только логические признаки, но и компоненты научных, психологических, авангардно-художественных, эмоциональных и бытовых явлений и ситуаций» [Степанов 2007: 20]. Этот французский автор до сих пор, как в России, так и у себя на родине во Франции, не только остается в тени своих знаменитых коллег и современников-постструктуралистов (Деррида, Кристева, Делез, Гваттари, Лиотар и другие), но и вовсе не известен широкой публике. Специалисты считают его автором сложным, полемичным, не всегда последовательным в своей аргументации, даже агрессивным. Наша цель – не столько опро-

вергнуть это мнение, сколько показать вероятные причины того, почему концепция А. Мешонника производит такое ошибочное впечатление.

А. Мешонник и Ю.С. Степанов принадлежат одному поколению, одной специальности (оба лингвисты), близкому складу ума. Возможно, поэтому их исследовательская проблематика и видение языка в культурной природе человека так часто пересекаются, а предметом изучения нередко становится «наука о ненаучном». Но главное – это то, что их учения удачно дополняют друг друга: «семиотика концептов» российского ученого помогает найти ключ к пониманию проекта А. Мешонника, а «историческая антропология языка» французского мыслителя представляет собой непростое путешествие по тем дебрям концептуальной истории западноевропейской, и отчасти русской, цивилизации, которые Ю.С. Степанов именует «трехмерным пространством языка», измерениями которого являются лингвистика, философия и искусство. И хотя один при этом называет область своей деятельности семиотикой, а другой поэтикой, яростно сражаясь с «империей знака», мы позволим себе сблизить их теории, как это уже сделала с их авторами сама жизнь, связав, каждого по-своему, Ю.С. Степанова – с Францией, а А. Мешонника – с Россией.

Анри Мешонник и его учение

Анри Мешонник (1932, Париж – 2009, Вильжюиф) – французский поэт, переводчик, лингвист, литературовед, заслуженный профессор и бывший вице-президент университета Париж VIII Винсенн – Сен-Дени. Именно в таком порядке представлял себя сам А. Мешонник, и это перечисление было принципиальным отражением его представлений о соотношении теории и практики, как в личном интеллектуальном опыте, так и в общеэпистемологическом плане (практика языка поэта и переводчика первична по отношению к теории языка лингвиста, которая, в свою очередь, первична по отношению к ее «приложениям» в литературоведении, филологии и прикладной лингвистике). Неспроста, создавая в молодом, только что родившемся на гребне университетских волнений 1968-1970 годов, экспериментальном учебном заведении Париж – Винсенн Докторскую школу, А. Мешонник перевернул стереотипное для многих дисциплин словосочетание «Теория и практика...» и дал ей название, утверждавшее примат опыта и множественности точек зрения: «Практики и теории смысла».

А. Мешонник был полиглотом, владел двенадцатью современными и древними языками, в том числе ивритом и русским языком. Однако если знание русского языка просто дало ему возможность преподавать на

кафедре славистики, непосредственно изучать русскую литературу, в особенности поэзию «Серебряного века», и познакомиться с сочинениями «русских формалистов», то владение древнееврейским языком принесло ему славу переводчика дохристианской части Библии. Во многом, именно теория-практика перевода и чтение трудов «русской формальной школы», а также литературоведческий и лингвистический анализ стихотворных произведений русского и западноевропейского художественного авангарда конца XIX – начала XX веков, привели А. Мешонника к созданию так называемой «теории ритма», ставшей одновременно и изложением его общей концептуальной позиции, и чисто прикладным методом анализа текстов, особенно художественных, который разрабатывался им на протяжении многих лет в ходе последовательного и всестороннего переопределения стиховедческих категорий.

«Теория ритма», «лингвистическая поэтика», «критика теории литературы», «историческая антропология языка», «поэтика перевода», - все эти наименования и самонаименования учения А. Мешонника соотносятся с различными его разделами. Среди предполагаемых источников данной концепции, чаще эксплицитных, чем имплицитных, можно указать работы Соссюра, Бенвениста, Гумбольдта, Кондильяка, «русских формалистов» (особенно работы Тынянова, Томашевского, Шкловского, Брика, Якобсона), сочинения Аристотеля, прежде всего по поэтике и этике, идеи Франкфуртской школы социальной критики (в частности идеи Беньямина и Адорно), а также личное знакомство с Л. Арагоном в юности и кратковременный интерес к произведениям Маркса, Энгельса, Ленина и Альтюссера, так называемый «лингвистический поворот» и общую атмосферу времени послевоенной Франции эпохи голлизма, а также последовавшую за ней «культурную революцию» 1960-1970-х годов, интеллектуальный контекст перехода от структурализма к постструктурализму в гуманитарных науках (особенно важным источником идей для А. Мешонника здесь послужила методология деконструкции Ж. Деррида), опыт «поэтических» переводов Библии, критическое прочтение многих авторов философской, литературной и общегуманитарной направленности (таких, например, как Хайдеггер, Гюго, Фрейд).

Концепция, теория или учение? Все эти три термина подходят для определения комплекса идей, проводимых А. Мешонником, однако нам бы хотелось особо подчеркнуть, с одной стороны, их в высшей степени *системный* характер (все концепты теории связаны множественными прямыми и опосредованными связями друг с другом), а с другой стороны – масштабность проекта, выражающуюся в рассмотрении проблем языка и словесного творчества на *социально-антропологическом* уров-

не, в культурно-исторической перспективе. В этом отношении, «поэтика» и «историческая антропология языка» А. Мешонника, в совокупности, продолжают как традицию «исторической поэтики» А.Н. Веселовского (в ее противопоставлении общей поэтике), так и традицию «исторической антропологии поэтик» К. Калама, который, в отличие от основоположника «структурной антропологии» К. Леви-Стросса, считал, что «содержание мифа» не может быть отделено от его «поэтических форм», которые как раз придают мифу «его символическую и социальную эффективность в данной конкретной исторической и культурной ситуации» [Calame 2008]. Форма поэмы-концепции А. Мешонника ретикулярна, гипертекстуальна. В узлах ее сетеобразной конструкции находится ряд взаимосвязанных концептов, из развития которых вырастает теория в целом и которые в совокупности являются инструментами для осмысления любого материала, попадающего в поле зрения автора. Поэтому нам представляется целесообразным продолжить исследование теории А. Мешонника рассмотрением ее основополагающих концептов.

Ключевые концепты и элементы методологии

Следует отметить, что возможность выделения системы концептов в учении А. Мешонника обусловлена не только очевидностью их разработки в опубликованных автором работах, но и наличием исходного «глоссария» (в совокупности с «дополнительным глоссарием» содержит 21 термин), составленного А. Мешонником в 1968 году и приведенного в конце его первой «программной» работы *К поэтике I* [1]

[1] Французское выражение «pour la poétique» можно понимать и переводить по-разному: «для поэтики», «к поэтике» («к вопросу о поэтике»), «за поэтику» («в защиту поэтики») – по аналогии с часто встречающейся на мемориальных досках надписью «Morts pour la France», «[Они] погибли [сражаясь] за Францию»), «во имя поэтики». В одном из редких упоминаний об А. Мешоннике в отечественной литературе приводится не совсем корректный, с точки зрения концептуальной позиции А. Мешонника, перевод: *В защиту поэзии* [Ильин, Махов 2004: 253]. Здесь смущает не столько выражение «в защиту», сколько слово «поэзии», поскольку в целом ряде работ, в том числе в самой *Pour la poétique I*, А. Мешонник многократно противопоставлял понятия «поэма» и «поэзия», считая первую предметом «поэтики», занимающейся изучением «литературности», т.е. «специфичности» форм словесного творчества, а вторую – составной частью «литературы», являющейся идиологически опосредованным академическим стереотипом определенной, искусственно созданной, формы словесного творчества, существующей на данном историческом этапе литературного процесса, в данном культурно-социальном контексте. Сам

[Meschonnic 1970]. В одной из статей сборника, посвященного А. Мешоннику, Ж.К. Шевалье прекрасно описал атмосферу момента создания данных «Предложений для глоссария»: «Когда я перечитываю эти Предложения, я слышу крики утопии, нападки, непрерывное изобретательство и ритм шагов и лозунгов. Было бы, конечно, абсурдно сближать тот или иной термин с этой марширующей композицией; но здесь нет противоречия в том, чтобы ритм такой поэтики и ритм «Революции на марше» были созвучны» [Chevalier 2000: 266].

В свою очередь заметим, что точно так же удивительно «созвучны» свидетельства Ж.К. Шевалье и воспоминания Ю.С. Степанова в предисловии к сборнику статей «Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса» [Квадратура смысла 1999] «Париж – Москва, весной и утром...», мотивировавшем наше счастливое знакомство с Юрием Сергеевичем: «Эта книга выйдет в свет весной, даже если выйдет осенью. Она несет в себе дух «майской революции 1968 года», воздух весеннего Парижа...» [Квадратура смысла 1999: 3].

«Выйдет в свет весной, даже если выйдет осенью» - эта формула Ю.С. Степанова наилучшим образом иллюстрирует риторический прием, используемый А. Мешонником для формирования концептов путем

А. Мешонник, в одной из наших личных бесед, дал следующий перевод заглавия своей пенталогии: *На пути к поэтике*. Такое же заглавие фигурирует в книжном каталоге ВГБИЛ им. М.И. Рудомино. Примечательно, что данный авторский перевод обнаруживает характерную для «поэтики мысли» А. Мешонника фонетико-семантическую и смысловую игру: с одной стороны, это намек на замечание Аристотеля о том, что предметом его *Поэтики* является концепт, еще «не имеющий имени» в греческом языке (1447 b 9), и соответственно, подход к проблемам поэтики, излагаемый А. Мешонником, - это также лишь продолжение *пути* к обретению такого концепта (для сравнения: «[partir] pour la poétique», по аналогии с «partir pour Moscou», «отправиться в Москву»; причем, в контексте проводимой А. Мешонником аргументации не трудно догадаться, *от чего* следует «отправляться» - от существующих, ложных, по мнению автора, представлений о поэтике, поэзии и статусе словесного творчества в целом). С другой стороны, это своеобразный «поэтический перевод» заглавия, учитывающий его «ритмику» (которая включает, в теории А. Мешонника, не только акцентно-силлабическую структуру фразы, но также просодические характеристики и структуру ассонансов и аллитераций: POUr-la-PO-É-TIQue, на-ПУ-ТИ-к-ПО-Э-ТИКе). Наш вариант перевода – *К поэтике* – мотивирован, прежде всего, соображениями простоты, нейтральности и максимального сохранения неоднозначности французского заглавия (наподобие того, как французский вариант перевода с немецкого «Für Elise» Л. ван Бетховена - « Pour Élise » - был переведен на русский язык: «К Элизе»). «К поэтике», в этом смысле, означает одновременно и «к вопросу о поэтике», и «для поэтики», то есть «для уяснения того, чем является поэтика» или «в дар поэтике».

переопределения уже существующих в культуре категорий и понятий: «...мы становимся языком. Более или менее. Вопрос смысла. Смысла языка. Но только поэма, которая является поэмой, нас этому учит. Не та, которая похожа на поэзию. Готовую. Заранее. Поэму поэзии. (...) Этот продукт старается сделать из нас продукт и снова переделать нас в продукт. Вместо деятельности» [Meschonnic 2001: 247]. Аналогичным способом А. Мешонник создает целую систему новых представлений: *поэму*, не похожую на поэзию, *ритм*, отличный от чередования сильных и слабых мест, *этику*, отличную от морали и нравственности, *историчность*, отличную от историцизма, *субъекта*, отличного от индивида, *критику*, отличную от полемики, новое (*moderne*), отличное от современного (contemporain), и так далее. Весь перечень можно представить в виде бинарных оппозиций, согласно формуле «концепт/антиконцепт», по классификации Ю.С. Степанова [Степанов 2007: 158-171]: ритм *vs.* метр; поэма *vs.* знак (поэтика *vs.* семиотика); историчность, специфичность *vs.* метафизика, онтологизация-эссенциализация; система *vs.* структура; процесс высказывания *vs.* результат высказывания. Более сложные образования представляют собой парные концепты, составляющие не бинарную, а диалектическую оппозицию (анти-концепт диалектически преодолевается и занимает место концепта): устное *vs.* письменное; теория *vs.* практика; этика *vs.* политика; язык *vs.* дискурс. Еще более сложными концептами являются составные понятия, например *форма-смысл*, или *формосмысл* (forme-sens), очень близкий по своему содержанию понятию *ритм*.

Остановимся более подробно на содержании и взаимосвязи перечисленных концептов. Центральное место среди них занимает *ритм*. Это синтетический, многоуровневый концепт, означающий как «организацию меток, посредством которых означающие, лингвистические и внелингвистические (...) производят специфическую семантику, отличную от лексического смысла» [Meschonnic 1982: 217], так и «структурирование совокупности всех означающих, вписанность субъекта в совокупность произведения как системы значимостей языка, через смысл» [Meschonnic 1982: 363]. Иными словами, ритм – это такой дискурсивный феномен, который относится ко всем измерениям языковой деятельности (фонетическому, синтаксическому, морфологическому, семантическому, лексическому уровням) и определяется как закономерностями естественного языка-системы, в его историческом развитии, так и индивидуальными стилистическими особенностями говорящего субъекта.

А. Мешонник настоятельно проводит мысль о том, что становление человека в качестве *субъекта*, *этика* которого заключается в той или иной направленности его жизненных устремлений, происходит через *поэму*, определяемую им как обретение человеком своего *голоса*, то есть способности выстроить свой уникальный *дискурс* внутри общей для всех носителей языковой системы. Только такой *субъект высказывания* способен, по убеждению французского мыслителя, влиять как на эволюцию языка, так и на эволюцию общества. В этом проявляется *критичность* индивидуального, «субъективированного», дискурса по отношению к системе языка, а субъекта – по отношению к обществу. Степень успешности такой «критичности» определяется степенью ее *интерсубъективности*, то есть актуальности «критики ритма» данного конкретного дискурса для других «субъектов высказывания» данного общества. Такую минимальную квинтессенцию можно извлечь из «исторической антропологии языка» А. Мешонника.

Подобным философским способом «теория ритма» решает давнюю проблему лингвопоэтической традиции советско-российского стиховедения о соотношении закономерностей естественного языка с индивидуальными и родовыми особенностями стиха (и художественной речи вообще) соответствующего периода. На самом деле, проблем здесь две. Первая из них связана с принципиальной трудностью такого сопоставления, о которой, в частности, говорит Ю.С. Степанов в отдельном очерке «Опыт построения общей модели русской речевой цепи и русского стиха» [Степанов 2004: 127-138]. Остроумно и убедительно российский ученый показывает, что в действительности «никакой отдельно взятый отрезок реально наблюдаемой речевой цепи не может быть уподоблен стиховой строке, стиху», поскольку «всякое ритмическое исследование речевой цепи (...) носит вероятностный характер» и что «пробиться» к подлинно индивидуальному явлению [то есть к той самой «специфичности» А. Мешонника – *Э.Д.*] труднее (а зачастую и просто невозможно), чем к абстрактному закону» [Там же: 131-132].

Вторая проблема связана с самим понятием *ритм*. В русской традиции стиховой и речевой ритм понимается как акцентно-силлабический конструкт, связанный в поэзии с вариативностью метрического узора, тогда как лингвистические особенности французского языка (монотония ударности последнего слога в каждом слове речевой цепи, и соответственно стиха) традиционно элиминирует понятие ударности из представления о метрике (метрика стиха сводится к количеству слогов – стоп, долей – в стихе). А. Мешонник пытается «обогатить» представление о ритмике путем введения в содержание понятия *ритм* дополни-

тельных лингвистических, риторических, стилистических, психологических и даже типографических параметров, таких как ударение ритмической группы, просодия, звуковые повторы, логические, эмоциональные и ситуационно обусловленные ударения.

Насколько правомерен такой подход – решать специалистам в междисциплинарных областях. Однако очевидно, что глубоко синкретичный взгляд А. Мешонника на устройство французского языка не мог быть понят и принят его соотечественниками, воспитанными на протяжении веков в духе картезианской логики. В связи с этим, уместно также сказать несколько слов о методологических особенностях учения А. Мешонника.

Его главный методологический принцип – *критика* – восходит, с одной стороны, к известному философскому жанру (Кант), с другой стороны – к методологии «деконструкции» Деррида. В широком смысле, критика выступает у А. Мешонника синонимом способности суждения вообще (« penser à partir de »). В другом важном основании своей теории – *системности* – французский поэтик воспроизводит принцип системности языка (Соссюр) и художественного произведения (русские формалисты). Посредством манеры изложения – «поэма не говорит, она делает» то, что говорит [Meschonnic 2001: 255; Meschonnic 1973: 19] – автор *Критики ритма* делает из своей концепции поэму, «целостность, характеризующуюся превращениями, которые зависят от ее собственных внутренних законов» [Meschonnic 1970: 175]. Этим, в частности, обусловлено использование таких «запрещенных» в логике приемов, как определение одних понятий через другие (круг в аргументации), подмена понятий по смыслу или по смежности, в том числе за счет игры слов, уточнение одних концептов посредством других, переопределение и категоризация терминов с устоявшимся лексическим значением, расширение объема и содержания общепринятых понятий.

С этой точки зрения, учение А. Мешонника служит своеобразной иллюстрацией к теореме Гёделя о неполноте: именно благодаря отказу от соблюдения логических правил непротиворечивости созданная им система оказывается внутренне непротиворечивой.

Заключение

В заключение следует отметить, что несмотря на то, что А. Мешонник категорически отвергал философское знание, отказывал ему в праве на существование и запрещал называть себя философом, его собственная система, как мы видим, представляет собой полноценную «философию» со всеми, как правило, присущими ей разделами

(или анти-разделами в данном случае): анти-онтологией, анти-метафизикой, этикой, поэтикой (другое название эстетики в терминологии А. Мешонника), политикой, эпистемологией, теорией познания, логикой (не бинарной), философской антропологией. В явном виде подобное деление, конечно, отсутствует, но анализ концептуального поля «теории ритма» позволяет прийти к такому выводу.

Другими словами, система А. Мешонника представляет собой интересный вариант лингвистически ангажированной философии. Однако намеренный синкретизм данного учения является, на наш взгляд, основной причиной его непопулярности во Франции, а следовательно и малой известности за рубежом. Поэтому исследовать перспективы, открываемые А. Мешонником в области лингвокультурологии, еще только предстоит, как французским, так и российским ученым.

ЛИТЕРАТУРА

Calame 2008 – *Calame C.* Atelier de théorie littéraire : Anthropologie historique des poetiques grecques. Parcours d'une oeuvre //Anthropologie historique des poétiques grecques, Un entretien avec Claude Calame réalisé par Annick Louis. Dernière mise à jour de cette page le 10 Décembre 2008 à 12h15.
http://www.fabula.org/atelier.php?Anthropologie_historique_des_poetiques_grecques

Chevalier 2000 – *Chevalier J.C.* Henri Meschonnic à Cluny et en quelques autres lieux, 1968-1970 // La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic. Paris, 2000.

Meschonnic 1970 – *Meschonnic H.* Pour la poétique I. Gallimard, 1970.

Meschonnic 1973 – *Meschonnic H.* Pour la poétique III. Gallimard, 1973.

Meschonnic 1982 – *Meschonnic H.* Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Verdier, 1982.

Meschonnic 2001 – *Meschonnic H.* Célébration de la poésie. Verdier, 2001.

Ильин, Махова 2004 – *Ильина И.П.*, *Махова А.Е.* МЕШОННИК Анри // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.

Квадратура смысла 1999 – Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М., 1999.

Степанов 2004 – *Степанов Ю.С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

Степанов 2007 – *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

О. Г. Ревзина

ТЕКСТОВЫЕ КОНЦЕПТЫ *БОГ* И *ТВОРЧЕСТВО* В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

В монографиях Ю.С. Степанова, посвященных концептам [Степанов 1997; 2007], мы находим множество замечаний, одни из которых являются базовыми для выдвинутой им концепции, другие делаются как бы вскользь и специально не акцентируются. Для читателя важны те и другие – и особенно в тех случаях, когда мелькавшая в мозгу смутная догадка вдруг находит четкое и едва ли не бесспорное выражение; или когда замечание Юрия Сергеевича воспринимается как обретенное стартовое место, которое дарит дополнительное ускорение. Ю.С.Степанов называет концептом «основную ячейку культуры в мире человека» [Степанов 1997: 41]; концепты «по-видимому, следует рассматривать как безобъемные (в отличие от понятий) чистые смыслы» [Степанов 1997: 73]; в концептуализированной предметной области «объединяются (в одном общем представлении (культурном концепте) – слова, вещи, мифологемы и ритуалы» [Степанов 1997: 68]; концепты имеют текстовые и изобразительные проявления [Степанов 2007]; «В концептах нет «знания вне эмоций» [Степанов 2007: 114]; «во всех духовных концептах <…> мы можем довести свое описание лишь до определенной черты, за которой лежит некая духовная реальность, которая не описывается, но лишь переживается» [Степанов 1997: 76]. И, наконец, последнее замечание: «концепт, в отличие от логического понятия, может, и даже требует, чтобы в него включали какие-либо яркие, характерно отличные детали» [Степанов 2007: 64]. Представляется, что здесь есть определенная перекличка с тем, что пишет Кант о восприятии возвышенного. Возвышенное возникает как «моментальное схватывание или шок от непосредственного узрения невозможности чувственного представления этих идей при максимальной иррациональной приближенности к ним в самом акте восприятия» [Кант 1971: 203]. Идеи Юрия Сергеевича явились одушевляющими при рассмотрении текстовых проявлений концептов Бога и Творчества в поэтических циклах Марины Цветаевой. Каждый, кто занимался анализом текста, и не только поэтического, знает, каким сложным и всегда приблизительным оказывается определение его темы [Ревзина 2005]. Смысл текста страшно умаляется при попытке его редукции, и это, конечно, неслучайно. Здесь уместно сопоставление со словом: в своей номинативной функции – стать языковой презента-

цией концепта - текст неразложим так же, как и слово. «Схватывание» этих текстовых концептов как раз и осуществляется, на наш взгляд, «в самом акте восприятия» поэтического текста как акта творчества.

Цикл «Бог» (1922)

По мнению М.Л. Гаспарова, «бог цветаевской теологии противоположен христианскому <...> богу: последний - абсолютное бытие, где нет временного движения, изменения; цветаевский - абсолютное становление, движение, изменение, ускользание <…>. Если церковный бог - Сущий, то цветаевский – не-сущий; первый - бесконечная статика, второй - бесконечная динамика. Цветаевского бога хочется назвать «гераклитовским богом» [Гаспаров 1997: 184]. Противоположное мнение высказывает В. Лосская [Лосская 1980]. Анализируя цикл «Бог», В. Лосская сосредотачивается на том, в какой мере «религиозные концепции» Цветаевой соответствуют православию. И в цикле «Бог» В. Лосская обнаруживает стройную картину того, что можно считать «стремлением к подлинной, а не косной, застывшей религиозности». [Лосская 1981: 180]. Каковы же «безобъемные чистые смыслы» цветаевского цикла?

Цикл «Бог» трехчастен, что вряд ли случайно (в свете семантики числа «три»). Образно-схематическая структура «целое – часть» предполагает автономное рассмотрение трех не имеющих отдельных названий стихотворений, их конфигурацию в составе цикла и их единство. В первом и во втором стихотворениях поэт («я»-субъект) непосредственно обращается к Богу:

Все ризы делившие
В тебе спелись
<...>
То не твои ли
Ризы простерлись
В беге дерев?[1]

Между тем в третьем стихотворении коммуникативная рамка меняется: адресатом становится «вы» со значением «объемлющего множества», включающего и «я»-субъекта:

О, его не привяжете

[1] Цитаты из стихотворений М. Цветаевой даются по изданию: [Цветаева 1994].

К вашим знакам и тяжестям!
Он в малейшую скважинку,
Как стройнейший гимнаст…
<…>
Телеграфными сваями
Бог - уходит от ***нас****.*

Это изменение имеет принципиальное значение, ибо именно в третьем стихотворении развивается представление о Боге как о «бесконечной динамике». Но это представление формируется в полемике со стереотипами массового сознания, с мнимой познанностью Бога, догмой. Таким образом, сравнение с гераклитовским богом оказывается скорее внешним - речь идет о людях, об их восприятии, об ограниченности и прагматичности людского понимания.

Вглядываясь в языковую ткань стихотворений, пропитанную многозначностью и стилистической полифонией, мы можем проследить, как в семантическом пространстве цикла «Бог» формируются смыслы, которые соотносятся с циклом в целом и представляют собой своего рода послание их автора. Трем стихотворениям можно дать условные названия: «Бог и мир человека», «Бог и мир природы», «Бог в мире человека». Рассмотрим детально каждое из трех стихотворений. Первое из них открывается следующей строкой:

Лицо без обличия.
Строгость. - Прелесть.

Существительное *обличье* имеет следующие значения: «1. Разг. сниж. Лицо, наружность, внешность[..] 2. Внешний вид, внешние очертания чего-л.» [БТС]. По Далю, обличье - «образ, вид, подобие лица, снимок, список с него <…> снятая с кого-л. маска, портрет». Слово входит в стихотворение в церковнославянской огласовке, тем самым устраняется стилистическая сниженность (ср. пример в БТС: *По обличью видно, что это человек нездешний. Мужицкое обличье*). Само высказывание может быть понято как содержащее парадокс («лицо, не имеющее лица»), но также и как называющее «лицо», ускользающее от четких очертаний, или даже «лицо, у которого нет обличий, вне маски, вне подобия», если воспользоваться толкованием Даля. Три предложения, открывающие цикл, являются однокомпонентными, номинативными. Семантика таких предложений - «существование, наличие предмета или предметно представленного действия» [РГ 1980: 358]. Они указы-

вают на «наличие в данный момент обнаруживаемого, непосредственно воспринимаемого предмета или явления» [Там же]. Итак – непосредственное восприятие и следующее далее впечатление от воспринятого или представшего в воображении (ср. примеры из «Русской грамматики»: *Дверь открыла женщина: седые волосы, приятная улыбка; Снимаю трубку: взволнованный голос* [РГ 1980: 360]. *Строгость* заставляет вспомнить о *строгих ликах* на иконах. И второе впечатление - *Прелесть!* Данный церковнославянизм имеет в качестве основного следующее значение: «Очарование, обаяние, внушаемое кем-л, чем-л,; привлекательность кого-л., чего-л.». Однако в глаголах *прельстить, прельщать* сохраняется значение соблазна, искушения, то есть того смысла, который входит в цркслав. *прелесть*. М. Фасмер толкует *прелесть, прелестный* как «прельщающий, обманный». Допустимо, что два значения в поэтическом высказывании контаминируются, и контаминация рождает взаимодействие противоречивых смыслов. Как представляется, за данным мотивом стоит некое предостережение, содержание которого полностью раскрывается в третьем стихотворении.

Приведем две последующие строфы первого стихотворения:

Листвою опавшею,
Щебнем рыхлым,
Все криком кричавшие
В тебе стихли.
Победа над ржавчиной -
Кровью - сталью.
Все навзничь лежавшие
В тебе встали.

С одной стороны, здесь получает развитие языковая тактика контаминации: в первой строфе имеем *ризы*, вторые двустишия второй и третьей строф строятся на лексико-синтаксическом параллелизме, в котором причастия видятся как «церковнославянский след»; с другой стороны, имеем просторечное *криком кричать*. М. Л. Гаспаров выдвигает представление о «мире Цветаевой» как разомкнутом кольце, вроде подковообразного магнита. На противоположной стороне от разрыва - бог, в нем все едино и слитно, «все - спелись» [Гаспаров 1997: 175]. Слитность, слияние передается в стихотворении в емких, обобщающих высказываниях. Человеческие распри, страдания, смерть, порча и вражда предстают в предметных, зрительно воспринимаемых образах - *ржавчина*, *кровь*, *сталь*.

В отличие от первого стихотворения, отличающегося мерностью, второе стихотворение характеризуется стихотворной раздробленностью: строфы различаются по количеству строк, вслед за первой и второй строфами следуют перебивы в форме отстоящей, как бы добавленной стихотворной строки. Стихотворение «прерывается» также *распевом нищих, голосовым распевом лесов*. Вот начало стихотворения:

Нищих и горлиц
Сирый распев.
То не твои ли
Ризы простерлись
В беге дерев?

Горлица - «небольшая лесная птичка», слово можно охарактеризовать как народно-поэтическое, содержащее коннотацию кротости. Стилистически близким к нему является *сирый* – «осиротевший, заброшенный, одинокий, бесприютный». В БТС дается стилистическая помета *устар.*, в МАС – *уст.* и *трад.-поэт*. в значении «сиротливый, одинокий, бесприютный». Вместе с тем в этой строфе представлены *риза*, грамматический архаизм *«дерев»*, «высоким» фонетическим звучанием наделена глагольная форма *простерлись*. Цветаева пишет о Боге и божестве, но не прямо, а через «земные приметы». Пространственная ориентация «верх» дается опосредованно в двух высказываниях:

Книги и храмы
*Людям отдав – **взвился.***
Следом гусиным
Землю на сон крестил.

В земном, материальном мире «ризы» божества проступают в *беге дерев*. Бог, таким образом, растворен в природном мире, он вне человеческого мира. Вероника Лосская, анализируя цикл «Бог», отмечает, что если в первом стихотворении «описывается личная, евангельская связь Бога - утешителя и искупителя - с человеком», то во втором стихотворении цикла дается тайна, не познаваемая человеческим разумом или чувством, то есть, невозможность замкнуть Бога в человеческие категории» [Лосская 1981: 176]. Мотив «сокрытия» многократно проведен в стихотворении. Природный мир предстает как охрана и убежище:

Тайной охраной
Хвойные мчат леса:
-Скроем! - Не выдадим!
<…>
Нищие пели:
-Темен, ох, темен лес!

Движение (*бег* деревь, *мчат* леса, Даже осиной *мчал*) предстает именно как метафорическое, представление неназванности божественной сущности, как предостережение от мнимой познанности. Выбор слова осуществляется таким образом, чтобы обеспечить ему максимально широкую референциальную область. Так *книги* становятся метонимической презентацией не только сакрального, евангельского знания, но и шире - богословского дискурса, а *храмы* - любой церковной обрядности. В последних строках стихотворения получает разрешение мотив *прелести*, обманчивого представления коллективного сознания о «познанном» боге.

- Сброшен последний крест!
Бог из церквей воскрес! (ср. *восстать из мертвых*).

В контексте стихотворения становится совершенно очевидным, что речь идет не о богоборчестве, а о своего рода освобождении божественного начала от «человеческих пут». Но тем самым свобода постулируется как высшее право не только Бога, но и человека.

Третье стихотворение развивает и конкретизирует важнейшие смыслы двух первых стихотворений: «…через конкретные и даже бытовые образы приводятся ступени отрицания (пространства, символы, время, чувства, быт, церковь, поэтический дар и легкость), по которым, путем апофатического мышления, человек идет к познанию бога» [Лосская 1981: 176]. Третье стихотворение отличается той же мерностью и «выстроенностью», что и первое. Его внутренняя спаянность подчеркивается лексико-синтаксическим параллелизмом *(О, его не привяжете.., О, его не приручите…,О, его не догоните…*). Стилистически маркированные единицы со значением возвышенности («поэтическое» междометие в начале строки, элятивные формы *малейшую, стройнейший*, ср. также *пребыванье, зодчий*, союз *ибо*) рассеяны по всему стихотворению, свободно сочетаясь с разговорными уменьшительными и увеличительными суффиксами (*в малейшую скважинку, звездная книжища*); основной же лексический состав – предметная (бытовая) нейтральная лексика. В мо-

нологизированном диалоге третьего стихотворения речь идет о земном, человеческом мире и о мнимо «приручeнном» Боге. Поэтому столь существенными оказываются точно названные реалии предметного мира (*разводные мосты, телеграфные сваи*), чувства и ощущения. В стихотворении воображаемое пространство то необычайно расширяется, то, напротив, сужается до пространства дома и типичной детали интерьера:

О, его не догоните!
В домовитом поддоннике
Бог - ручною бегонией
На окне не цветет!

Отметим вновь значение метафор-символов, когда слово наделяется огромным ассоциативным полем, как в данном примере, в котором словесный образ домашнего цветка на окне становится своего рода символом определенного стиля жизни, мещанского уюта и так называемой добропорядочности.

В последней строфе рождается образ «расширяющейся вселенной», звездного неба, прочитываемого как церковнославянский алфавит; и где-то там, за звездами Бог - свободный и непознанный:

Ибо бег он и движется
Ибо звездная книжища
Вся: от Аз и до Ижицы-
След плаща его лишь.

Размышления В. Лосской о цветаевской православной вере кажется возможным дополнить иным, собственно «человеческим» аспектом. Если проследить, какие смыслы многократно, с помощью разных лексических средств, метонимий и метафор повторяются в трех стихотворениях цикла, то они предстанут как *движение, свобода, сознание собственной ограниченности, открытость познанию*. Эти черты, обращенные к человеку, и составляют, как можно предположить, содержание «послания», идущего от автора - каким задуман и каким должен быть человек.

Мы рассмотрели лишь некоторые аспекты текстового проявления концепта *Бог* в одноименном цикле. На фоне выделенных Ю.С. Степановым характерных черт текстовых концептов интересно выявить цветаевскую специфику. Безусловно, в цикле «Бог» содержится большой пласт культурного знания. Безусловно и наличие «ярких, характерно

отличных деталей» - небольшой, в сущности, триптих М. Цветаева насытила исключительно богатым словарем, позволившим включить и разномасштабную земную, и «небесную» оптику. Но что сказать о «знании вне эмоций»? По сравнению с многими и многими цветаевскими текстами как раз личный эмоциональный фон в цикле «Бог», можно сказать, не представлен - в нем даже отсутствует местоимение «я», что совсем не характерно для Цветаевой. Это в другом месте Цветаева, обращаясь к жизни, могла написать *Ты охотник, но я не дамся, Ты погоня, но я есмь бег*, одним и тем же характеризующим свойством (*бег*) устранив какой-либо зазор между собой и божеством, собой и природой. В цикле «Бог» подобное соположение оказалось невозможным. Здесь проявилось языковое целомудрие автора, быть может, свидетельствующее о приверженности к вере вдали от аргументов и доказательств. За *следом плаща* открывается «та духовная реальность, которая не описывается, но лишь переживается».

Цикл «Стол» (1933)

Цикл «Стол» посвящен творчеству и, более конкретно, поэтическому творчеству. В цикле «Бог» языковые тактики М. Цветаевой в известном смысле обратны ожидаемым: евангельские интертексты предстают в нейтральном либо даже разговорном, сниженном языковом воплощении и в таком же контексте, неопознанность и непознаваемость Бога трактуется не как философская проблема или сфера религиозного дискурса, а исходя из ощущения и восприятия (обманчивого) обычного земного человека. В цикле «Стол» представлена в целом та же стратегия. Поэт и поэтическая работа словно приземляются, и из сферы высокого перемещаются в повседневную жизнь. Стол - предмет мебели, за которым, *спину согнувши*, работает поэт. Именно эту бытовую картину Цветаева насыщает такими смыслами, что абстрактное, пафосное, «высокое» оказывается стертым стереотипом сознания, и сама оппозиция высокое - низкое в ее традиционном понимании устраняется. Но в одном – и чрезвычайно важном отношении цикл «Стол» отличается от цикла «Бог». Если в цикле «Бог» личность автора устранена из текстового представления концепта, то в цикле «Стол» она как раз находится в центре и выступает отправным пунктом размышления о творчестве. Человек и его творческий дар – это *союз* и *битва*. Автор («я»-субъект) предстает как обычный земной человек, но именно в нем живет способность к творчеству, которой автор обязан «чудесным преображением». Продукт этого дара – сам цикл, воплощающий поэтическое творчество. В нем едва ли не в каждом слове и в каждой конструкция есть преобра-

зование, семантический сдвиг - работа и игра со словом. Причудливый, все время изменяющийся синтаксический рисунок цикла наполнен экспрессией, поддержанной обилием индивидуально-авторских знаков препинания - тире, восклицательных знаков, графических выделений с помощью курсива. Таким образом создается эффект взволнованной, как будто спонтанной речи; и этот же текст насыщен интертекстуальной и стилистической полифонией, лексико-синтаксическим параллелизмом, паронимической аттракцией, градационными рядами, что относится уже к ремеслу и к технике. Эти две черты характеризуют, подчеркнем, цикл в целом. В отличие от цикла «Бог» здесь нельзя говорить об автономности частей, об их тематически и логически продуманной конфигурации. Раскованно, едва ли не расслабленно поэт пишет о том, что ему дороже всего, что составляет его жизнь. Серьезность, даже трагизм, путь и судьба творческой личности – все это есть в цикле, но есть и другое: концепт творчества воплощен в языке, который сам есть творчество.

Цикл состоит из шести разнообъемных стихотворений, в первых пяти из которых отправителем выступает поэт («я»-субъект), а адресатом - *стол*. Концептуальная метонимия (вещь вместо действия) дополняется персонификацией: *Да, был человек возлюблен! И сей человек был – стол Сосновый* (II,311). И основная часть цикла – речевой акт благодарности *столу*: цикл прошит переходящей из стихотворения в стихотворение ритуальной формулой *Спасибо за то, что….* Творчество – это нравственный оберег (*Меня охранял – как шрам*) и категорический императив: *соблазнам мирским порог*, *Дубовый противовес Льву ненависти, слону Обиды*.

Текстовое представление концепта одни смыслы актуализирует, другие помещает на периферию; сверх того, по отношению к стереотипному содержанию концепта прослеживается индивидуально-авторское переосмысление. Так, на периферии в цикле «Стол» сквозит оппозиция «мужское – женское» и концептуализация творчества как мужского начала. Метонимическим замещением творчества становится *стол* – существительное мужского рода; в цикле вычерчивается параметр вертикаль/горизонталь [см. Ревзина 2009]:семантика насилия и принуждения содержится в сравнениях (*На всех путях Меня настигал, как шах – Беглянку*; *У невечных благ Меня отбивал – как маг – Сомнамбулу*), в лексическом представлении результатов травматического повреждения [Ревзина 2009]. Несколько метафор концентрированно передают «безобъемные смыслы», которые входят в текстовое представление концепта творчества.

И прежде всего это метафора тяжелого и упорного физического труда - труда крестьянина, который пашет землю: понятно, что эта метафора имеет множество коннотаций, и она косвенно называет результат - всходы, урожай:

Ты – стоя, в упор, я – спину
Согнувши – пиши! пиши!
Которую десятину
Вспахали, версту – прошли,
Покрыли: письмом – красивей
Не сыщешь в державе всей!
(II,312)

С метафорой творчества как упорного труда связана и метафорическая концептуализация стола как *вьючного мула*. При этом само письмо (*за десятью десять*) выступает как тяжкая ноша (метонимически это и творчество как труд поэта):

Мой письменный вьючный мул!
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей, поклажу грез –
Спасибо - что нес и нес.
(II,309)

В этой строфе можно видеть интертекстуальную отсылку к В. Брюсову (*Вперед, мечта! Мой верный вол! Неволей, если не охотой! Я близ тебя, мой кнут тяжел, Я сам тружусь, И ты работай!*). Но показательно, что мечта В. Брюсова у М. Цветаевой превращается в *поклажу грез* (генитивная метафора, в которой сочетаются бытовое и традиционно-поэтическое слово), то есть происходит овеществление и снятие пафоса, которым традиционно наделяется «высокое» поэтическое творчество. Итак, творчество как сфера высокого - это не виртуальное пространство, не то, что «приподнято над обыденностью», а то, что связано с землей и земным человеком.

Стол выступает как наставник и как учитель, который лучше знает своего ученика, чем сам этот ученик (*так школьник дерзость Сдает под мужской нажим*); как ограждающий от всего суетного, материального благополучия, сомнительных побуждений и греховных чувств. *Стол* бесстрастно и абсолютно объективно отражает личность (*Строжайшее из зерцал!*), позволяя тем самым осудить самого себя за измену

своему дару; стол-творчество является источником роста творческой личности «я»-субъекта и сам растет вместе с этой личностью:

Спасибо, что рос и рос
Со мною, по мере дел
Настольных - большал, ширел,
Так ширился, до широт –

Таких, что, раскрывши рот,
Схватясь за столовый кант...
- Меня заливал, как штранд!
(II,310)

Следующая концептуальная метафора представляет творчество как природное явление, как жизнь. Эта метафора развернуто представлена в пятом стихотворении цикла:

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что ствол
Отдав мне, чтоб стать - столом,
Остался - живым стволом!
<…>
С листвы молодой игрой

Над бровью, с живой корой,
С слезами живой смолы,
С корнями до дна земли!
(II, 313)

Использована поэтическая стратегия парономасии: означающее «стол» полностью включено в означающее «ствол»; *ствол* в свою очередь метонимически называет *дерево*, то есть то, что составляет часть природного мира и отсылает к нему. И дальше в когнитивных атрибутивных метафорах (*живым стволом*, *с листвы молодой игрой*, *с живой корой*, *живой смолы*) раскрывается поэтическое представление о творчестве как вечно обновляющемся жизненном процессе.

В цикле «Стол» имеются примеры, когда сфера высокого как денотативное пространство и как ментальное представление вербализуется в стилистически маркированных единицах, передающих стилистический смысл «возвышенность». Присвоение такого обозначения обосновыва-

ется внутри цикла: творчество и его продукты становятся достойными своего языкового обозначения. Так возникают *деяний моих столбец* и *высоты заветные*. Последняя концептуальная метафора, представленная в цикле «Бог», связывает творчество и поэта со сферой божества:

- *даст*
Бог! *Есть* Бог! Поэт - устройчив:
Всё - стол ему, всё - престол!
Но лучше всего, всех стойче –
Ты, - мой наколенный стол!
(II,312)

В приведенных строках мы находим авторский курсив, парономасическое сближение, актуализацию внутренней формы, повседневные формулы, выражающие веру в Бога, однотипные синтаксические конструкции, градационное выражение наличия признака в превосходной степени. Звуковым сближением охвачены все четыре строки последней строфы: *устройчив-стол-престол-стойче-стол*. Окказиональное краткое прилагательное *устройчив* соотносится как с «устроить» - многозначный глагол, в числе значений которого - «создать, сотворить, придавая какие-л. свойства, черты кому-л., чему-л.), так и с «устроиться» - «привести в порядок, устроить свое положение, разместиться, расположиться где-л.» Таким образом, окказиональное прилагательное совмещает два смысла, две характеристики поэта: устремленность к созиданию и, если так можно выразиться, материальную неприхотливость. Последний семантический компонент поддерживается и частично преобразуется в рифменном созвучии: - *устройчив-стойче*. В *стойкий* мы видим соотнесенность со *стоять, стойка* (у Даля первое значение *стойкий* - 1.Твердый, упорный, прочный, надежный. В четвертом стихотворении цикла стол характеризуется как стойкий: *Врагам на страх - Стол о четырех ногах*) и одновременно *стойкий* - это характеристика поэта («твердый, непреклонный, непоколебимый»). По всему циклу утверждается неразделимость поэта и его стола, и одним из способов передать это отношение неотчуждаемой принадлежности становится своего рода «метонимическое переплетение», когда признаки стола приписываются человеку, а признаки человеку - столу (используется персонификация). Особого внимания требует вторая строка в строфе, в которой сополагаются *стол* и *престол*:

Все - стол ему, все - престол!
(II,312)

Как указывает М. Фасмер, ст.слав. *прѣстол* образовано от *стол*; в свою очередь др.рус. *стол* толкуется как «стол, престол, сидение». В БСЗ приводятся несколько значений слова *престол*: «1.Трон монарха (преимущественно как символ его власти. *Сидеть на престоле (царствовать)* 2. В христианской церкви: место, на котором изображается сидящий Бог. *Божий престол*. 3. В христианской церкви: высокий четырехугольный стол в алтаре храма для совершения некоторых религиозных таинств. *Стать на колени перед престолом*». Творческий дар поэта выдвигает его на престол как творца, которому открыты таинства поэзии. Это служение оправдывает поэта перед Богом. М. Цветаева завершила статью «Искусство при свете совести» такими словами: «Но если есть Страшный суд слова - на нем я чиста» (Цветаева 1994, 374). И также, по существу, заканчивается цикл «Стол»: *А меня положат - голую: Два крыла прикрытием.*

Итак, перед нами триада *Бог*, *Творчество, Слово*. В цикле «Стол» возносится благодарность Творцу за дар творчества (*Обидел и обошел? Спасибо за то, что – стол Дал*); в самом этом даре видится доказательство божьего существования («Лишь только б мои два локтя Всегда утверждали: - *даст* Бог! *Есть* Бог!»); реализация дара – это ответственность и исполнение божьего замысла (*Грозивший, что счетом ложек Создателю не воздашь*). Так испаряется кощунство, и все сходится: Цветаева пишет о «Страшном суде слова» - вспомним: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн 1:1).

ЛИТЕРАТУРА

БСЗ 2004 – Большой толковый словарь русского языка. Под ред. С.А.Кузнецова. Санкт – Петербург, 2004.

Гаспаров 1997 – *Гаспаров М.Л.* «Поэма воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II. О стихах. М., 1997.

Даль 1978 – *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах. М., 1978.

Кант 1971 - *Кант И.* Собрание сочинений. В шести томах. М., 1971. Т. 5.

Лосская 1981 – *Лосская В.* Бог в поэзии Цветаевой // Вестник русского христианского движения, № 135, III-IV, 1981.

РГ 1980 - Русская грамматика. Том II. Синтаксис. М., 1980.

Ревзина 2005 – *Ревзина О.Г.* Дискурс и дискурсивные формации//Критика и семиотика. Выпуск 8. Новосибирск – Москва, 2005.

Ревзина 2009 – *Ревзина О.Г.* Безмерная Цветаева. М., 2009.

Степанов 1997 – *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Степанов 2007 – *Степанов Ю.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Фасмер 1958 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В четырех томах. М., 1958.

Цветаева 1994 – *Цветаева М.* Искусство при свете совести// Собрание сочинений в семи томах. М., 1994.

Л.В. Зубова

ФРАКТАЛЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Существуют две группы людей, из которых одна знать не знает про фракталы, а другая считает, что существует две группы людей, из которых одна знать не знает про фракталы, а другая считает, что существует две группы людей, из которых одна знать не знает про фракталы, а другая считает, что существует две группы людей...

(«Ученые шутят») [1]

Тема этой статьи для настоящего сборника вызвана интересом Ю.С. Степанова к фракталам – структурам различных объектов, организованным по принципу подобия частей целому. Наиболее наглядные примеры фракталов, которые приводятся во многих работах – матрешка, снежинка, дерево, лист, цветная капуста, кровеносная система; сон во сне, рассказ в рассказе, сонет. Фрактальны беременность, генетическая наследственность, по существу – любая эволюция: Ю.С. Степанов пишет о том, что фрактал есть процесс [Степанов 2004: 190], В.В. Тарасенко – о том, что фрактал – образ становления [Тарасенко 2009: 95].

Фракталам свойственна потенциальная бесконечность, красота и способность завораживать (суггестивность): «Сходные последовательные изображения погружают зрителя в волшебный ирреальный мир, кружат голову идеей бесконечного повторения, тождества и подобия – в

[1] [Федин, Горобец, Золотов 2010: 68].

масштабе, пространстве и времени» [Бонч-Осмоловская 2006]. При этом Т. Бонч-Осмоловская отмечает, что для восприятия оптимальны фрактальные структуры с количеством итераций от 3 до 7. «Большие усложнения могут вызвать, видимо, только скуку, головную боль или, у самых настойчивых исследователей, психические проблемы» [Там же].

В современной филологии фрактальность применительно к литературе рассматривалась в нескольких работах. Например, Ю.С. Степанов анализирует произведения Лермонтова, Блока, Набокова [Степанов 2004: 210–216], А.В. Волошинов – Гомера, Данте, Солженицына, Блока [Волошинов 2004; Волошинов 2007]; Т. Бонч-Осмоловская приводит разнообразный материал из русской и английской поэзии, а также фольклора [Бонч-Осмоловская 2006]; В.В. Тарасенко анализирует стихотворение Е. Винокурова «Незабудки» [Тарасенко 2009: 51–55]; В.С. Клец пишет о фрактальности текстов Б. Гребенщикова [Клец 2009–2010].

В современной поэзии (начиная со 2-й половины XX века) встречается немало стихотворений, описывающих мироздание как фрактал. Приведу только один текст, в котором содержится слово *фрактал*:

Фрактал
И льётся свет в ночи
От каждого луча.
И сходятся лучи
В холодных три ключа.
И каждый из ключей
Законам вопреки
Неведомо зачем
Впадает в три реки,
Чей инфернальный бег
Сметает все мосты.
И каждая из рек -
Начало трёх пустынь.
И в бездну мир несёт
За острые края.
И поглощает всё
Фрактал небытия
(Светлана Ос).

Но содержанием этой статьи является не слово *фрактал* как метафора, а фрактальная картина мира, отраженная поэтами и фрактальная

структура организации текста или его элементов. Рассмотрим, как поэты описывают мир не в терминах, но в системе фракталов, с какими языковыми категориями и единицами связаны наиболее отчетливые фрактальные структуры?

Стихотворение Веры Павловой «Возраст» как будто точно следует такому утверждению М. Эпштейна: «В каждый момент жизни человек состоит из *всех* своих возрастов, подобно тому, как каждый возраст тоже проходит через все другие возрасты, содержит их в себе. Это и есть та *фрактальная структура личности*» [Эпштейн 2006: 210].

Возраст
четырехлетний когда рыбачишь
девятилетний когда читаешь
надцатилетний когда целуешь
двадцатилетний когда берешь
тридцатилетний когда плачешь
сорокалетний когда ликуешь
пятидесятидевятилетний когда засыпаешь
четырехлетний когда уснешь
(Вера Павлова).

Следующий пример указывает на взаимообратимость и цепную последовательность субъекта и объекта в ситуации наблюдения[1].

Шарманщик поет
Смотрю на карту звездного неба,
потом – на звездное небо
и вижу – смотрит звездное небо
на карту звездного неба
и видит: возле реки, на поляне,
на третьей от солнца планете
на карту звездного неба земляне
карманным фонариком светят.
(Вера Павлова).

[1] О наблюдателе наблюдателя см.: [Тарасенко 2009: 51–55] (анализ стихотворения Евг. Винокурова «Незабудки»).

Самоподобие природных объектов отражено в таком, например, фрагменте из стихотворения Виталия Кальпиди:

и райский ад вокруг, и адский рай везде,
и вечера светлы в коричневом убранстве,
и трещины видны на льющейся воде,
которая сама – лишь трещина в пространстве.
(Виталий Кальпиди. «... и, во-вторых: моё презрение вполне... »).

Обратим внимание не только на фрактальное изображение трещин, но и на хиазм первой строки (*и райский ад вокруг, и адский рай везде*). Похоже, что хиазм как риторическая фигура вообще представляет собой почти фрактал[1], в этом контексте совмещенный с оксюмороном.

У Генриха Сапгира в стихотворении из цикла «Проверка реальности» человек, изображение которого дробится в зеркальных гранях хрустальной пробки, представлен множеством уменьшенных копий:

В каждой по Генриху Сколько их? Столько
Тронуть нельзя Рассматривать только
Каждый Сидит На зеленой траве
В кедах И солнышко На голове

Вот повернулись Разом Все двадцать
Веером глаз Ничего не боятся
Это я – Здесь Неуверенно робкий
А Генрихи – Грани Хрустальной пробки
(Генрих Сапгир. «Хрустальная пробка»).

Примечательно, что дроблению изображения соответствует дробление предложений, маркированное не знаками препинания, а заглавными буквами и увеличенными пробелами. Такая орфография и такая графика меняют синтаксические структуры, предоставляя разные возможности чтения, и слово в его интонационных воплощениях поворачивается раз-

[1] «Почти» – потому что «Если “сверху” количество повторов ограничивалось, <…> числом около семи, то ограничением “снизу” будет, вероятно, число три – нужно хотя бы три повторения или структурные итерации, чтобы литературное произведение воспринималось как фрактальное, потенциально допускающее усложнение до бесконечности» [Бонч-Осмоловская 2006].

ными гранями, становясь вербальным выражением дробящегося автопортрета[1].

Существуют языковые единицы, наиболее подходящие для фрактальной организации текста. Таковы, например, пространственные предлоги *за, в*:

за стеной стена, за стеной весна за весной стоят
за стеной стена, за стеной весна за весной стоят
стеной,
за стеной весны стенает живое,
нет к нему никакого мóста,
нет на нём ни живого, ни неживого места
<…>
не в уме болезнь, а в луне, в трубе,
а в траве болезнь, а в тебе –
далеко болит, разве нет?
(Екатерина Боярских. «за стеной стена, за стеной весна…»).

Здесь словом *стена* названы и частные воплощения «стены» (в том числе в генитивной метафоре «за стеной весны»), и их общность – во фразеологизме «стоят стеной».

Непосредственное вложение одной сущности в другую, выраженное конструкциями с предлогом *в*, а также цепочку фракталообразных сравнений можно наблюдать в таком стихотворении:

Свет

Прозрачно, как алтарная преграда,
сияет **небо**. Мне в алтарь нельзя,
меня туда не пустят – и не надо,
раз небо, как алтарная преграда,
и след от самолета, как стезя,
как стежка, как дорожка, как дорога...
За небом – небо, в небе – небеса,
все девять. Слава Богу – Бога много.
Гораздо больше, чем вместят глаза.
(Вера Павлова).

[1] Более подробный анализ стихотворения см.: [Зубова 2010: 65–68].

Несомненную фрактальность этого высказывания можно видеть в том, что в паре *небо – небеса* и часть, и целое обозначены одним и тем же словом, а это связано с проблемой идентичности сущностей[1].

Высказывание *За небом – небо, в небе – небеса* построено на тождестве лексемы (сло́ва в комплексе его прямых и переносных значений и форм словоизменения), а сравнение *как стезя, / как стежка, как дорожка, как дорога* – на синтагматических, парадигматических и деривационных связях слова: *стежка-дорожка* – синтагматическая (фразеологическая) и парадигматическая (синонимическая) связь; *стезя – стежка*, *дорожка – дорога* – деривационная; *стезя – дорога* – парадигматическая).

Фрактальность текста хорошо проявляется при употреблении дейктического наречия *вчера*, склонного к субстантивации:

Вчера я верил во вчера,
вчера того вчера,
когда ты, приоткрыв глаза навстречу,
 касалась грудью моей груди,
как верил кержак-старообрядец в то, что
 до Петра весь вертоград цвел.
 <…>
Я верю в счастливые первые дни.
Я верю во вчера вчера вчера вчера,
 когда нас ещё не было.
 (Евгений Сабуров. «Вчера я верил во вчера…»).

[1] В современной поэзии образ «небеса в небе» или «небо в небесах» встречается довольно часто: *На небе молодые небеса, / И небом полон пруд, и куст склонился к небу* (Леонид Аронзон); *я знаю, мы внутри небес, / но те же неба в нас* (Леонид Аронзон); *Есть солнце где-то. Небо в небесах / цветных* (Виктор Соснора); *О озеро похожее на цитру / Над небесами где летает небо* (Анри Волохонский); *И осень гуляет по склонам загадочной буквой / И бьет хвостом в небеса, уходящие в небо* (Владимир Кучерявкин). Возможно, это связано с образным архетипом: в космогонии и мифологии многих народов отражено представление о девяти небесных сферах, расположенных друг над другом и составляющих небо. Однако из приведенных цитат видно, что в некоторых контекстах вместилищем «небес» является «небо», а в некоторых – вместилищем «неба» являются «небеса». А в тексте Олега Юрьева обнаруживается тождество вместилища и его содержимого: *В реке река царит, незрима, / Но небеса – не в небесах:/ Неясный огнь Иерусалима / В верховных меркнет поясах* (Олег Юрьев. «В слоях у облаченья ночи… »).

В этом примере содержится цепочка слов внешне одинаковых, однако имеющих различную референцию. Формальная несклоняемость наречия приходит в конфликт с субстантивированным употреблением этого наречия. Значение родительного падежа задано здесь местоимением *того* в сочетании *вчера того вчера*. Вне этой грамматической заданности заключительную часть стихотворения можно было бы прочитать иначе – как многократный эмоциональный повтор.

Родительный падеж – это категория, чрезвычайно располагающая к созданию языковых и образных фракталов:

Наверное, моя душа не в теле,
совсем не там, где ей пристало быть.
Моя **душа** осталась в Коктебеле,
рапанов добывать

на пляже загорать... Но правды ради,
отмечу, невзирая на протест:
душа души осталась в Ленинграде,
публично напросившись на разъезд!

Все это слишком странно и туманно,
но истина тем более грустна:
тобой, мой милый, за два океана
душа души души увезена!

Какая беспросветная картина!
Какой кошмар! О, кто бы мне помог
собрать все эти души воедино
и в тело их упрятать под замок!

Ведь если дальше продолжать цепочку,
То странствует в неведомой глуши,
навеки распростившись с оболочкой,
душа души души моей души.
(Мария Ордынская).

Здесь ряд высказываний о душе начинается с отсылки к фразеологизму *еле-еле душа в теле*, это клише продолжено романтическим штампом: *моя душа осталась* (где-либо). Общим местом в массово ос-

военных пластах культуры является и примитивное противопоставление телесного духовному. Всё стихотворение становится развертыванием и в то же время деконструкцией этих топосов.

Сочетание *душа моей души* – тоже литературный штамп, в котором словосочетание обозначает любимого человека, объект любви. В стихотворении М. Ордынской *душа моей души* – субъект любви, и не к человеку, а к пространству, значимому для субъекта высказывания.

Тройным и четырехкратным повтором *душа души души увезена*; *душа души души моей души* продолжается разрушение штампа – теперь уже его амплификацией, тавтологическим нанизыванием генитивов. Здесь очень хорошо видно, что повтор «действует именно вспять и конституирует повторяемые и повторяющие единицы как единицы некоего другого порядка» [Фарыно 2004: 5].

Обычно пространные генитивные ряды родительных падежей свойственны официально-деловому и плохому научному языку, а в тексте говорится о душевной привязанности. Несомненно, очарование стихотворению придает то, что у М. Ордынской во все цепочки родительных падежей лексически тавтологичны. Исходную модель такого повтора (полиптотона) можно видеть в библейском словосочетании *песнь песней*, и, возможно, именно оно задает здесь не только структуру, но и семантику поэтического высказывания.

И структурный повтор повествования о душе в каждой из строф, и лексический повтор в генитивных конструкциях *душа души* → *душа души души* → *душа души души моей души* являются ярким словесным воплощением фрактала.

Потенциально фрактальны любые проявления редупликации. Это хорошо видно на таком примере с имплицитным родительным падежом префиксоида *зам-*:

Когда труба трубит над родиной,
когда гроза гремит над родиной,
и тьма сгущается над родиной,
и газ кончается в трубе,
встает начальник нашей родины
и замначальник нашей родины,
замзамначальник нашей родины –
и вызывают нас к себе.
(Александр Левин. «Песня про властную вертикаль»).

В иерархии должностей каждый «зам» подобен своему начальнику, однако его функции и полномочия лишь частично совпадают с функциями и полномочиями старшего по должности. Каждое новое *зам-,* добавляемое к слову *начальник*, указывает на понижение иерархической отнесенности префиксоида, т.е. каждый новый заместитель оказывается как бы мельче предыдущего (при том, что слово становится всё длиннее и длиннее). Кроме того, номинации с частью *зам-* имеют тенденцию лексикализоваться в форме именительного падежа, что мы и видим на этом примере. В таком случае устраняется внутрисловное грамматическое управление (потенциально в норме каждое *зам-* выступает то в именительном, то в родительном падеже), наращивание одного и того же префиксоида в какой-то степени имитирует заикание.

В шутливом стихотворении Б. Гринберга находим фрактальную картину мира, представленную деривацией нескольких уменьшительных имен собственных от имени «Борис»:

Называю вещи своими именами.
(Только пусть это останется между нами).
Стол из «Икеи», прочен, хоть неказист,
Пусть будет **Борис**.
Ноутбук, на день рожденья подаренный, новенький,
Конечно же **Боренька**
Бутылка виски,
естественно **Бориска**,
<…>
Мобильник – **Борька**, кроватка – **Борюсь**…
(Вот ведь! Только назвал, а уже с соблазном борюсь.)
Стакан – **Боря**, телевизор… А ну его, пошёл он и пусть идёт.
Переживёт и без имени.
Воооот….
Сяду за **Бориса**, плескану в **Борю Бориски**,
И, присмакивая, посмотрю, чем порадует **Боренька**,
А потом, если **Борька** не помешает, завалюсь на **Борюсю**,
И буду спать до позднего завтра. Ну, до завтра. Завтра вернуся…
(Борис Гринберг. «Называю вещи своими именами…»).

Начинается стихотворение с буквализации устойчивого сочетания *называть вещи своими именами*. Во фразеологизме местоимение *своими* кореферентно объекту называния, а у Гринберга оно кореферентно субъекту называния. На основе такой противоречивой дейктичности

здесь изображено отождествление каждой из вещей с ее обладателем. При этом множественное число местоимения продуцирует серию разных вариаций имени собственного – цельность субъекта «Борис» распадается на его разные ипостаси. Вероятно, любой корневой и, более того, морфемный повтор имеет признаки фрактальности: каждая часть оказывается подобной целому.

В следующем стихотворении представлено сокращение имен до буквенных условных индексов:

В уездном городишке **Н.**
жила прекрасная **Н.Н.**
со старым мужем **Н.Н.Н.,**
с любовниками **Н. и Н.,**
но, не любя ни **Н., ни Н.**
и ни, тем паче, **Н.Н.Н.,**
сбежала с иностранцем **N.,**
ища не счастья – перемен.

(Вера Павлова).

Имена различаются только количеством букв, текст построен по принципу фрактала с нарастанием в двух рядах итераций. Индекс «**N.**» можно воспринимать, в терминологии синергетики, как точку или пятно бифуркации – перехода в иное состояние. В этом тексте внешнее подобие означающих вполне отчетливо соответствует содержательному подобию означаемых: здесь говорится о том, что счастья не предполагается ни для одного из персонажей, и все объекты внимания «прекрасной Н.», по существу, одинаковы в ее судьбе и подобны ей самой.

К фрактальным структурам тяготеют сложноподчиненные предложения, особенно изъяснительные:

Она прошла, как каравелла, по зеленым волнам
Прохладным ливнем после жаркого дня
Я оглянулся посмотреть, не оглянулась ли она
Чтоб посмотреть, не оглянулся ли я

(Максим Леонидов. «Был обычный серый питерский вечер… »).

Меняется делаться главное что-то,
не просто всё это, а то-то и то-то;
и я понимаю, что я понимаю
не то, что понятно, а что понимаю.

(Андрей Поляков. «От русского русское слышать приятно...»).

Признание
Хочу сказать тебе о том,
что я хочу сказать тебе
о том, что я хочу сказать
тебе о том, что я хочу
тебе сказать о том, что я
хочу сказать тебе о том,
что я хочу!
(Тимур Кибиров).

Фрактальность стихотворения Т. Кибирова, говорящего, как будто, о бессилии сообщить о своем желании, на самом деле все же через назойливый повтор, настойчивое кружение на месте дает возможность сказать хотя бы главное личное слово *хочу*. Обратим внимание на то, что в начале текста оно почти бессмысленно (и осталось бы бессмысленным, если бы дальше было сказано то, чего автор хочет). А в конце текста это же слово, за которым следует восклицательный знак, оказывается содержанием высказывания, именно личным словом: *хочу!*

Фрактальны уточнения – с частицей *то есть,* с условными конструкциями, вставными элементами:

расскажи про Ч.,, про град,
т.е. город, т.е. град,
т.е. дождь, который город
градом барабанить рад
(Виталий Кальпиди. «Расскажи про город Ч... »[1]).

Пройдут года... и **если** буду жив,
И **если** будет водка в магазинах -
Куплю бутылку (**если** будут деньги)
И выпью с другом (**если** будет друг)...
(Михаил Сапего)

В следующем тексте, приведенном полностью, фрактальность создается и на уровне всего стихотворения, и на уровне каждой строки, и на уровне каждого слова:

[1] Город Ч – зд. Челябинск.

Кто у нас делает литературу
Уцелевшие двадцатых,
обреченные тридцатых,
перемолотые сороковых,
задушенные пятидесятых,
надеющиеся шестидесятых,
исковерканные семидесятых,
разобщенные восьмидесятых,
нищие девяностых –

уцелевшие, обреченные, перемолотые,
задушенные, надеющиеся, исковерканные,
разобщенные нищие...
(Михаил Яснов).

На уровне всего стихотворения фрактальность представлена завершающей строфой, которая объединяет в себе субстантивированные причастия – фрагменты каждой из строк (словосочетаний) первой строфы. А в первой строфе, состоящей только из субстантивированных причастий и порядковых числительных, эти грамматические формы являются результатом компрессии – включения в субстантивы значения того слова, которое было бы определяемым в полном сочетании (*люди* или *писатели*). Для порядковых числительных, соответственно, *годы*.

Обратим внимание на то, что во второй строфе слова *уцелевшие*, *обреченные* и т. д. вновь становятся адъективными формами, определяемое слово которых – *нищие*. Если бы перед словом *нищие* была запятая, такого грамматического преобразования не получилось бы. Строчки, расположенные со сдвигом вправо, иконичны: они изображают исковерканность и разобщенность.

Фрактальна структура логогрифов, например:

очень хочется краткости
оч. х-ся кр-сти.
о.х.к.
охк
ох
0
(Валентина Ботева. очень хочется краткости…).

В этом иконическом тексте высказывание первой строки постепенно преобразуется в в аббревиатуру, а затем в междометия. В последней строке междометие *О* изображено как ноль, обозначающий прекращение речи (в компьютерном наборе знак нуля «0» графически отличается от буквы «О»).

Фракталами являются и стихотворения с амплификацией – прибавлением текста по модели «Дом, который построил Джек»[1]:

Кот на коленях, пес возле ног.
Что же еще?

Кот на коленях, пес возле ног,
в чайнике чай, рис в животе,.
Что же еще?

Кот на коленях, пес возле ног,
в чайнике чай, рис в животе,
бумага на столике, кисточка в руке.
Что же еще?

Кот на коленях, пес возле ног,
в чайнике чай, рис в животе,
бумага на столике, кисточка в руке,
строка в голове, голова на плечах,
в сердце покой, мир на душе.
Чего же еще?..

Что же еще?
(Владимир Строчков. «Ориентации /из неизданного То Сё»/).

Это стихотворение построено на двусмысленности фразы *Что же еще?* С одной стороны, она синонимична выражению *этого достаточно*, с другой стороны, провоцирует на перечисление того, что может быть добавлено к предыдущему высказыванию.

В итоге далеко не полного обзора фрактальных образов и структур в современной поэзии можно сказать, что фрактальность в высшей степе-

[1] На фрактальность амплификации указывает Т. Бонч- Осмоловская: «Еще одна возможность кроется в текстах с “приращениями”. Таковы известные нам с детства сказки о репке или о колобке, в каждом эпизоде которых количество персонажей увеличивается» [Бонч-Осмоловская 2006].

ни органична для поэзии с ее принципом рекурсивности[1], и разнообразные поэтические фракталы во многом порождаются собственно языковыми единицами и конструкциями.

ЛИТЕРАТУРА

Бождай 2007 – *Бождай А.* Геометрия безумия. http://www.cih.ru/a1/e45.html (2007).

Бонч-Осмоловская 2006 – *Бонч-Осмоловская Т.* Фракталы в литературе: в поисках утраченного оригинала // Text only. № 16. 02.2006. http://textonly.ru/case/?article=9255&issue=16.

Волошинов 2007 – *Волошинов А.В.* «Двенадцать» Блока: музыка, фракталы, хаос // Человек. 2007. № 4. С. 148–155.

Волошинов 2004 – *Волошинов А.В.* Гомер-Данте-Солженицын: фракталы искусства // Языки науки языки искусства. М., Ижевск, 2004. С. 153–160.

Зубова 2010 – *Зубова Л.В.* Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Клец 2009–2010 – *Клец В.С.* Символизм поэзии Б. Гребенщикова как доброе пророчество (конец постмодернизма). http://handbook.severov.net/handbook.nsf/1/06C26C274CF537CFC3257179002AFADA?)

Степанов 2004 – *Степанов Ю.С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

Тарасенко 2009 – *Тарасенко В.В.* Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М., 2009.

Фарыно 2004 – *Фарыно Е.* Повтор: свойства и функции // Алфавит: Строение повествовательно текста. Синтагматика. Парадигматика, Смоленск, СГПУ, 2004. С. 5–21.

Федин, Горобец, Золотов 2010 – *Федин С.Н.*, *Горобец Б.С.*, *Золотов Ю.А.* Ученые шутят. М., 2010.

Эпштейн 2006 – *Эпштейн М.* К философии возраста. Фрактальность жизни и периодическая таблица возрастов // Звезда. 2006. № 4. С. 200–211.

[1] Ср.: «Посредством семантических образов фрактальность наиболее ярко проявляется в этнической словесности: мантры, гимны, молитвы, заклинания, сказания» [Бождай 2007].

К.А. Воротынцева

«АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ РЕСТАВРАЦИЯ» И «АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕССИМИЗМ»: ДИСКУРСИВНЫЕ СТРАТЕГИИ НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ[1]

Современные художественные нарративы нередко характеризуются принципиальной разомкнутостью, принуждая читателя на фоне коммуникативной разнородности и характерной полидискурсивности литературных текстов [Силантьев 2006] самостоятельно определять эстетическую модальность художественного высказывания [Тюпа 2008: 127-128] и осуществлять выбор стратегий и тактик чтения в зависимости от читательских компетенций. Вопросы принципиальной незавершенности современных литературных нарративов, конститутивным моментом которых является установка на открытость прочтений и интерпретаций, а также проблема герменевтических толкований текстов не раз оказывались в фокусе исследовательского внимания [Гадамер 1988; Рикер 2000; Эко 2004 и др.]; мы же в данных заметках, носящих исключительно прикладной характер, хотели бы обратиться к проблеме взаимодействия художественных нарративов с различными практиками и аспектами внелитературных дискурсов, отталкиваясь при этом от высказывания П. Рикера: «…мы не интерпретируем неизвестно где; мы интерпретируем, чтобы высветить, продлить и тем самым поддержать жизнь традиции, в которой сами пребываем. Это означает, что время интерпретации некоторым образом принадлежит времени традиции. И, напротив, традиция, понятая даже как перемещение *депозитного вклада,* остается мертвой традицией, если не является непрерывной интерпретацией этого вклада» [Рикер 2008: 67] (курсив автора – *К.В.*). Предварив наше исследование данной цитатой, мы хотели бы обратиться к одному из «материнских» дискурсов, лежащему в основе коллективного бессознательного европейской – и, в частности, русской – культуры и нередко выступающему источником стратегий прочтения и интерпретаций современных литературных текстов, в которых следы его фундирующих культурных практик, казалось бы, мало обнаруживаемы. Одним из таких сложноор-

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»)

ганизованных, институциональных [Карасик 2000: 5-20] «высоких» дискурсов – а под дискурсом мы понимаем «язык в языке», «представленный в виде особой социальной данности», а также «особое использование языка ... для выражения особой ментальности» и «особой идеологии» [Степанов 1995: 38-44] – является религиозный христианский дискурс. Под христианским дискурсом подразумевается сложно гетерогенное образование, со множеством субдискурсов, классифицированных по различным основаниям. Поскольку мы не обладаем возможностью подробно осветить конститутивные свойства данного супердискурса, в данном случае нас будет интересовать лишь его сотериологическая перспектива, причем, мы позволим себе оставить в стороне сложный духовный символизм новозаветных Евангелий, поскольку обращаемся к художественным нарративам, явным образом, казалось бы, с религиозным дискурсом не соотнесенным и потому, если и реализующим его некоторые стратегии, то в наиболее общем виде. Так, одной из смысловых опорных точек сотериологического дискурса, точнее, его тематической доминантой, является представление о спасении и преодолении падшего человеческого естества. В нашей работе мы предпочитаем остаться в рамках данной трактовки, не переходя на метауровень богословского дискурса, поскольку предполагаем увидеть в литературных нарративах, активно перерабатывающих и упрощающих дискурсы «высокой» культуры, лишь самые общие сотериологические стратегии. Для решения данной задачи, призванной продемонстрировать характер взаимодействия христианского и литературного дискурсов в современных художественных текстах, мы выбрали различные (в том числе – и по своим жанровым характеристикам) и религиозно немаркированные нарративы, принадлежащие полю высказываний новейшей русской литературы (роман Ю.М. Полякова «Грибной царь» и сборник рассказов М.Ю. Елизарова «Кубики»). Позволим себе кратко проанализировать их, охарактеризовав опорные точки повествования.

Референтное событие романного повествования Ю.М. Полякова, с одной стороны, состоит из событий авантюрного ряда, представляющих собой попытку решения героем стоящей перед ним загадки (его преследует некое неустановленное лицо), уклонения от возможной грозящей ему опасности и попытки осуществления возмездия. В семантическом плане данные события можно охарактеризовать как «не слишком высокие добродетели» и «не слишком тяжкие грехи». Следует, однако, отметить, что этой простой фабульной последовательностью смысловой горизонт повествования не исчерпывается. На уровне дискурсных взаимодействий текста [Силантьев 2006] очевидно вторжение преконструк-

тов христианского дискурса в нарративный дискурс романа. Примером преконструктов христианского дискурса, пусть и подвергнувшихся в речах персонажей комическому снижению, а также явно сопряженных с конвенциями научного дискурса и фатическими стратегиями телевизионного общения, является обсуждение в телеэфире евангельского рассказа об усекновении головы Иоанна Крестителя. Разговор происходит между ведущей утренней передачи и директором Института библейской истории, процитируем краткий фрагмент: «“Ага! – радостно воскликнула фиолетовая ведущая, начавшая уже тосковать и ерзать ото всех этих подробностей. – Значит, Предтечу заказала Иродиада?! ”

“Понимаете, Ирмочка, формально мы можем это предположить, - кивнул универсальный академик. – Действительно, Иоанн Креститель решительно осуждал брак царя с Иродиадой, потому что ее первый муж был еще жив. Да и собственная жена царя тоже была жива, но убежала от него к своему отцу. Поэтому царица питала к Иоанну далеко не дружественные чувства…”

“Как же у них там все запущено! – кокетливо хохотнула Ирма. – Что ж, давайте перейдем…”» [Поляков 2009: 41]

Данный случай безусловно являет собой пример междискурсивных взаимодействий в рамках художественного текста, однако нас интересуют еще более сложные процессы, в конечном счете, определяющие архитектонику эстетического объекта [Бахтин 1975: 6-71]. Конститутивными моментами подобного рода могут выступать событийные ряды, представляющие собой столкновение персонажа с явлением трансцендентного в рамках художественного мира и следующее затем ментально-нравственное перерождение актанта, его прозрение, просветление и озарение. Одним из подобных происшествий, обретающим в итоге событийный статус, становятся онтологические трансформации и перерождение одного из персонажей – бывшего партийного функционера, во время тяжелой и безнадежной болезни обращающегося к вере и после неожиданного исцеления принимающего священнический сан. Аналогичное событие встречи с трансцендентным и инобытийным происходит с героем романа, предпринимателем, который, думая, что по ошибке совершил непоправимое, обращается к внутреннему, личному Богу и, казалось бы, совершает нравственное преображение, видя себя «монахом, пустынником, оставшимся в лесу, поселившимся прямо здесь, где все и понял» [Поляков 2009: 475]. Однако, ментальное перерождение вследствие столкновения с инобытием, манифестированное на референтном уровне как событие, безусловно значимое для актантов, на уровне коммуникативных стратегий дискурса утрачивает свою оче-

видность. В высказываниях как героя, так и нарратора – более высокой повествовательной инстанции – происходит редукция событийности антропологического изменения: так, герой, размышляя о персонаже-священнике, приходит к выводу, что «собственно, никакого особенного превращения» с ним не случилось [Там же: 289]. Что касается духовного преображения самого героя, то нарратор в финальном эпизоде, описывая ситуацию обращения героя романа к найденному им Грибному царю – фактически, субституту Высших сил, к которым направлены его просьбы в момент отчаяния – демонстрирует также стратегию редукции событийности: «Высоко в небе метались, совершая удивительные зигзаги, птицы, похожие отсюда, с земли, на крошечных мошек. Он долго с завистью следил за их горним полетом, пока не сообразил, что на самом деле это и есть какие-то мухи, крутящиеся всего в метре от его лица. А сообразив, из последних сил улыбнулся такому вот – философическому обману зрения. Потом Михаил Дмитриевич с трудом повернул голову и, благодарно посмотрев на своего спасителя, нежно погладил его холодную и влажную, словно кожа морского животного, шляпку:

– Спасибо!

От этого легкого прикосновения Грибной царь дрогнул, накренился и распался, превратившись в отвратительную кучу слизи, кишащую большими желтыми червями…»

Таким образом, перерождение персонажей, заявленное на уровне референтного события, подвергается существенной редукции на уровне дискурса: герой хоть и не отрицает возможность антропологического изменения, в итоге оказывается неспособным осуществить его, что не вызывает ни одобрения, ни осуждения со стороны нарратора. Встреча актанта с трансцендентным в рамках художественного мира изначально является потенциально возможной, однако его перерождение становится хоть и ожидаемым, но в итоге не переживаемым событием, что на фоне интертекстуальных связей произведения с русским классическим романом XIX века составляет tellability повествования [Шмид 2010: 15]. Таким образом, общая интенция романного нарратива определяется стратегией «антропологического пессимизма», соотнесенной с представлением о слабости и греховности человеческой природы и с неверием в силу и способность индивидуального преображения.

С реализацией иных коммуникативных и дискурсивных стратегий мы сталкиваемся в повествовании М.Ю. Елизарова. Персонажи его рассказов, как правило, выступают жаждущими самоизменения и активно участвующими в процессе собственного преобразования. Так, в одном из текстов, озаглавленном «Естествоиспытатель» (данная номинация

является особо значимой в контексте интересующей нас проблемы), главный герой с пятнадцати лет «испытывает свое естество тем, что употребляет в пищу мышей, крыс, насекомых, лягушек, дождевых червей, личинки и прочую дрянь, причем, в сыром виде… Через полгода первых опытов Шеврыгин приходит к выводу, что насекомые и земноводные не только вкусны, но и полезны. Он чувствует, как закалился и окреп его организм. Ему не страшны ни грипп, ни прочие вирусные инфекции. Возросли выносливость и физическая сила» [Елизаров 2008: 21]. Самоизменение героя может принимать вид не только физических, но и маргинальных духовных практик, приводящих его к онтологическим трансформациям. Так, главный герой рассказа «Кубики» ребенок Федоров совершает то, что по его собственной мысли, отличает его от всех других людей: изобретает ритуалы-противоядия – действия, подкрепленные короткой самодельной молитвой, оберегающие его грозящих ему и окружающих его со всех сторон опасных «надсущностей»: «…чтобы безопасно выйти из квартиры на лестничную клетку, следовало пять раз погладить дверную ручку и сказать: “Спят усталые”. Но это свой пролет, где все до мелочей знакомо! Разве что появится посторонний дядька или старуха с пуделем. Тогда следует, пятясь, вернуться в квартиру, забежать на кухню, дотронуться до стола, прижаться щекой к холодильнику, и только затем погладить ручку, а вот произносить “спят усталые” категорически нельзя, потому что усталые уже “не спят”. Надо говорить: “Скатертью, скатертью, дальний путь”» [Елизаров 2008б: 14].

В предельном случае событие перерождения персонажа может пронизывать все уровни дискурса, оказывая влияние на динамику коммуникативных стратегий нарратива и не ограничиваясь лишь областью референтного события. Примером подобных нарративных трансформаций выступает рассказ «Импотенция», в котором фабульная цепь событий представляет собой встречу, происходящую между героем и тремя персонажами, его приятелями, и некой прохожей, следующую затем неудачную попытку насилия и осуществляемое в финале рассказа убийство жертвы. Конструируемая в произведении картина мира поначалу явственно соотносится с анекдотической дискурсией [Тюпа 2002: 13]: сам характер событий позволяет квалифицировать их как беспрецедентные поступки, нарушающие заданность человеческих отношений; в конечном счете, они предстают как уголовно наказуемые деяния (попытка изнасилования, убийство). Референтная компетенция дискурса [Тюпа 2004: 72] являет собой казусную картину мира, в которой воплощается принцип непредсказуемого стечения обстоятельств и нарушения запретов [Тюпа 2002: 13]. Событием, влекущим за собой смену коммуника-

тивных стратегий повествования, становится момент узнавания: герои после неудавшегося насилия определяют, что перед ними не жертва, а ведьма, лишающая людей жизненной силы, после чего следует убийство, осмысляемое ими как акт возмездия и сопровождающееся переходом от риторики безличного дискурса милицейского протокола к парахристианскому дискурсу народных заговоров: «Ступай, Лариса Доброгаева, лютоедица нечестивая, туда, где солнце не светит, людской глаз не заходит, хозяйский след не заносит. Там тебе быть, там тебе век жить, железные камни точить! Слово-замок, ключ-язык! Небо – ключ, земля – замок, а ключ в воду бросил! Аминь и еще трем аминям аминь!» [Елизаров 2008а: 182] Таким образом, посредством смены коммуникативной стратегии манифестируется изменение ценностно-смыслового характера героев – прежде всего, в их собственных глазах: из преступников они превращаются в восстановителей справедливости, выполняя функцию Иисуса Христа (Который, как известно, пришел не нарушить закон, но исполнить (Мф. 5.17). Пребывающие в невежестве герои неосознанно творят зло: им кажется, что они действуют в рамках христианского дискурса и совершают правильный поступок (то есть убивают ведьму), более того – решив, что они имеют право судить и наказывать, они словно возвышаются до сверхчеловеческого состояния, то есть фактически производят антропологическую реставрацию своего «падшего естества».

Повествование Елизарова, таким образом, конституируется интенцией, далекой от стратегии «антропологического пессимизма», характерной для нарративного дискурса романа Ю.М. Полякова. В рассказах Елизарова каждый может пытаться достичь сверхспособностей, выйти за пределы ограниченного человеческого естества. Впрочем, благодаря особенностям коммуникативного строя повествования, становится ясно, что в данном случае мы имеем дело не с подлинно христианским дискурсом, а лишь с его маргинальными вариантами; к тому же, в результате совершенной «антропологической реставрации» герой подвергается полному «расчеловечиванию» и претерпевает еще более чудовищные трансформации, чем в романе «антропологического пессимиста» Полякова. Нарратор в рассказах Елизарова, отделенный ценностной дистанцией от персонажа и занимающий позицию, близкую абстрактному автору, рассказывает о полной фрагментации души и тела героя, о случившимся с ним распаде и о том недоумении, которое демонстрирует актант, который в итоге не ведает, за что несет наказание – как, например, в упомянутом выше рассказе «Естествоиспытатель», в котором герой, покалечивший свою жену на почве прогрессирующего безумия,

пишет ей трогательные письма из тюрьмы. Причем, та позиция, которую нарратор занимает в повествовании, свидетельствует о некоторой учительственной интенции: отделяя себя от недоумевающего персонажа, нарратор (и вместе с ним – абстрактный автор) словно призывают читателя самому вынести решение: стоит ли идти подобным путем, в конце которого вместо истинной «антропологической реставрации» героя может ждать лишь полный распад. Таким образом, можно утверждать, что повествовательный строй рассказов Елизарова, в которых нарратор выступает в роли некого демиурга и тащит несчастного героя по пути зла, показывая ему – и, в итоге, читателю – чем заканчиваются подобные эксперименты, тяготеет к риторике проповеди – пусть и явно еретического толка.

Итак, на двух локальных примерах мы постарались проследить, каким образом современные литературные нарративы соотносятся с сотериологическими стратегиями христианского дискурса, корреспондируя на уровне своей событийной организации со свернутой в некий микросюжет историей о спасении, определяющей в итоге основу символики художественного мира произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1975 - *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Гадамер 1988 - *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.

Елизаров 2008 - *Елизаров М.Ю.* Естествоиспытатель // Кубики. М., 2008.

Елизаров 2008а - *Елизаров М.Ю.* Импотенция // Кубики. М., 2008.

Елизаров 2008б - *Елизаров М.Ю.* Кубики // Кубики. М., 2008.

Карасик 2000 - *Карасик В.И.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000.

Поляков 2009 - *Поляков Ю.М.* Грибной царь. М., 2009.

Рикер 2000 - *Рикер П.* Время и рассказ. Т.1. Интрига и исторический рассказ. Т.2. Конфигурации в вымышленном рассказе. М.; СПб., 2000.

Рикер 2008 - *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2008.

Силантьев 2006 - *Силантьев И.В.* Газета и роман: риторика дискурсных смешений. М., 2006.

Степанов 1995 - *Степанов Ю.С.* Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Тюпа 2002 - *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002.

Тюпа 2004 - *Тюпа В.И.* Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. Вып. 7, 2004.

Тюпа 2008 - *Тюпа В.И.* Модусы художественности // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.. 2008.

Шмид 2010 - *Шмид В.* Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. М., 2010.

Эко 2004 - *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.

Раздел 5
Звучащее и незвучащее: метатемы и вариации

Т.Е. Янко

МЕТАЯЗЫКИ ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ: АНАЛИЗ ЛИТУРГИЧЕСКОГО ЧТЕНИЯ В РАЗЛИЧНЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ТРАДИЦИЯХ[1]

Священник Андрей Кураев дает следующее объяснение традиции чтения молитв православной литургической службы, которая отличается особой монотонностью, однообразием интонационных фигур и способов членения текста: «Всем известна присказка: «Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Однако пономари так читают не потому, что им надоело сотый раз читать одни и те же молитвы, а потому, что их специально учат читать именно так — нараспев (то есть без «расстановки»), бесстрастно (то есть без «чувства») и без подчеркнутой назидательности (то есть без «толка») ... если пономарь будет читать «с выражением» — он будет подчеркивать в молитвах именно те места, которые лучше соответствуют его сиюминутному состоянию, а оно может отнюдь не совпадать с молитвенным настроем всех остальных прихожан. Ему сегодня грустно — и он будет наскоро проглатывать радостные восклицания и акцентировать покаянные. Ему стало веселее — и вот уже покаянная боль не доносится им до прихожан. Выделение любой из тем в симфонии богослужения неизбежно приведет к тому, что кто-то из пришедших окажется лишним в этот день.» [Кураев 2005].

Такое объяснение, однако, все же не охватывает всех просодических особенностей русского православного литургического чтения, потому что из словесной ткани молитвы, если сравнить ее с не-литургической устной речью, скажем, того же человека, который читает молитву, исче-

[1] Исследование выполнено по НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», госконтракт 02.740.11.0370 в рамках федеральной программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

зает не только чувство, стилистика назидательности, покаянная боль, просветление и надежда, но и другие значения, никак не затрагивающие духовную сферу человека, ибо интонация выражает не только чувства. Анализ показывает, что православное литургическое чтение характеризуется отсутствием и других, вполне нейтральных, значений, которые никак не могут затушевать собственных устремлений молящегося. Это иллокутивные значения, которые в молитве могли бы отличать (но не отличают) вокатив (*Отче наш*) от оптатива (*Да будет*), императива (*Милостив буди*) и повествовательного предложения (*Верую*), а также выражать значения, формирующие текст, т.е. указывающие на то, что молитва еще не кончилась. В православном чтении средства выражения таких значений отсутствуют. Между тем в обычной – не-литургической – речи, и в спонтанной и в глубоко продуманной, прочувствованной и подготовленной, мы всегда находим средства выражения таких значений. К таким средствам относятся изменения частот основного тона голоса говорящего и выбор слов-носителей частотных пиков. Падения и подъемы частот обозначают незаконченность текста, членение предложений на зачины и кульминации, они отличают обращение от пожелания, а выбор слов-носителей частотных пиков говорит о том, где конкретно проходят границы компонентов звучащего текста. В православном литургическом чтении эти средства членения речи не используются. Однако там присутствуют другие просодические средства, в связи с которыми возникает вопрос: какие смыслы стоят за этими просодиями и соотносятся ли эти средства и эти смыслы с теми, которые фигурируют в не-литургической речи?

Протоиерей Алексий Агапов, сочувственно цитирующий приведенную выше мысль диакона Андрея Кураева, обращает, между тем, внимание не только на выражение чувств, но также и на проблемы выбора слов-носителей «акцентов», или «текстовых ударений», создающих ритмическую структуру звучащего литургического текста, а также на сами – особые, отличные от обычной речи – «литургические» акценты [Агапов 2011].

Действительно, принципы выбора акцентированных слов в звучащих литургических текстах могут решительно отличаться от принципов выбора слов-носителей акцентов, выработанных в естественном языке. Православная литургическая речь следует другим канонам. Для того чтобы сопоставить особенности выбора слов-носителей акцентных пиков и характер самих движений тона в литургической речи и обыденной речи, а также в речи священников других христианских традиций, мы предлагаем рассмотреть результаты инструментальных исследований

звучащей речи в различных литургических традициях. Ниже будет проанализировано чтение соответствующих друг другу строк Молитвы Господней (или других молитв) в различных традициях: православной христианской, принятой в русской православной традиции с чтением на церковнославянском языке, и, например, христианской католической с чтением на латыни. Мы рассмотрим примеры, которые демонстрируют различия, о которых говорилось выше. При этом ответ на вопрос, почему русская православная литургическая просодия характеризуется «отказом» от средств выражения иллокутивных и дискурсивных значений (сохранных, между тем, в других традициях), мы в данной работе оставляем в стороне. В данном случае наша цель – показать в чем конкретно состоят различия, а не ответить на вопрос «Почему православная служба придерживается именно такого способа акцентирования?».

Научный анализ православной литургической просодии имеет богатую традицию, представленную, прежде всего, работами О.А. Прохватиловой [Прохватилова 1999] (см. также [Владышевская 1983; Кутузов 1999; Пантелеева 2009; Агапов 2011]). Между тем имеется еще ряд нерешенных вопросов, связанных с принципами выбора словоформ-носителей акцентных пиков в литургическом тексте.

Метод анализа – сопоставление тонограмм звучащей речи, полученных с помощью компьютерной системы анализа устной речи Speech Analyzer (www.sil.org/computing/sa/index.htm). Графики (тонограммы), приведенные ниже, фиксируют изменение частоты основного тона речи. Ось абсцисс отражает время в секундах, а ось ординат – частоту в герцах.

В подразделе 1 ниже анализируются образцы речи в жанре наставления духовного отца пастве, которое священник делает в относительно свободной форме, и его же литургическая речь. Выделяются основные просодические признаки, характеризующие литургическую просодию. В подразделе 2 сопоставляется чтение разными священниками одного и того же фрагмента литургической службы. Сравнение призвано показать, что выделяемые просодические отличия русской православной канонической традиции не случайны, потому что они повторяются в чтении разных священников. В подразделе 3 сравнивается речь православного и католического священников, читающих Молитву Господню. В подразделе 4 сравнивается православное каноническое русское чтение и православное греческое чтение, которое преследует в данном случае «обучающие» цели: молитва читается так, чтобы «ученику» был «понятен» текст. В подразделе 5 сравнивается русская каноническая традиция

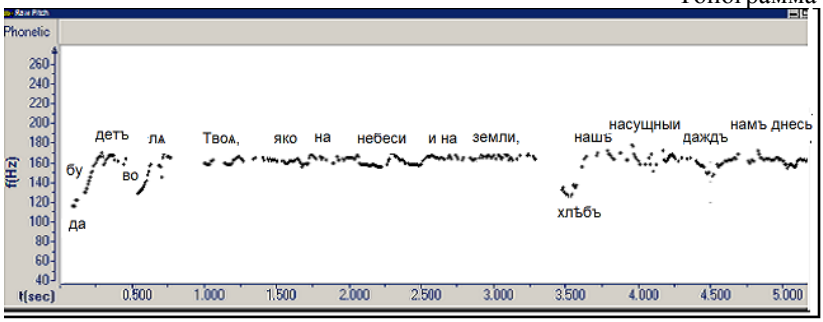
и новое неканоническое – тоже «обучающее» – чтение молитв на современном русском языке.

1. «Обычная» vs. литургическая речь

Обратимся к анализу тонограмм «обычной» и «литургической» речи одного и того же духовного лица. На Тонограмме 1 представлен фрагмент молитвы «Отче наш» на церковнославянском языке, на Тонограмме 2 – фрагмент беседы священника с верующими.

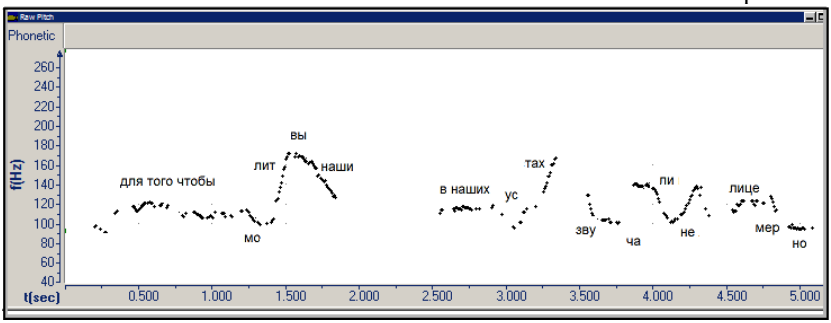
(1) *... да будетъ волѧ Твоѧ, яко на небеси и на земли, хлѣбъ нашъ насущный даждь намъ днесь...*

Тонограмма 1



(2) *...для того чтобы молитвы наши в наших устах звучали не лицемерно...*

Тонограмма 2



Какие общие просодические различия здесь наблюдаются?

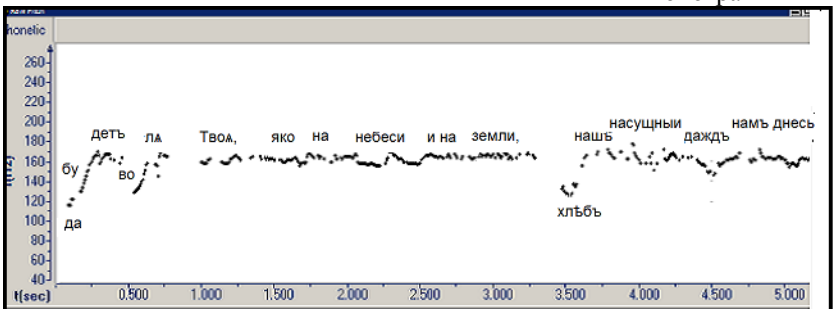
1.Молитва в целом звучит на более высоком среднем уровне. Минимальная частота молитвы – 120 герц, минимальная частота обычной речи данного говорящего – около 90 герц.

2. Диапазоны частот подъемов в обычной речи существенно больше, чем в литургической.

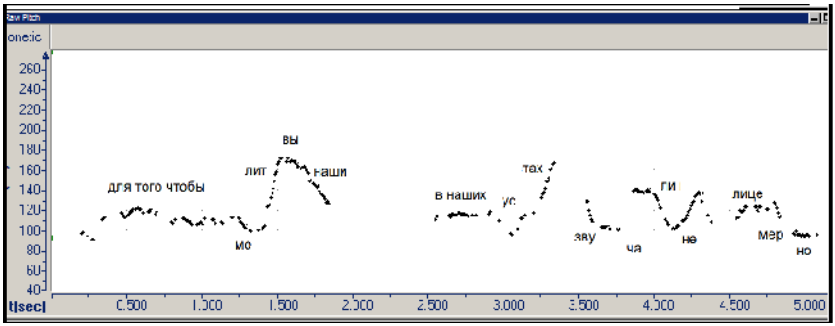
3. В примере (2) после словоформы *наши* в именной группе *молитвы наши* имеется существенная пауза. Эта пауза отделяет первую тему предложения *Для того чтобы молитвы наши* от второй темы *в наших устах*. Между темой *в наших устах* и ремой *звучали не лицемерно*[1] тоже имеется небольшая задержка артикуляции. При литургическом чтении паузы между началом и концом строки фактически отсутствуют. Темы в предложении (2) отмечены типичным акцентом темы с подъемом на ударных слогах словоформ *молитвы* и *устах* и падением на заударном слоге словоформы *молитвы*. На ударном слоге акцентоносителя ремы *не лицемерно* можно наблюдать легкое падение частоты тона, которое продолжается и на заударных слогах, что полностью соответствует маркеру ремы в русском языке. Сами акцентоносители – *молитвы*, *устах* и *не лицемерно* – выбраны в полном соответствии с принципами выбора акцентоносителя в коммуникативном компоненте предложения, таком как тема, рема, компонент вопроса или императива. О принципах выбора акцентоносителя в русском языке см. [Янко 2001: 68-84; Янко 2008: 38-60].

4. В молитве падений тона нет. Есть только подъемы тона на ударных слогах с высокими ровными заударными, когда на заударных слогах частота держится на том уровне, который был достигнут в результате первоначального подъема на ударном слоге. Ровный тон в данном случае служит характеристикой распевного чтения. На «склеенной» тонограмме ниже представлены две панели, отражающие литургическое и «обычное» чтение примерно в едином масштабе: сравнивается два текста, которые звучали пять секунд каждый.

Тонограммы 1-2



[1] Священник в своем обращении к пастве намеренно разделяет артикуляцию отрицания *не* и наречия *лицемерно*.



В результате можно предположить, что в каноническом литургическом чтении членение на темы и ремы отсутствует, потому что мы не видим соответствующих показателей, и просодического отличия повествовательных предложений от императивов, оптативов и вокативов тоже нет. Возникает вопрос, какие различия здесь есть. Как распределяются подъемы тона и на каких словоформах в строке они фиксируются? Вопрос о членении речи, в частности литургической, на высказывания, строки и законченные тексты мы здесь оставляем в стороне. Будем считать, что тексты расчленены: в обычном стиле речи – на предложения, в литургическом – на строки в соответствии с канонической письменной формой соответствующих текстов.

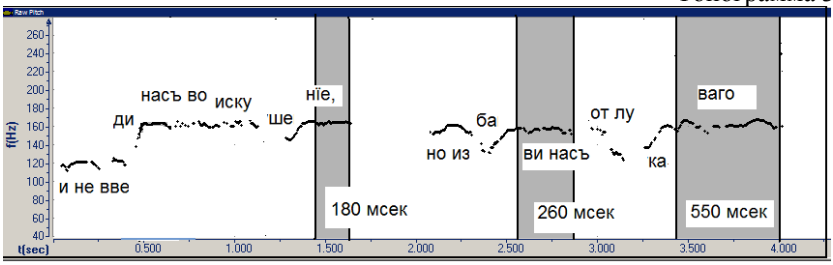
Какие конкретные просодические признаки литургического чтения здесь выделяются? Анализ показывает, что это три параметра: изменения частоты основного тона, длительность и выбор акцентоносителя. Наиболее частотная реализация первого признака – это подъем на ударном слоге словоформы-акцентоносителя плюс ровные заударные. Такой акцент наблюдается на словоформах *будетъ* и *хлѣбъ* в примере (1). Этот тип изменения тона последовательно проходит через всю молитву и другие молитвы цикла (в данном случае это молитвы Утреннего цикла).

Вторая реализация признака изменения частоты основного тона – тот же подъем с ровными заударными, но в меньшем диапазоне частот. В примере (1) эта модель реализуется на словоформе *воля*. Подъем с ровными заударными в сокращенном диапазоне частот тоже проходит через все молитвы цикла.

Реализация признака длительности – это тот же подъем с ровными заударными плюс продленная длительность. Этот акцент возникает не в начале, а в конце строки, как в примере (3) на словоформе *лукаваго*.

(3)... *и не введи насъ во искушенїе, но избави насъ от лукаваго.*

Тонограмма 3



Тонограмма 3 демонстрирует длительность последовательности двух заударных слогов в разных позициях в строке: длительность заударных в конце строки здесь в 2-2,5 раза больше, чем в других позициях во фразе и во всем тексте в целом. Этот акцент мы интерпретируем как маркер конца, но не предложения, а текста. На словоформе *лукаваго* молитва кончается. Продленную длительность мы находим и в других молитвах цикла, оканчивающихся на *Аминь!*. В конечных строках молитв, таким образом, наблюдается не один акцент, а, как минимум, два: начальный и конечный. В примере (3) конечная строка имеет два подъема – на начальной словоформе *избави* и на конечной – *лукаваго*, причем словоформа *лукаваго* имеет сверхдолгие заударные.

Последний релевантный признак – выбор словоформы-акцентоносителя. В молитве акцентоносителем подъема в максимальном для строки диапазоне служит первое фонетическое слово. Этот акцентоноситель выбирается линейно – в обход принципов выбора акцентоносителя, существующих в языке и основанных на синтаксических приоритетах и других факторах. В примере (1) это начальные словоформы двух строк *будетъ* и *хлѣбъ*, а в примере (3) – *введи* и *избави.*

Далее. Носителем подъема в меньших диапазонах частот служит акцентоноситель, который выбирается по синтаксическим правилам и который мы называем дефолтным. Он был бы в предложении, если бы его выбор был не линейным, а собственно языковым (синтаксическим). В примере (1) *да будетъ волѧ Твоѧ* дефолтный акцентоноситель – словоформа *волѧ*, а в строке *хлѣбъ нашъ насущныи даждъ намъ днесь* это словоформа *хлѣбъ*, которая одновременно служит не только дефолтным акцентоносителем, но и первым фонетическим словом строки.

2. Просодические отличия русской православной канонической традиции как черта жанра

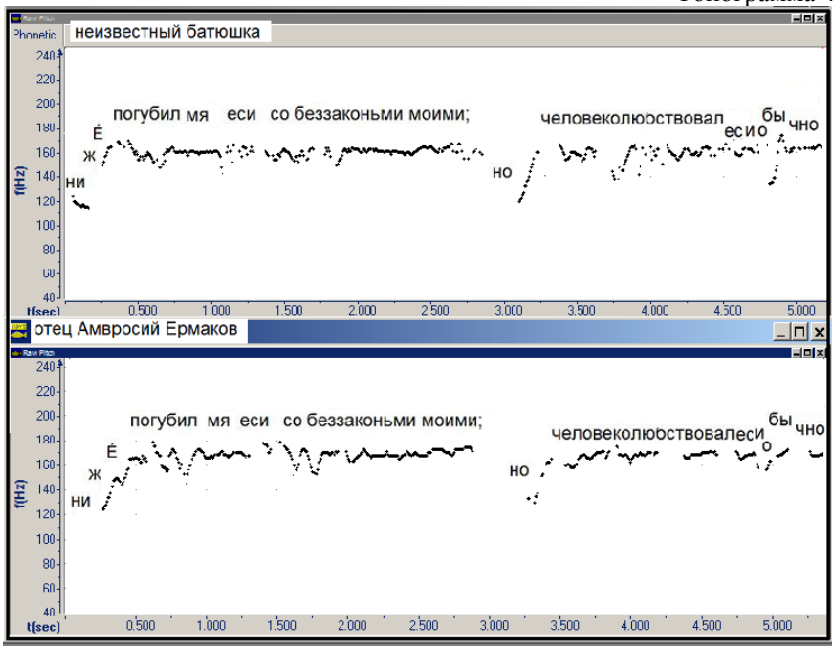
Чтобы показать, что выделенные в предыдущем разделе особенности литургической просодии – это действительно непреходящая черта литургического чтения, нужно сравнить образцы чтения одних и тех же фрагментов службы разными священниками. На тонограмме 4 даны записи двух чтений одного и того же фрагмента (8) из Молитвы ко Пресвятой Троице: верхняя панель отражает чтение того же священника, речь которого была представлена примерами (1)-(3) выше, а нижняя панель отражает чтение другого священника. Сравнение этих двух чтений (а также других молитв, прочитанных этими и другими священниками) говорит о том, что признаки литургического чтения, выделенные выше, не являются случайными, так как совпадений в артикуляции достаточно много.

(4) *...ниже погубил мя еси со беззаконьми моими; но человеколюбствовал еси обычно...*

‘и не погубил меня со беззакониями моими, но как всегда явил Свое человеколюбие’

Пример (4) с частотными показателями начала строки на словоформах *нижé* (со значением ‘даже не’; ударение на втором слоге) и *но* (союзе), служит дополнительным соображением в пользу того, что акцентоносители в данном типе чтения выбираются по линейному принципу, потому что других объяснений просодическому выделению неполнозначных словоформ *нижé* и *но* мы не видим. Пример (4) оба священника произносят с повышением частоты основного тона на начальных словоформах строк. В этом – основном выделяемом нами признаке православного литургического чтения – они единодушны. Кроме того, темп обоих чтений совпадает: оба фрагмента занимают практически одинаковое время звучания. Различия в чтении есть, но, как кажется, они не имеют принципиального характера. Чтение, представленное на верхней панели, содержит дефолтный подъем частоты на *обычно* и небольшой подъем на ударном слоге словоформы *человеколюбствовал*, а чтение, представленное на нижней панели, более монотонно. Другая характерная черта чтения второго священника состоит в том, что у него более существенно, чем у первого, удлиняются конечные словоформы строк, причем не только тех, которые служат концом молитв. Удлинение концов – это также одна из характерной черт традиционной православной русской литургии. На это обращает внимание и священник Алексий Агапов [Агапов 2011].

Тонограмма 4

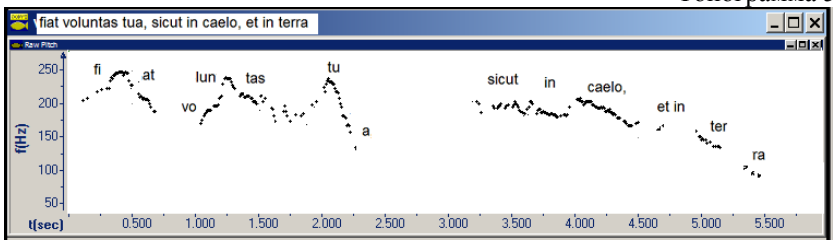


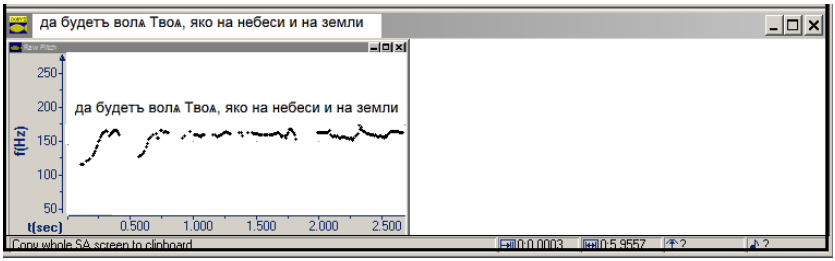
3. Православная русская каноническая традиция vs. католическое чтение

На двойной тонограмме 5 ниже приведены графики изменения частоты основного тона на верхней и нижней панелях двух соответствующих одна другой строк молитв «Pater noster» (5) в чтении папы Пия XII и «Отче наш» русским православным священником, чтение которого было представлено в разделе 1.

(5) *... fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra.*

Тонограмма 5





Графики расположены таким образом, чтобы две с половиной секунды звучания церковнославянского текста, прошедшие от начала с произнесения текста, находились под графиком соответствующего фрагмента латинского текста, который тоже звучал в течение двух с половиной секунд. Нетрудно заметить, что чтение папы занимает примерно в два раза больше времени, чем чтение русским священником соответствующего фрагмента. Переход от церковнославянского языка к латыни в данном случае принципиальной роли не играет. Чтение молитвы «Pater noster» выдержано в торжественном стиле с четким соблюдением падений и подъемов, характерных для каждого типа речевого акта. В примере (5) перед нами оптатив, который начинается на высоких частотах и заканчивается крутым рельефным падением на ударном слоге словоформы *tua*. Этому падению предшествует небольшой «заход» вверх внутри того же ударного слога, необходимый для «набора высоты», что характерно для энергичного крутого падения в больших диапазонах частот. Падение продолжается на заударном слоге. На конечной словоформе *terra* придаточного с *sicut* наблюдается более пологое падение, характерное для конца предложения. Между главным предложением и придаточным имеется прочувствованная пауза. Так читают актеры поэтические произведения. Молитва читается не только «с толком и расстановкой», но и с «чувством». Как мы видим, это существенно отличается от лаконичного православного чтения, которое отмечено утратой не только эмоций, но и стандартных иллокутивных просодий.

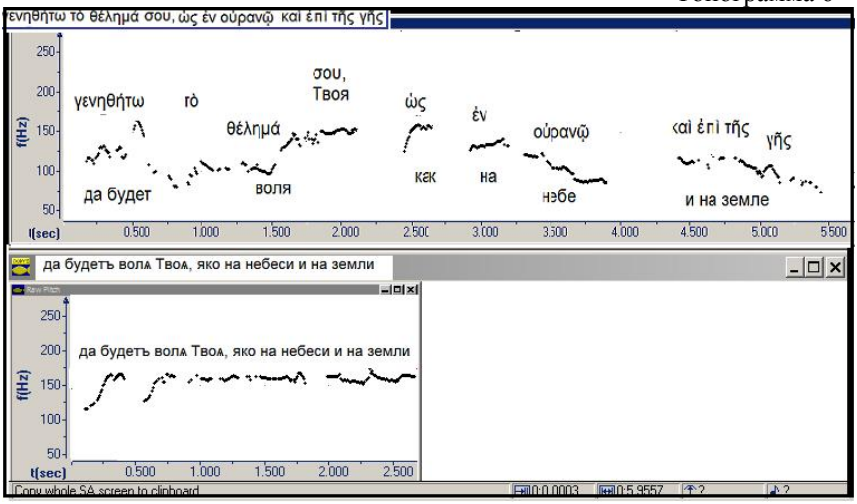
4. Православная русская каноническая традиция vs. греческое православное «обучающее» чтение

Основу для сопоставления в данном разделе составляет православное каноническое чтение Молитвы Господней и греческое «обучающее». Если церковно-славянская версия намеренно читается «без чувства, без толка, без расстановки», то греческий «обучающий» вариант читается тоже «без чувства» (в отличие от католического чтения), но «с толком и с расстановкой». Молитва не поется, а читается так, чтобы ее

текст был максимально понятен присутствующему «ученику». Древнегреческий текст примера (6) читается священником по современным правилам чтения, не отражающим древнегреческой артикуляции. Мы наблюдаем падение с существенным перепадом частот на оптативе *γενηθήτω* ‘да будет’ (из высоких частот в низкие), затем следует подъем, выражающий незавершенность на ритмической группе *θέλημά σου* ‘воля твоя’. Собственно подъем приходится на слог [ma] словоформы θέλημά ‘воля’, на заударной зоне *σου* [su] ‘твоя, тебя’ держится высокий ровный тон. Этот акцент говорит о незавершенности клаузы. Затем следует сочиненная группа *ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς* ‘как на небе и на земле’. Это группа отчетливо разделена на две части. На первом компоненте сочиненной группы ‘на небе и на земле’ с акцентоносителем словоформой *οὐρανῷ* ожидаемый подъем отсутствует – говорящий понижает голос, делает паузу и как бы задумывается. Только после паузы следует второй компонент сочиненной группы, также отмеченный заключительным падением. Здесь перед нами образец весьма сдержанного – без выражения эмоций, но сохраняющего иллокутивные и дискурсивные значения чтения.

(6) *γενηθήτω τὸ θέλημά σου, ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς·*
‘да будет воля Твоя как на небе и на земле’

Тонограмма 6



5. Православная русская каноническая традиция vs. «новое» неканоническое чтение на русском языке

В не-канонической русской традиции молитва читается не по-церковнославянски, а по-русски, и с детальным соблюдением иллокутивных и других коммуникативных просодий. Представляется, что подобная стратегия чтения, как и образец, рассмотренный в предыдущем разделе, нацелена на достижение максимальной доступности текста молитвы неподготовленному ученику. Падения на начальном оптативе и в исходе строки, подъемы и их носители полностью соответствуют канонам русской речи. Мы видим и рельефное падение из высокого уровня в низкий на оптативе *да будет*, и подъем на словоформе *земле*, говорящий о незавершенности сравнительного оборота *и на земле, как на небе*, и эмфатическое «искривление» тона на слоге [n'e] в словоформе *небе*. Значение эмфатического выделения говорит здесь о том, что при сравнении земли с небом небо в речи говорящего представляет собой высшую духовную инстанцию. Говорящий подчеркивает противопоставление горнего и дольнего с особым выделением горнего – неба. Аналогичное «искривление», характерное для эмфазы, можно наблюдать и на ударном слоге словоформы *воля*: здесь перед подъемом на [vo] отчетливо видно предшествующее подъему отклонение движения тона вниз, т.е. в сторону, противоположную магистральному вектору изменения частот. Подобное отклонение – трепет, биение, дрожание голоса – весьма характерно для эмфазы. Такое «искривление» выражает отношение говорящего к наблюдаемому им отклонению от привычного, обыденного, положения дел. Говорящий с трепетом произносит имя неба и, аналогично, с чувством призывает волю Господню к воцарению на земле, как небе.

Тонограмма 7

Здесь мы наблюдаем отход от крайне лаконичной канонической православной традиции, при которой в чтении не проявляются не только эмоции говорящего, но даже и соответствующие произносимым предложениям иллокутивные силы. Двойная тонограмма 8 двух русских традиций – канонической и не-канонической – представлена на двух «склеенных» панелях ниже.

Тонограмма 8

***

В данной работе были рассмотрены примеры, иллюстрирующие различные традиции православного чтения. Традиционное православное литургическое чтение на церковнославянском языке отмечено отказом от выражения стандартных иллокутивных значений и проявления эмоций. Крайне скупые просодические средства направлены только на членение текста молитв на строки, и циклов молитв – на отдельные молитвы. Католическое чтение, напротив, характеризуется подчеркнуто «рельефными» средствами выражения всех иллокутивных сил, продуманностью пауз и выражением чувств. И наконец, «обучающие» стратегии, представленные здесь чтением Молитвы Господней на современном русском и новогреческом языках сохраняют все иллокутивные про-

содии, разработанные естественным языком, что в сочетании с переводом текста молитвы на современные языки, делает текст молитвы «понятным» тому, кто его слышит.

ЛИТЕРАТУРА

Владышевская 1983 – *Владышевская Т.Ф.* К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения // Материалы IX Международного съезда славистов в Киеве. М., 1983. С. 10-31.

Кутузов 1999 – *Кутузов Б.* Экфонетика в православном богослужении // Журнал Московской патриархии. N7. 1999.

Пантелеева 2009 – *Пантелеева И.А.* Влияние античной декламации на формирование музыкальных основ религиозного дискурса // Наука. Релігія. Суспільство. № 1, 2009.

Прохватилова 1999 – *Прохватилова О.А*. Православная проповедь и молитва как феномен современной звучащей речи. Волгоград, 1999.

Агапов 2010 – *Священник Алексий Агапов*. Церковнославянский текст в богослужении // Вопросы культуры речи. М., 2010. С. 396-402.

Кураев 2005 – *Священник Андрей Кураев.* Без чувства, без толка, без расстановки // Отрок.UA № 3 (14) 2005 (http://otrok-ua.ru/sections/art/show/bez_chuvstva_bez_tolka_bez_rasstanovki.html).

Янко 2001 – *Янко Т.Е.* Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.

Янко 2008 – *Янко Т.Е.* Интонационные стратегии русской речи в сопоставительном аспекте. М., 2008.

П.Б. Ландо

ОСОБЕННОСТИ АРТИКУЛИРОВАНИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА В ПЕНИИ

Уважаемые коллеги!

Много раз, проходя мимо дверей вашего замечательного института, я испытывал неясное предчувствие того, что, быть может, мне придется здесь выступить. И вот это происходит. Слушая с большим интересом и волнением ваши выступления и полемику, я приятно поражен широтой эрудиции, свободой и смелостью мысли, а главное - неодолимым искренним стремлением поникнуть в суть сложнейших языковых явлений. Эта доброжелательная и познавательно активная атмосфера общения,

очевидно, является традицией, заложенной академиком Ю.С. Степановым, юбилею которого эта конференция посвящена.

В моем сообщении будут затронуты некоторые существенные аспекты ритмического произношения стихотворного текста в оперном пении на примере лирических сцен в 3-х действиях П.И. Чайковского «Евгений Онегин» по тексту А.С. Пушкина. Само понятие текст в музыковедении и, по-видимому, в филологии перегружено значениями. Поэтому сразу поясню, что под авторским текстом я понимаю всю полноту знаков, зафиксированных автором в письменном виде в партитуре. Для простоты изложения я полагаю, что авторский текст является полным и точным, без опечаток и редакционных разночтений. В изданной партитуре оперы - это и в том числе вокальная (хоровая) строчка со словами либретто, где пушкинские стихи выписаны слогами под соответствующими нотными значками. Более 40 лет я как оперный дирижер профессионально занят именно разгадыванием того, как же пропеть и сыграть звуки, записанные автором именно так, чтобы его текст не был нарушен.

Думается, что авторский текст с одной стороны – это послание автора, некая констатация: так должно быть, а с другой – это приказ: спеть такое-то слово по таким-то нотам. Я сейчас временно абстрагируюсь от авторских указаний, имеющихся в нотном тексте певца: обозначений темпа, громкостной нюансировки (тише-громче), модификаций темпа (быстрей-медленней), образных и иных ремарок. Стихотворный текст А.С. Пушкина в партитуре разбит на слоги и в нем имеются знаки препинания. Стихи ритмически и высотно интерпретированы в нотной строчке П.И. Чайковским, поэтому нотная строчка является основным фактором, определяющим ритмические особенности артикуляции пропевания стихотворного текста.

Важно и очень интересно рассмотреть пока исключительно высотно-ритмические взаимоотношения нот вокальной строчки и записанного под ними стихотворного текста. Попытаюсь показать, что авторский текст претерпевает у исполнителя ряд превращений. И именно эти превращения (интерпретация) авторского текста в исполнительский текст (зафиксированный в нотах исполнителем), именно для того чтобы слушатель (не говорю зритель) воспринимал звучание таким, как оно записано композитором в партитуре.

Певческое произношение сохраняет все особенности фонетики и правил орфоэпии русского языка [Ильина 1996: 207-212][1], но имеет некоторые ритмические отличия от речевой артикуляции. Посмотрим на звуки речи с точки зрения их пропеваемости.

1. В речи единицей произношения является слог, слово которые по воле говорящего или по воле театрального режиссера и актера имеют определенный темпо-ритм. Даже в артикулировании стихотворного текста декламирующий относительно свободен в выборе темпа-ритма. В оперном пении ритм единицы произношения задает композитор, т.е. музыкальный ритм, и поэтому артикуляция слова в пении строго ритмизирована. Ритм мелодии является ритмом гласных.

2. Простые однозвучные гласные - А, О, Э, У, И, а также составные йотированные двузвучные гласные - Я, Ё, Е, Ю и звук Ы пропеваются, т.е. длятся. Заметим, что длящийся звук Ы, превращается в И.

3. Возможность пения гласных является великим даром природы, так как их цепочка в комбинации с ладово-интервальной высотностью и ритмом образуют мелодию. Выдержанный музыкальный тон является основой музыкального искусства. А в оперном пении он проявляется в выдерживании гласных звуков, причем в составных гласных выдерживается второй звук, а первый звучит только в момент атаки, начала звучания: Я = Й + А, Ё = Й + О, Е = Й + Е, Ю = Й + У, Ы = Ы + И.

Первый звук в составной гласной имеет длительность, зависящую от «ритмического веса» самого тона-ноты, темпа, а так же ритмического наполнения этого ритма в фактуре оперы. Условно так: если нота является четвертью, причем четверть = 120 М.М., то длительность первого звука равна одной восьмой. Зафиксируем сейчас сам факт ритмизации внутри составных гласных.

4. Ритмизация принизывает и артикулирование в пении согласных звуков в той же ритмической пропорции как показано выше на примере составных гласных. Согласная произносится вместе с гласной «в долю». Если согласных несколько, то они обязательно пропеваются слитно и неспешно, как бы форшлагом, а последняя из них при перемене ноты артикулируется вместе с гласной. Последнее обстоятельство особенно важно, если в мелодии имеется скачок или ход на крайние звуки певческого регистра.

---

[1] Н.Е. Ильина делает наблюдения над произношением в пении на основе анализа практики солистов большого театра РФ и систематично излагает орфоэпические нормы и традиции в оперном пении

5. Каждый звук речи является смыслообразующим, поэтому важно проанализировать возможности пропевания согласных.

Превосходно поется первая группа согласных: М, Н, Л, Р. Они могут быть и твердыми, и мягкими. Важно, что сквозь эти звуки хорошо прослушивается музыкальный тон.

Обладает возможностью относительно долгого проведения дыханием вторая группа согласных: В - Ф, З - С, Ж-Ш-Щ, Х. Эти согласные можно длить без определенной высоты тона. Они так же могут быть и твердыми и мягкими.

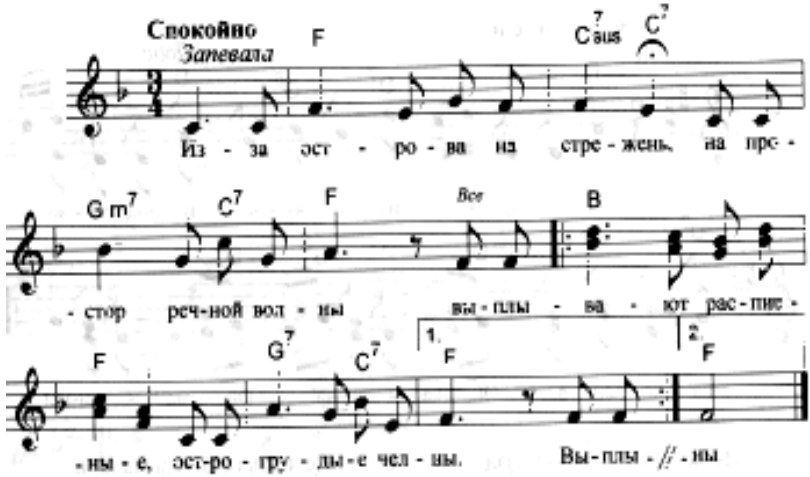
Наиболее сложна для артикуляции в пении третья группа согласных, не тянущихся. Произносятся они весьма быстро, упруго и четко вместе с гласной, либо вместе с согласными других групп. Это: Б-П, Д-Т, К-Г, Ц, Ч. Также могут быть и твердыми, и мягкими, кроме Ц-Ч.

Наконец, четвертая группа – один согласный звук - Й. Й – особый звук. Он дает целую группу «йотированных» составных звуков. И хотя через Й и прослушивается музыкальный тон, эту согласную долго тянуть нельзя, где бы она не находилась - в начале, середине или конце слова. Красота звука Й проявляется только в краткости без суеты, иначе он закрывает звучание примыкающих звуков.

6. Согласные вместе с гласными образуют в литературном языке слог, из которого возникает слово. Иначе говоря, единицей речевой артикуляции является слог, слово. Артикуляцию литературной речи определяет, по-видимому, слоговое мышление, что закрепляется в языке обучением, а также невероятно большим числом повторений, обучением, языковой практикой. Слоговое деление слова накрепко вбито в память мышц участвующих в артикуляции.

В певческой речи дело обстоит иначе, и хоть артикуляция «по слогам» в пении присутствует, однако, главным здесь является другой принцип объединения звуков в произношении. Ниже будет предпринята попытка доказать это количественно. Рассмотрим, как артикулирует певец на примере нескольких широко известных русских народных песен.

ИЗ-ЗА ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ



Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны
Выплывают расписные,
Острогрудые челны.
На переднем Стенька Разин,
Обнявшись, сидит с княжной,
Свадьбу новую справляет
Он, веселый и хмельной.

И она, потупив очи,
Ни жива и ни мертва,
Молча слушает хмельные
Атамановы слова.
Позади их слышен ропот:
«Нас на бабу променял,
Только ночь с ней провожжался,
Сам наутро бабой стал».

Этот ропот и насмешки
Слышит грозный атаман
И могучею рукою
Обнял персиянки стан
Брови черные сошлися,
Надвигается гроза
Буйной кровью налилися

— Ничего не пожалею,
Буйну голову отдам! —
Раздается голос властный
По окрестным берегам.
«Волга, Волга, мать родная,
Волга, русская река,
Не видала ты подарка
От донского казака!

Чтобы не было раздора
Между вольными людьми,
Волга, Волга, мать родная,
На, красавицу прими!»
Мощным взмахом поднимает
Он красавицу княжну
И за борт ее бросает
В набежавшую волну.

«Что ж вы, братцы, приуныли?
Эй ты, Филька, черт, пляши!
Грянем песню удалую
На помин ее души!..»
Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны
Выплывают расписные,

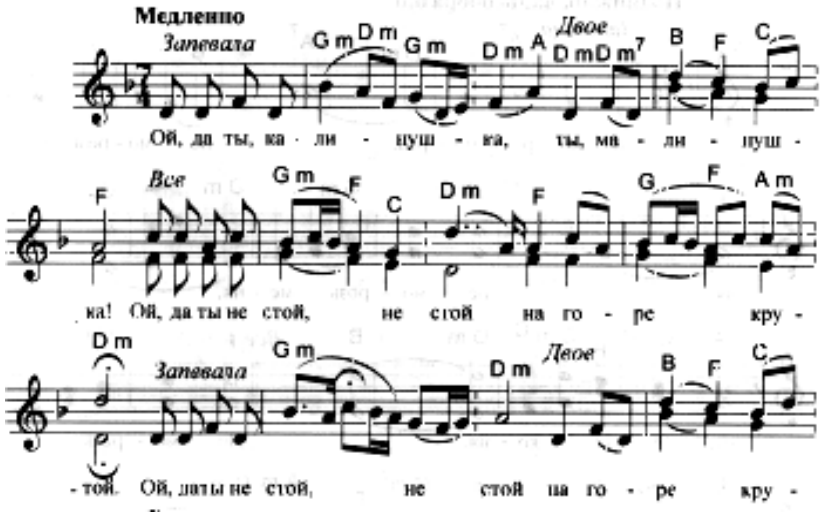
Споем мысленно эту песню и запишем звуки слов в упрощенной фонетической транскрипции и расположим первый куплет по длительности гласных, так как ритм мелодии совпадает с ритмом гласных. Вот что получается:

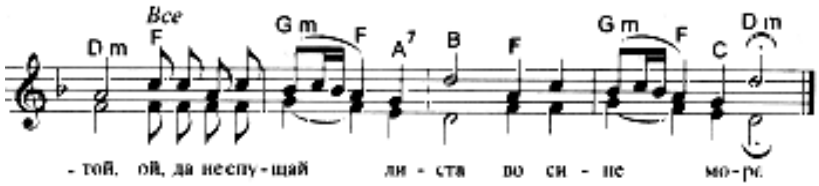
И- зза-о- стра-ва на-стрйэ-жйэнь,
На пра-сто – ррйэ-чно –йва-лныи
Выи – плыи – ва- йу-тра-спи-сныи-йэ,
А-стра-гру-дыие чйэ-лныи.

Мы отчетливо видим (слышим), что мелодия, а точнее длительности ее звуков на гласных растягивают стихи так образом, что согласные примыкают к последующей гласной. Такое примыкание в этом куплете состоит из одного, двух, трех и четырех звуков. Примыкание иногда совпадает со слогом.

Повторим опыт с первым куплетом другой песни:

ОЙ, ДА ТЫ, КАЛИНУШКА





Ой, да ты, калинушка,
Ты, малинушка!
Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой.

Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой,
Ой, да не спушай листа
Во сине море.

Ой, да не спушай листа
Во сине море,
Ой, да во синем-то море
Корабель плывет.

Ой, да во синем то море
Корабель плывет,
Ой, да корабель плывет,
Аж вода ревет.

Ой, да корабель плывет,
Аж вода ревет,
Ой, да как на том корабле
Два полка солдат.

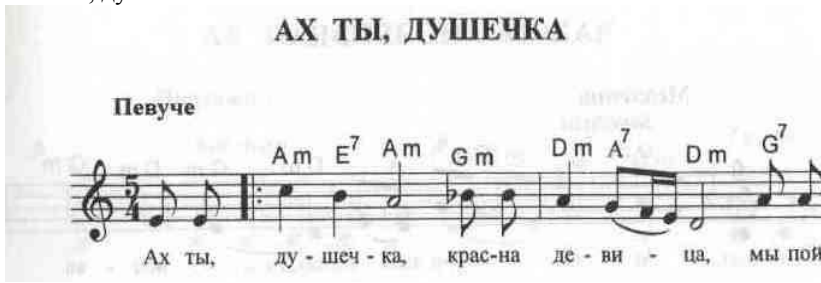
Ой, да как на том корабле
Два полка солдат,
Ой, да два полка солдат,
Молодых ребят...

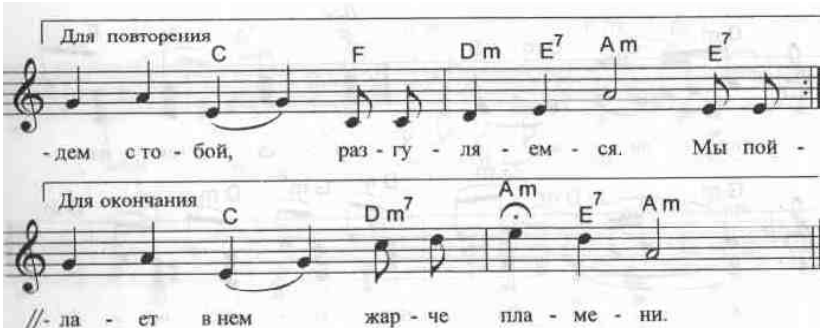
Пропеваем:

Ой, да тыи, кали-и-и ну-у-у-шка-а,
Тыи, ма-а-ли-и-ну-у-шка!
Ой, да тыи, не сто-о-о-ой, не сто-ой
На го-о-рйэ-э-э-э кру-у-той.

На примере этой песни видно (слышно) иное явление певческой артикуляции – это повторение гласной на другом звуке.

Теперь возьмем для подробного анализа русскую народную песню «Ах ты, душечка».





Ах ты, душечка, красна девица,
Мы пойдем с тобой, разгуляемся

Мы пойдем с тобой, разгуляемся
Вдоль по бережку Волги-матушки,

Эх, пускай на нас люди зарятся:
«Ну и что ж это, что за парочка!

То не брат с сестрой, то не муж с женой,
Добрый молодец с красной девицей!»

Мы пойдем с тобой в зеленой лужок,
Мы нарвем цветов да совьем венок.

Там скажу тебе про любовь свою,
Что томит мое ретиво сердце.

Что томит мое ретиво сердце,
Что пылает в нем жарче пламени.

Попробуем мысленно спеть трогательные слова первого куплета, располагая слова по ритму мелодии и следуя правилам орфоэпии:

А- хты, ду-ше-чка, кра-сна де-ви-и-и-ца,
Мы по-йдё-мста-бо-ой, ра-згу-ля-е-мся.

Еще раз заметим, что ритм мелодии заставляет нас артикулировать не только по слогам, а и иначе. Это обстоятельство не прошло мимо внимания исследователей.

Так С.Л. Трегубов [1969: 83-84] пишет, что «слоги становятся открытыми», именно на примере двух первых строк Душечки. Это доказывает, что сам факт такого деления слова давно находится в поле внимания вокалистов. Например, Л.Б. Дмитриев предлагает фразу романса Даргомыжского делить так: «Мне гру-стна» [Дмитриев 2004: 279] или в арии Ленского: «Я Ва-слю-блю» [Там же: 278]. Л.Б. Дмитриев отмечает, что это «общеизвестное правило,…согласную присоединить к последующей гласной». «Гласная несет согласную», - пишет В.П. Морозов [2002: 76].

Предлагаю назвать такое деление слов по ритму гласных - спевным, а единицу певческой артикуляции – спевом.

Спевом является гласная, простая или составная, пропетая отдельно или вместе с предшествующими ей, одной или несколькими согласными.

По этому определению слог может быть спевом. Например:

В первой сторочке «… ду-ше-…!» и «… де-ви…ца!»

Во – второй «Мы … -бо-ой»и «ра-… -ля-е…!»

Обратим внимание на отдельное «А» в первой строке: «А-хты!». Мы видим спев из одной гласной.

Теперь в первой строке обратим внимание на спевы «и-и-» в слове «де-ви-и-и-ца!». Рассмотрим тщательно повторение и-и. Перед нами другое явление певческой артикуляции – распевание гласной на другом звуке (бывает и на том же).

Такое повторение гласной назовем распевом. Распев - это повторение той же гласной на том же или на другом звуке.

Вывод: вокальная артикуляция является по природе спевно-распевной, в отличие от литературного разговорного языка. Там единицей произношения является слог (слово).

Вернемся к «Душечке». Посмотрим из какого количества звуков состоит каждый спев первого куплета. Выявим звуковое богатство текста при помощи упрощенной транскрипции, а в скобках поставим количество звуков в каждом спеве:

А(1)-хтыи(4) ду(2)-шйэ(3)-чка(3),
кра(3)-сна(3)дйэ(3)-ви(2)-и(1)-и (1)-ца (2),
Мыи(3)па(2)-йдйо(2)- мста(4)-бо(2)-ой(2)
ра(2)-згу(3)-лйа(3)-йэ(2)-мса (3).

Сравним запись звуков первого куплета при помощи упрощенной транскрипции со слогами в исходном тексте первого куплета. Контраст разительный. Мы видим, как и в других примерах, что звуковое богат-

ство русского языка не полностью отражается текстом. Получившееся музыкальное деление слова в пении состоит из частей, каждая из которых, спев из 2-х, 3-х и 4-х звуков.

Гласная простая или составная также могут быть спевом в двух случаях. Первый случай, когда гласная является слогом; второй вариант, остаться одинокой гласной без «своих» одной или нескольких слоговых согласных, которые перешли к последуюшему спеву.[1] Распев является частью спева. Тогда это - спев с распевом.

Спевы могут различаться не только по количеству звуков, но и по положению в музыкальной фразе. Так, спев может быть в начале фразы, середине и окончании. Отсюда три вида спевов: начальный, серединный и замыкающий.

Начальный спев совпадает с началом музыкальной фразы и слога. Серединный спев не совпадает ни со словом, ни со слогом. Замыкающий спев совпадает с завершением музыкальной фразы и слова. Все спевы заканчиваются гласной и являются в этом смысле открытыми. Исключение - замыкающий спев. Он может заканчиваться одной или несколькими согласными и тогда он становится закрытым.

Покажем это на примере. Споем мысленно первую строку второго куплета «Мы пойдем с тобой»:

«Мы па-йде-мста-бой».

В этой строке начальные спевы это - «Мы па-»; серединные - «-йде-мста-»; замыкающий закрытый спев «…бой». А в слове: «ра-згу-ля-емса!» замыкающий спев: «-мса!» является открытым. Надо отметить, что согласные в спеве пропеваются вместе с гласными, т.е. произносятся на певческом дыхании замедленно, ритмично и слитно, как бы вливаясь в звучащую гласную.

В спеве, неравном слогу, временно исчезает смысловая связь звуков, а на первый план выходят музыкальные связи. Иначе говоря, в пении смысловая связь звуков слога в слове разрушается. Из-за имеющихся несвойственных литературному языку сочетаний звуков в спеве на грани слогов, возникает новый звуковой космос, в котором центром притяжения становятся гласные. Причем у такого притяжения есть временной вектор – всегда притягиваются предшествующие согласные к звезде-гласной.

Особенности замыкающего спева были уже рассмотрены. Все слово целиком или фраза раскрываются в пении в большинстве случаев, что будет доказано ниже, через музыкальные связи - мотив, фразу, предложение. Спев задерживает звуки слов в памяти и только цепочка спевов с

[1] Например, «А-хтыи ..» в каком-либо шутливом выражении

мелодией раскрывает их целостный лингвистический смысл. Что же произойдет, если певец будет артикулировать только слогами? Тогда последующий за гласной согласный звук будет влиять на нее, препятствуя пропеванию. В этом случае гласная перестанет звучать полно и чисто. Как следствие этого, разрушится пение, а вместе с ним и слово тоже.

Вывод: только пропетое Слово, спевно-распевно, в верной и выразительной ритмо-интонации, хорошо слышно и понятно публике. Именно поэтому форсировать артикуляцию (дикционно пережимать) слова в пении - нельзя.

Вся трактовка слова, его характер, выразительность, акцентированность, разнообразие подтекстов, даже речевые интонации, иначе - Смысл, осуществляются в пении только через музыкальные средства.

Сценическая интерпретация слова в пении осуществляются через систему разработанной музыкально-драматической фразировки, способов и разнообразием акцентировки, штрихов именно спевами-распевами, разнообразием в спевах (распевах) способов атаки (от едва заметной, через разные виды portato до разнодностей markato), филировки, снятия звуков, тембровых акцентов и т.д.

Количество гласных (спевов) в вокальном произведении неизменно. Так как количество нот-звуков задано нотным текстом. В «Душечке» их 23 в каждом куплете, в этом очень легко убедится.

Однако, исполнительский распев-филировка может добавить небольшое количество гласных в спев. Например, певец может сделать фермату на одном звуке, например, на третьей ноте третьего куплета на «Эх, пускА- йна нас…» (иногда здесь поют три первых ноты до, си, ля на терцию выше), т.е. ми. Тогда после cresc. на dim. перед й тенор может на небольшом портаменто мягко произнести еще раз «А». Это очень часто используемый прием. Тогда такой распев является исполнительским и вводится певцом в художественных целях.

Иностранцев, поющих по-русски, и неопытных русскоязычных исполнителей часто просто гипнотизирует вид текста партии. Ведь он выписан слогами, а как произносить иначе - они не знают. Это одна из трудностей, которую необходимо преодолевать при разучивании.

А вот на количество видов (однознозвучный, двухзвучный и т.д.) спевов может влиять разметка дыхания. Например, если вторую строчку первого куплета «Мы пойдем с тобой, разгуляемся» спеть на одном дыхании, как это происходит в первой строке второго куплета, то иначе формируются спевы, сравним:

Первый куплет - Мы по-йде-мсто-бо-ОЙ, ра-згу-ля-е-мся.

Второй куплет - Мы по-йдё-мсто-бо-ЙРА-згу-ля-е-мся.

Сколько же в тексте «Душечки» спевов всего и спевов равных слогу, в частности? Ответив на эти вопросы, мы сможем решить, в зависимости от пропорции, может ли певческая спевно-распевная артикуляция являться особенностью обычного языка во время пения или все-таки имеется особый вид русского языка для пения, певческий русский язык?

На первую часть вопроса легко ответить. Всего куплетов 7, в одном куплете 23 ноты-звука. Значит их 161. Для упрощения счета прибавим один исполнительский спев как распев. Получается 162.

Чтобы ответить на вторую часть вопроса, разобьем весь текст песни на спевы и подсчитаем, сколько спевов и каких по количеству звуков, а также каково число спевов равных слогу.

Вторую строчку нотного текста не будем объединять одним дыханием. Цифрами в скобках отметим количество звуков в слогах. Модуляцию-превращение звука «Ы» в «И» будем для простоты считать однозвучным спевом. Большими буквами отметим спевы равные слогу.

а(1)-хты(3), ДУ(2)-ше(3)-чка(3), кра(3)-сна(3) ДЕ(3)-ВИ(2)-и(1)-и(1)-ЦА(2),
МЫ(2) па(2)-йде(4)-мста(4)-бо(2)-ой(2), ра(2)-згу(3)-ЛЯ(3)-е(2)-мса(3)

МЫ(2)по(2)-йде(4)-мста(4)-бой(3), ра(2)-згу(3)-ЛЯ(3)-е(2)-э(1)-э(1)-мса(3)
Вдо(3)-льпа(3)БЕ(3)-ре(3)-жку(3)-у(1)Во(2)-лги(3)-МА(2)-ту(2)-шки(3),

э(1)-хпу(3)-ска(3)а(1)-йна(3)НАС(3)ЛЮ(3)-ДИ(2)ЗА(2)-ря(3)-а(1)-а(1)-тса(3):
«НУ(2) И(1)ЧТО(3)же(3)-та(2)-а(1), ЧТО(3)ЗА(2)ПА(2)-ра(2)-чка(3)!

ТО(2) НЕ(3)бра(3)-тссе(5)-стро(4)-йто(3) НЕ(3)му(2)-жсже(5)-э(1)-э(1)-НОЙ(3),
До(2)-бры(3)-ймо(3)-ЛА(2)-де(3)-эц(2) скра(4)-сна(3)-йде(4)-ВИ(2)-ЦЕЙ!(4)»

МЫ(2) па(2)-йде(4)-мста(4)-бо(2)-йвзе(5)-ЛЕ(3)-но(2)-йлу(3)-у(1)-у(1)-ЖОК(3),
МЫ(2) на(2)-рве(4)-мцве(5)-то(2)-оф(2) ДА(2) са(2)-вье(3)-мве(4)-нок(3).
Та(2)мска(4)-ЖУ(2) ТЕ(3)-БЕ(3) ПРА(3)- ЛЮ(3)-бо(2)-фьсва(4)-а(1)-а(1)-Ю(2),
ЧТО(3) то(2)-ми(2)-тмо(3)-е(2)-о(1) ре(3)-ти(2)-во(2) се(3)-рце(4).

Что(3) ТА(2)-ми(2)-тма(3)-Е(2) РЕ(3)-ТИ(2)-ВО(2) се(3)-э(1)-э(1)-рце(4),
ЧТО(3) ПЫ(3)-ЛА(2)-е(2)-твне(5)-ом(2) жа(2)-рче(4) ПЛА(3)-МЕ(3)-НИ(2).

Всего спевов 162
Результат: Спевов из 1-го звука - 21 = 12,96%
Спевов из 2-х звуков - 58 = 35,80%
Спевов из 3-х звуков - 60 = 37,65%
Спевов из 4-х звуков - 17 = 10,49%
Спевов из 5-ти звуков - 5 = 3,08%

Число спевов равных слогу - 51 = 31,48%
Число спевов неравных слогу - 111 = 68,51%

В песне «Из-за острова на стрежень» всего звуков 540
Спевов из 1-го звука - 40 = 7,40%
Спевов из 2-х звуков - 251 = 46,48%
Спевов из 3-х звуков - 174 = 32,22%
Спевов из 4-х звуков - 60 = 11,11%
Спевов из 5-ти звуков - 14 = 2,59%
Спевов из 6-ти звуков - 2 = 0,37%
Число спевов равных слогу - 281 = 52,03%
Число спевов неравных слогу - 259 = 47,96%

В песне «Ой, да ты, калинушка» всего гласных 243
Спевов из 1-го звука - 117 = 48,14%
Спевов из 2-х звуков - 49 = 20,16%
Спевов из 3-х звуков - 60 = 24,69%
Спевов из 4-х звуков - 17 = 6,99%

Песня протяжная, поэтому спевов с распевом (от1 до5-ти звуков) - 39 =16,04%

Число спевов равных слогу - 68 = 27,98%
Число спевов неравных слогу - 175 = 72,06%

Проценты считались от общего количества спевов, и не округлялись.

Из анализа статистики ясно, что в среднем чуть больше 2-х третей спевов, не совпадают со слогом! Гласные не произносятся, а пропеваются в ритме с определенным ритмом и высотой, в составных гласных иное произношение - в них после первого звука второй тянется. Звук «Ы» также иной, после атаки он тянется как «И». В серединном и замыкающем спевах к гласной примыкают согласные от предыдущего спева. Это явление рождает новые сочетания согласных. Таких звуковых сгущений нет в литературной и разговорной речи.

Наконец, распев абсолютно самобытное, отдельное явление в артикуляции.[1] Он служит основой колоратурной техники и орнаментики. Необходимо на большем количестве примеров проверить, насколько часто повторяются черты отличия артикулирования в пении и без него, совпадают ли цифры такого рода подсчетов только в одной русской на-

[1]Хотя, и в обыденной речи можно представить себе следующее: «А-а-а! Это ты? »

родной песне, с произведениями в которых имеется на порядок большее количество спевов.

Имеются ли спевы с большим, чем пять количеством звуков? И вполне возможно, что перед нами может быть явление большее, чем просто особенности певческой артикуляции.

Теперь мы готовы посмотреть на то, какие и сколько спевов, йотированных и других, в т.ч. особенно трудных для произношения, например, китайским певцам, звуков имеются в партитуре оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

Прокомментируем таблицу (см. ниже). Все действующие лица оперы расположены в таблице в ином порядке, чем в партитуре. Персонажи размещены в порядке убывания количества спевов в партии. В подсчете количества спевов и звуков в них учитывались правила орфоэпии. В подсчете наверняка есть погрешности, хотя сделано все, чтобы они были сведены к минимуму. Но когда рассчитывается процент от больших чисел, то погрешность наверняка минимальна. Процент считался от общего количества спевов каждого персонажа. Все проценты просчитаны от количества всех спевов персонажа и отражены в таблице по горизонтальной строке. Числа и проценты не округлялись.

Несомненно, что на подсчет спевов неизбежно должно влияет индивидуальное понимание того, где брать дыхание и как надо делить, в целях ясности артикуляции, спев по слогу, делая небольшую паузу без взятия дыхания. Здесь необходима чуткость и чувство меры. То есть, в подсчете наверняка будет присутствовать чувство меры. То есть, в подсчете наверняка будет присутствовать отражение интерпретации, однако число таких разночтений оказывается минимально, так как такое разделение спева по слогу в большом количестве неизбежно приводит к нарушению певучести мелодической линии и не влияет на сумму всех спевов партии.

Повторим, что проценты наличия видов спевов и звуков рассчитывались от общего количества спевов персонажа. Действующее лицо - Гильо, как сказано у автора «лицо без речей», внесено в таблицу для полноты картины. Имеется в таблице и подсчет общего для всех солистов количества спевов и звуков в них. Эти усредненные цифры помогают понять индивидуальное звуковое строение партии каждого персонажа.

ТАБЛИЦА СПЕВОВ И ЗВУКОВ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

	СПЕВЫ								ЗВУКИ									
	Всего	Число спевов и % к количеству спевов персонажа							Число «йотированных» звуков и % к количеству спевов персонажа						трудные для китайцев звуки и % к количеству спевов персонажа			
Персонаж	число и %	1	2	3	4	5	6	7	всего	Е	Я	Й	Ю	Ё	всего	Ы	Л	Р
Татьяна Ларина	**2365** 100%	**157** 6,63 %	**938** 39,66%	**934** 39,49 %	**293** 12,38 %	**38** 1,60 %	**4** 0,16 %	1 0,04%	**777** 32,85 %	**435** 18,39 %	**173** 7,31%	**86** 3,63 %	**53** 2,24%	**30** 1,26 %	**550** 23,25 %	**131** 5,53 %	**264** 11,16 %	**155** 6,55 %
Евгений Онегин	**2169** 100%	**115** 5,3%	**849** 39,14%	**849** 39,14 %	**282** 13%	**57** 2,62 %	**11** 0,5%	2 0,09%	**690** 31,81 %	**397** 18,3 %	**128** 5,9%	**92** 4,24 %	**52** 2,39%	**21** 0,96 %	**485** 22,36 %	**97** 4,47 %	**237** 10,92 %	**151** 6,96 %
Владимир Ленский	**1369** 100%	**108** 7,88 %	**454** 31,16%	**590** 43,09 %	**183** 13,36 %	**30** 2,19 %	**4** 0,29 %	-	**496** 36,23 %	**262** 19,13 %	**90** 6,57%	**74** 5,4%	**47** 3,43%	**23** 1,68 %	**395** 28,85 %	**71** 5,18 %	**201** 14,68 %	**123** 8,98 %
Филипьевна, Няня	846 100%	**40** 4,72 %	**399** 47,16%	**319** 37,70 %	**76** 8,98 %	**10** 1,18 %	**2** 0.23 %	-	**244** 28,84 %	**139** 16,43 %	**50** 5,91%	**28** 3,3%	**18** 2,12%	**9** 1,06 %	**211** 24,94 %	**47** 5,55 %	**98** 11,58 %	**66** 7,8%
Ольга Ларина	**812** 100%	**53** 6,52 %	**311** 38,3%	**320** 39,4 %	**109** 13,42 %	**15** 1,84	**4** 0,49	-	**223** 27,46 %	**136** 16,74 %	**25** 3,07%	**31** 3,18 %	**18** 2,21%	**13** 1,6%	**229** 28,20 %	**63** 7,75 %	**112** 13,79 %	**54** 6,65 %
Ларина мама,	**659** 100%	**44** 6,67 %	**279** 42,33%	**261** 39,6 %	**67** 10,16 %	**8** 1,21 %	-	-	**168** 25,49 %	**101** 15,32 %	**26** 3,94%	**22** 3,33 %	**14** 2,12%	**5** 0,75 %	**138** 20,94 %	**32** 4,85 %	**52** 7,89 %	**54** 8,19 %
Гремин Князь	**434** 100%	**24** 5,52 %	**187** 43,08%	**135** 31,1 %	**80** 18,43 %	**7** 1,61 %	**1** 0,23 %	-	**141** 32,48 %	**88** 20,27 %	**19** 4,37%	**15** 3,45 %	**13** 2,99%	**6** 1,38 %	**111** 25,57 %	**32** 7,37 %	**50** 11,52 %	**29** 6,68 %

Трике, француз	**213** 100%	**18** 8,45 %	**115** 53,99%	**49** 23%	**23** 10,79 %	**8** 3,75 %	-	-	**52** 24,41 %	**35** 16,43 %	**4** 1,87%	**11** 5,16 %	**1** 0,46%	**1** 0,46 %	**50** 23,47 %	**6** 2,81 %	**16** 7,51 %	**28** 13,14 %
Зарецкий	**120** 100%	**7** 5,83 %	**41** 34,16%	**43** 35,83 %	**24** 20%	**5** 4,16 %	-	-	**42** 35	**28** 23,33 %	**8** 6,66%	**1** 0,83 %	**3** 2,5%	**2** 1,66 %	**24** 20%	**1** 0,83 %	**12** 10%	**11** 9,16 %
Ротный	**44** 100%	-	**16** 36,36%	**17** 38,63 %	**10** 22,72 %	**1** 2,27 %	-	-	**17** 38,63 %	**10** 22,72 %	**3** 6,8%	**2** 4,54 %	-	**2** 4,54 %	**6** 13,63 %	**0** 0	**5** 11,36 %	**1** 2,27 %
Гильо Камердинер	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	0	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**	**0**
Всего в сольных партиях	**9031** 100%	**566** 6,26 %	**3593** 39,78%	**3517** 38,94 %	**1147** 12,7 %	**179** 1,98 %	**26** 0,28 %	**3** 0,03%	**2850** 31,55 %	**1631** 18,06 %	**526** 5,82%	**362** 4%	**219** 2,42%	**112** 1,24 %	**2199** 24,34 %	**480** 5,31 %	**1047** 11,59 %	**672** 7,44 %
Хор крестьяне, крестьянки, бальные гости, помещики и помещицы и офицеры	**1904** 100%	**93** 4,88 %	**904** 47,47%	**709** 37,23 %	**178** 9,34 %	**19** 0,99 %	**1** 0,05 %	-	**517** 27,15 %	**301** 15,8 %	**36** 1,89%	**118** 6,19 %	**39** 2,04%	**23** 1,2%	**457** 24%	**91** 4,77 %	**172** 9,03 %	**194** 10,18 %

На шести- и семизвучные спевы приходится меньше 1 процента. Хотя каждая партия обладает своей спевной спецификой. Почти треть всех спевов с йотированной гласной. Например, партия Ленского имеет особенно высокий процент йотированных гласных 36.23%, а партии Гремина 4-х и 5-ти звучные спевы составляют более 14%.

Из таблицы наглядно виден объем каждой партии. Примерно одна четвертая всех спевов имеет звуки трудные в произношении не только для китайских певцов.

Хор, несмотря на четвертое место по количеству спевов, расположен в последней строке потому, что хоровое письмо обладает своей спецификой. И потом в «Онегине» имеются хоры мужские, женские и смешанные, а в хоровых партиях наличествует подголосочная и имитационная полифония.

Хоровые партии зачастую артикулируются с разными спевами или с теми же, что в других партиях, но в другое время. Все эти различия учитывались при подсчете спевов и количества звуков в них у хора. Считались один раз те спевы, которые произносит весь хор одновременно или дополнительно в полифонии спевы в тех партиях, которые артикулировались самостоятельно.

Поэтому у сольных партий отдельная система подсчета. Йотированные звуки попали в таблицу из-за сложностей в их артикулировании. В таблице есть и статистика по особенно трудным для иностранных певцов звуков, так как их, например, в китайской фонетике нет.

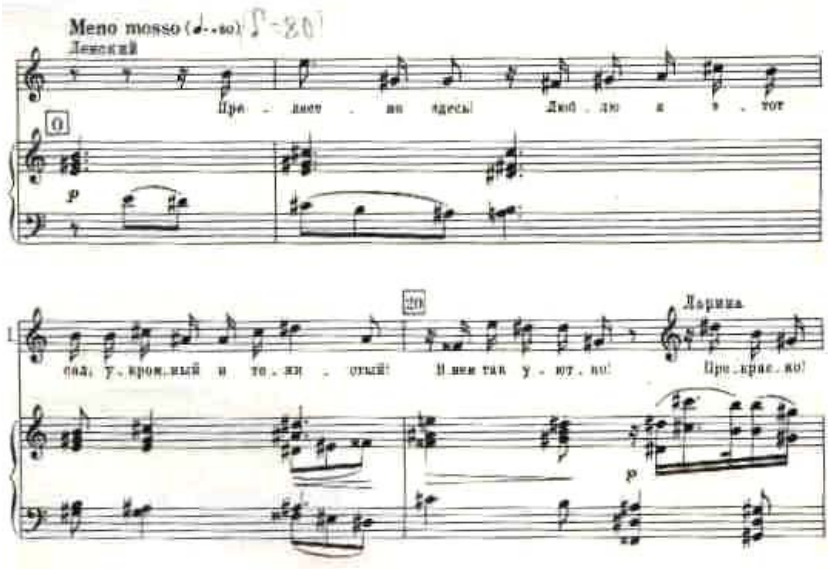
	СПЕВЫ СОЛИСТОВ I АКТА. ЧИСЛО И % ОТ ОБЩЕГО КОЛИЧЕСТВА СПЕВОВ СОЛИСТОВ ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ							
Виды спевов солистов I акта.	ВСЕГО	1-нофонемный	2-хфонемный	3-хфонемный	4-хфонемный	5-тифонемный	6-тифонемный	7-мифонемный
Число спевов в I акте.	5304 100%	293 5,52%	2132 40,19%	2143 40,40%	652 12,29%	74 1,39%	10 0,18%	-
Число спевов совпадающих со логами В I акте.	2285 43,08%	127 2,39%	1319 24,86%	720 13,57%	114 2,14%	3 0,05%	2 0,03%	-
Число спевов не совпадающих со логами В I акте.	3019 56,91%	166 3,1%	813 15,32%	1423 26,82%	538 10,14%	71 1,33%	8 0,15%	-

Подсчет слогов в «Онегине» и слогов равных спеву показывает, что их соотношение почти такое же, как и в «Душечке». Слогов равных спеву примерно 40%, а неравных – 60%. Вот подсчет по спевам солистов 1 акта «Онегина» (см. выше таблицу). Это показывает одно из отличий вокальной речи. Думается, что перед нами особый вид русской речи - певческая речь.

Покажем теперь на примерах из оперы виды спевов. а также кратко их проанализируем. Ведь в тексте «Онегина» число звуков в спевах доходит до семи.

Рассмотрим фразы из партии Ленского:

пример № 1



Мы видим, как цепь гласных составляет мелодию и каждая гласная обладает определенной долготой, как гласная как магнит притягивает к себе предшествующие согласные (по нотной записи те, которые находятся «слева» от гласной).

Вот, что у нас получается с учетом музыкальной фразировки и правил орфоэпии, если записать упрощенной транскрипцией получаемые звуки, объединяемые указанным способом, в скобках указано количество звуков в спеве:

«Прйэ(4)-лйэ(3)-сна(3) здйэ-сь(5)! Лйу(3)-блйу(4) йа(2) э(1)-та(2) -тса(3)-ту(2)-кро(3)-мны(3)-йи(2) тйе(3)-ни(2)-стйй(4): внйо(4)-мта(3)-ку(2)-йу(2) -тна(3)!»

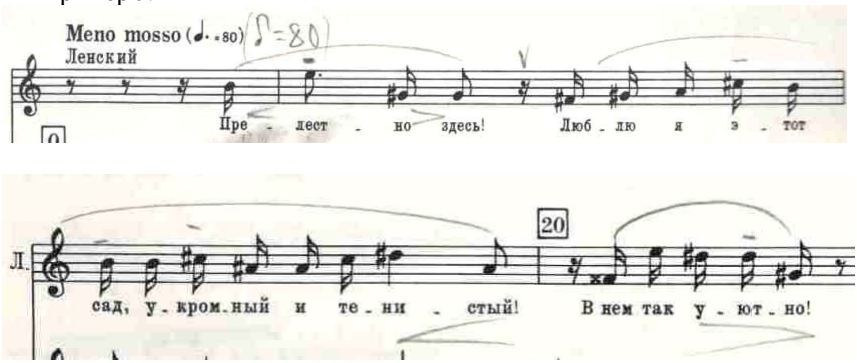
Обратим внимание на пятизвучный спев «Здесь».

Возможен исполнительский вариант с небольшой цезурой без взятия дыхания после слова «сад», перед «укромный». В этом случае последующий спев «у» будет однозвучным, а предшествующий трехзвучным. В этом небольшом фрагменте 11 йотированных звуков звуков и 4 (2р и 2л) трудно произносимых для иностранного (китайского) певца.

Из таблицы видно, что в партии Ленского наибольший процент йотированных звуков, их более трети всех звуков роли, такой же примерно процент трудно произносимых звуков, преобладают спевы 2-4-х звучные, причем трехзвучных немногим меньше половины; 5-звучных - десять, 6-сти звучных – 4. Это делает партию Ленского одной из самых трудных в опере с точки зрения артикуляционных проблем.

В настоящей статье почти не затрагивается главная проблема работы с певцами – интерпретация. Буквально один аспект этой важнейшей темы. Работа над характером, фразировкой, разметкой дыхания, штрихами, акцентами, нюансировкой, филировкой, поисками тембра должна идти параллельно с работой над артикуляцией, как бы по ходу с разучиванием, без натягивания на результат. Главное, фиксируется в клавире певцом, в том числе и акценты артикуляцией, дыханием.

Пример №2

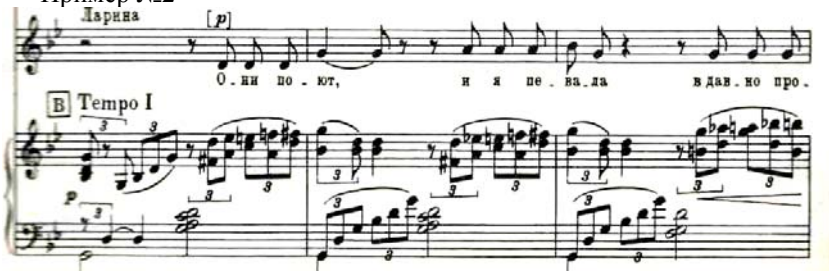


Посмотрим примеры на различные виды спевов.

1. Однозвучный спев, в примере №1 один такой спев. См. второй такт в слове «этот». Звук «Э» на звуке до# второй октавы по записи.

Или см. пример №2 «А-ни па-ют.» Первый звук А – это однозвучный спев, см. там же во втором такте: «И я пе-ва-ла». И – однозвучный спев.

Пример №2



2. Двухзвучный спев

См. пример №2 «а-НИ ПА-ют» «и ЙА пе-ВА-ЛА».

Все выделенные спевы состоят из двух звуков.

3. Трехзвучный спев

См. пример №2, последний такт: «ВДА–ВНО ПРА…».

Три трехзвучных спева подряд.

4. Четырехзвучный спев

См. пример №1 Спевы – «ПРйЭ-ле-сна ЗДйЭсь!

Лю-БЛйУ я э-та-тса-ту-кро-мны-йи тйэ-ни-стый:

внйо-мта-ку-йу-тна!»

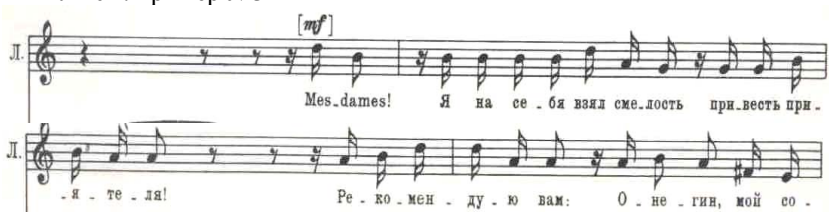
Спевы из четырех звуков «Прйэ»,» «блййу, «внйо» чередуются в примере со спевами состоящими из одного, двух и трех звуков, а один спев см. далее:

5. Пятизвучный спев

См.пример №1 «здйэсь» состоит из пяти звуков.

В этом примере есть и замыкающий спев, когда перед паузой завершается слог и музыкальная фраза одновременно. Замыкающий спев может завершаться согласными.

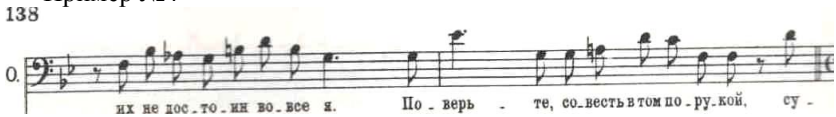
Или см. пример №3



Спевы во втором такте, построенные на лейтмотиве Ленского

«Я на се-бя-взя-ЛСМйЭ-ласть» «при-ве-СТЬПРИ-я-те-ля »,
состоят из пяти звуков.

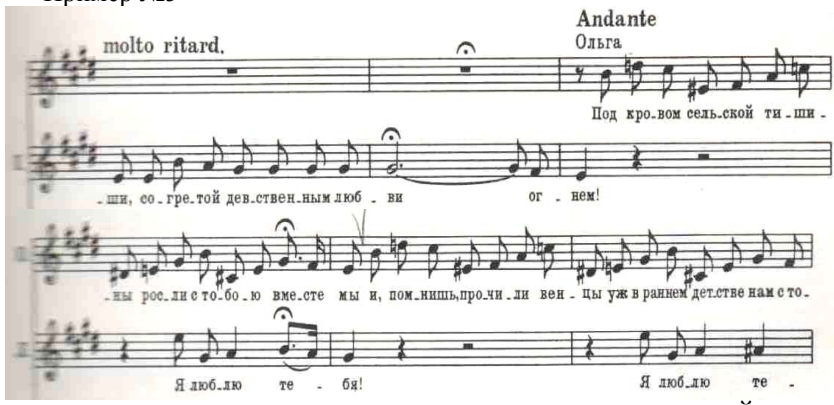
Пример №4



В примере №4 второй такт «Па-ве-рьте, со-ве-СТЬФТО-мпа-ру-кай » - выделен спев из пяти звуков в партии Онегина.

6. Шестизвучный спев

Пример №5



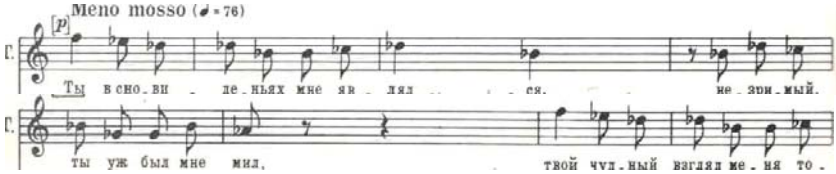
Первый такт в партии Ленского: «са-гре-та-йдйэ-ФСТВЙЭ-нны-млю-бви а-гнйом». В примере №5. - выделены курсивом спевы из шести звуков. Есть и вариант часто используемый в оперной практике: «де-ФСТВЙЭ-нны-ма-гнё- млю-бви».

Или 6 такт в партии Ольги прим. №5: «Па-дкро-ва-мсе-льска-йсу-е-ты ра-сли ста-бо-ю вме-сте мы и по-мни-шпро-чи-ли ве-нцы у-швранне-мде-ТСТВЙЭ на-мста-бой …»

Пример №6.

См. во втором такте имеется, он выделен заглавными буквами, спев из шести звуков: «са-йду фта-и-НСТВЙЭ-нну-йу-сйэнь»

7. Семизвучный спев, встречается в опере трижды. Пример №7

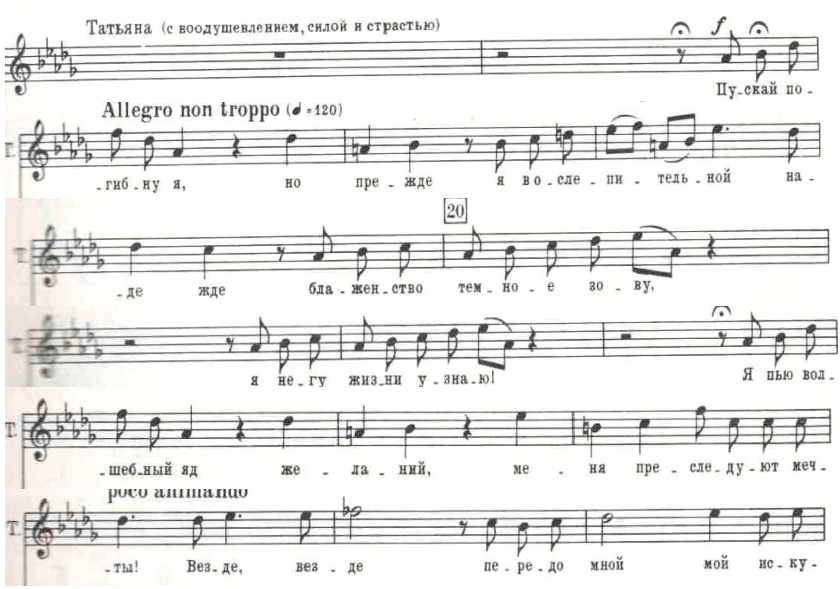


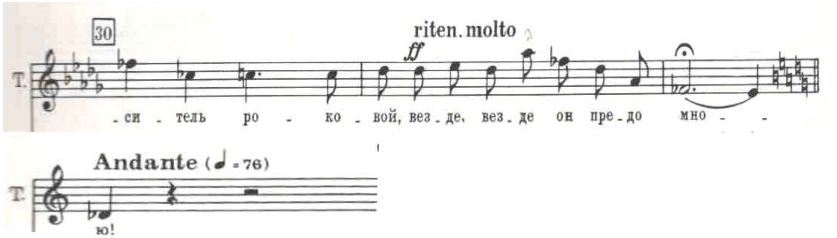
Фрагмент из партии Татьяны, спев из 7 звуков выделен большими буквами: «Ты фсна-ви-де-нья-хмне-йи-вля-лса. Не-зри-мы-йты у-шбылмнйэ-мил, тво-йчу-дны-ЙВЗГЛЙА-тме-ня….». Обратим внимание также на орфоэпические подробности артикуляции: оглушение В=Ф перед С, редукцию в «являлса» и замену Я на А в конце слова, оглушение Ж-Ш перед Б. Звук Ы плавно модулирует в И.

Приведенный анализ частично вскрывает объем тех трудностей, которые преодолевали китайские певцы. Ведь даже носители русского языка не с первого раза могут точно пропеть 4-х-6-ти звучные спевы, несмотря на вокальную интуицию и, образно выражаясь, «генетическую» артикуляционную память в произношении родного языка. Артикуляцию спевами создают не сразу обнаруживаемые сочетания звуков языка на стыке слогов, например, Й перед согласной, двойные ЙЙ, ТТ, НН, ВВ, ЙЙ, ЖЖ, ЙТ,УУ и т.п..

Проанализируем еще несколько примеров.

Пример №8





1. В примере № 8 имеется 44 йотированных звуков.

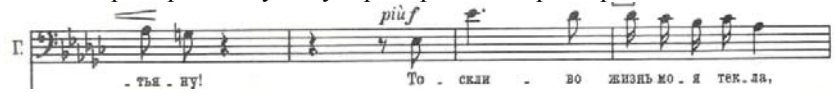
Й – звук особый. Его изумительная красота проявляется в краткости, иначе он закрывает звучание предшествующего или последующего звука.

2. В спевах примера №8 имеются сочетания Й с другими звуками, необычны сочетания в спевах на гранях слогов:

ЙП (пускай погибну), ЙН (ослепительной надежде), ЙЙ (волшебный яд), ЙМ и ЙИ (передо мной мой искуситель).

Есть особенность в пропевании спева перед скачком к высокими нотам. Особенность заключается в том, что в спеве перед скачком «прыгает» только последняя перед гласной согласная. Посмотрим пример № 8, см. последних два такта: «ве-зде ве- зДйЭ» в скачок «летит» выделенная шрифтом Д вместе ЙЭ, без предшествующей «з».

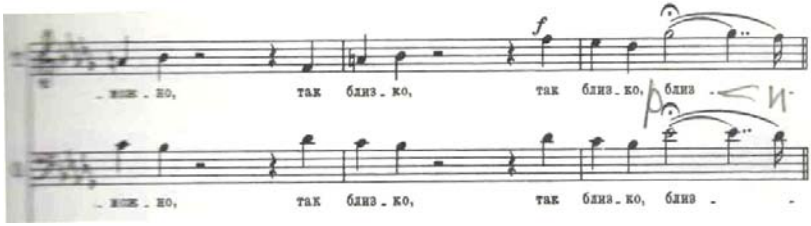
Еще примеры на эту тему: пример № 9 из арии Гремина

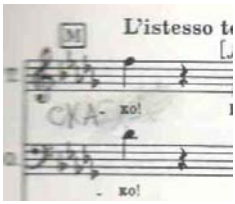


Скачок «Та-скЛИ». Наверх улетает «мистер» «ЛИ». Так же и в других случаях. Несколько слов о РАСПЕВЕ.

Начнем с примеров:

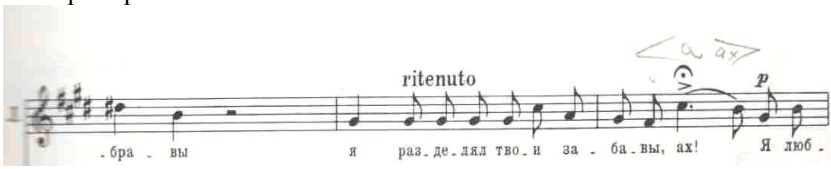
В примере №8 два последних такта: «он пре-да мно- О-йу» - «О»-распев. Пример №10





В примере №10 карандашом помечены ноты распева «бли-И-СКА». Распев это повторение гласной под лигой внутри того же звука.

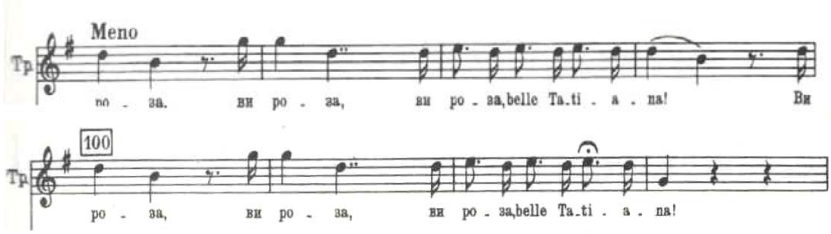
Пример №11



В примере №11 карадашом помечена гласная распева для филировки звука. Во время ритмизованных крещендо и, особенно диминуэндо, надо мягко, «внутри себя» произносить «А». В окончании филировки вместе с «Х», сказать «АХ».

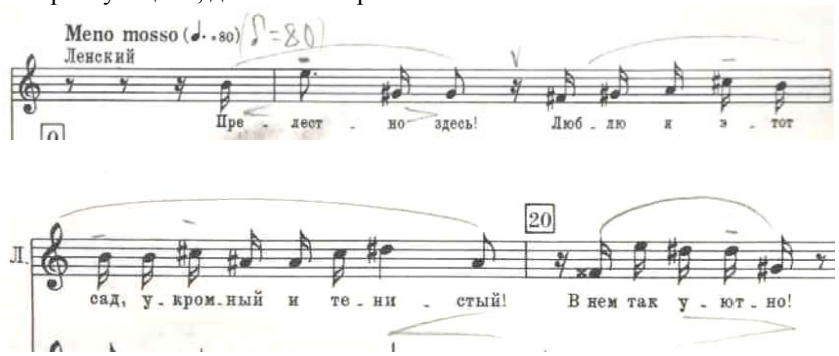
Несколько слов об исполнении пекинскими студентами партии Трике. Речитатив с ломанной на французский манер русской речью удалось поставить. А вот куплеты пришлось петь по-французки, кроме припева (см. пример №12) с любопытными спевами: «Ви ро-за, Ви ро-за, Ви-роза бйэ-лльТа-ти-а на-а». Дыхание рекомендую брать в третью долю.

Пример №12



В настоящей статье, как было отмечено выше, я почти не затрагиваю главную проблему работы с певцами – интерпретацию. Однако приведем еще один аспект этой важнейшей темы. Работа над характером, фразировкой, разметкой дыхания, штрихами, акцентами, нюансировкой, филировкой, поисками тембра должна идти параллельно с работой над артикуляцией, как бы по ходу с разучиванием, без натягива-

ния на результат. Главное фиксируется в клавире певцом. В т.ч. акценты артикуляцией, дыханием. Прим. №13



Долгий опыт работы подсказывает, что для прочного освоения оперной партии певцами лучше начинать ее освоение с нулевого цикла. Это нужно для того, что бы не допустить впевания ошибок, в т.ч. и артикуляционных. Дело в том, что у всех певцов, независимо из какой они страны, необычайно сильно развита память мышц артикуляционного аппарата, которая сочетается с такой же очень сильной мышечной памятью позиционной высоты тона в пении.

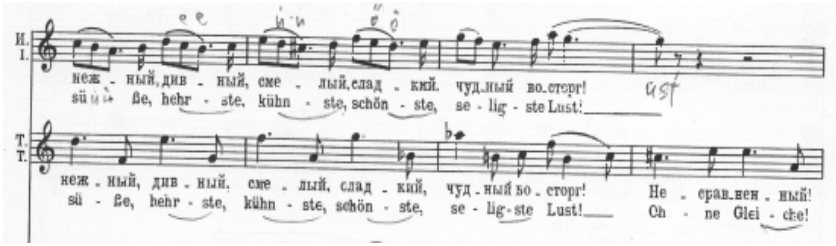
Стоит певцу, особенно молодому, повторить ошибку, то от волнения во время спектакля такие скрытые ошибки с большой долей вероятности будут «выскакивать».

За более чем 40-летний опыт дирижерской и педагогической деятельности мне приходилось работать с певцами из многих стран, в том числе с китайскими, корейскими и японскими. Были в моей дирижерской случаи, когда потом надо тратить время и большие усилия на избавление от «прилипшей» ошибки.

Например, мне пришлось ставить с русской труппой на итальянском языке оперу Г. Генделя «Адмето» в Кельне в 1990 году, а со смешанной корейско-японской труппой подготовить и провести на немецком языке «Fliedelmaus» И.Штрауса в Сеуле в 2000 году. 2010 год Евгений Онегин в Пекине и тому подобное.

Всегда возникала одна и та же проблема произношения в пении на иностранном языке. Несколько примеров спевов в операх разных стран:

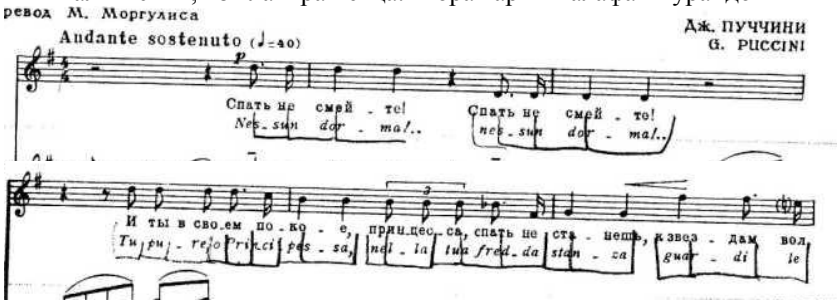
Немецкий, из клавира певца. Вагнер «Тристан и Изольда»:

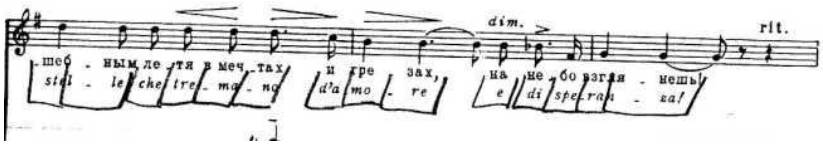


французский, куплеты Трике из Онегина, записаны солистом:

Que-le so-rtco-mle se-sde-sirs,
кйо-лэ-со-рко-мблэ-сэ-дэ-зир,
que-la-joie le-sjue-xle-splai-sirs,
кйо-лйа-жуа-лэ-жо-лэ-плэ-зир
fi-xe-ntsn-rse-sle-vre-sle-son-rir!
фи-ксэ-сю-рсэ-лэ-врэ-льо-су-рир
Que sn-rle cie-lde ce pe-ys,
Кэ-сьу-рлэ-сьэ-лдэ сьо пэ-и,
é-toi-legui tou-jou-rsbri-llee-teluit,
э-туа-льки ту-жу-рбри-йэ-льуи,
e-llee-clai-re no-sjou-rse no-snuits
э-лльэ-клэ-рэ но-жу-рэ но-ньу

Итальянский, из клавира певца: вторая ария Калафа «Турандот»



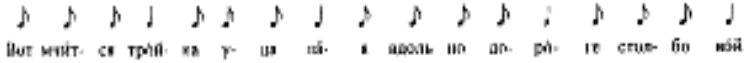


Итак, слово пропетое вокалистом является по воле композитора неотъемлемой частью не менее могучего языка – языка музыки. Пропетое слово органично впаяно не только в мелодию, но и во всю музыкальную ткань. В оперном искусстве вокальное слово, согреваемое певческим и артистическим дарованием, соединенное с многотембровым оркестром, хором, а также со всем разнообразием оперных форм (арии, ансамбли, диалоги, сцены и т.д.), становится действенным. Потому, что Его Величество Театр с непременным действием, разнообразными видами общения, сценическим текстом, подтекстами, обостренной системой речевой интонации, сценической пластикой и т. д. наделяют пропетое слово особой целостностью, многомерностью, обилием смыслов.

Попробую теперь опереться в своих суждениях на идеи ныне покойного профессора Л.В. Златоустовой, выступление которой, к сожалению, на конференции было отменено. Любовь Владимировна полагает, что «универсальной характеристикой фонетического слова является его ритм, поэтому … фонетическое слово будет именоваться ритмической структурой (РС)» [Златоустова 2001: 259]. Рассматривая нотный текст и его певческую реализацию, чтение стихотворения и чтение прозаического текста городского романса «Вот мчится тройка удалая» Л.В. Златоустова, «…для более полного представления варьирования элементов (РС) по времени» [Там же: 260] приводит следующее сравнение:

«Вот мчится тройка удалая»

Нотный текст



Певческая реализация

мс	80	240	160	1080	70	112	126	684	266	220	144	224	1116	140	160	160	1540

Чтение стихотворения

	Вот	мчит-	ся	трой-	ка	у-	ла-	ли
	о	и	а	о	а	у	а	и
мс	88	190	88	220	90	110	184	260

Чтение прозаического текста

мс	60	160	37	200	54	80	114	220

Из цитируемого сравнения видно, что исследователь пользуется нотно-слоговой записью звучания. Далее она высказывает абсолютно замечательную идею: «Следует думать, что исполнитель пользуясь специфической системой РС, которая, формируясь у ребенка в возрасте около года, и далее, развиваясь, создает в мозгу человека нейронную сеть (по данным Н. Бехтеревой, А. Ухтомского), где и хранится РС. Поющий, скорее неосознанно, стремится сохранить основу модели (РС), меняя временное распределение слогов, что, кстати, служит большей выразительности и разборчивости смысла слов» [Там же: 261]. Отметим точность и важность этого проницательного наблюдения за переменой и следствием «временного распределения слогов».

В другой статье, посвященной русской просодии в стихе и пении, Л.В. Златоустова пишет: «Универсальной характеристикой просодии является ритм. Единицы ритма - фонетическое слово, синтагма, фраза, фоноабзац» [Златоустова 2002: 239]. Везде в анализе Л.В. опирается на слог и «его временное распределение».

В тексте этой статьи Л.В. использует анализ ряда динамических спектрограмм певческой реализации фразы «Подай те ж милостыню ей!» из романса А. Алябьева «Нищая» (из Беранже), а также фразы «Бог в помощь Вам, друзья мои!» из романса Г. Свиридова на стихи Пушкина в певческой и драматической реализациях. Анализируя первую фразу, исследователь пишет: «Обращает на себя внимание распределение в фонетическом слове ударных и неударных сегментов. Сегменты согласных имеют длительность меньшую по сравнению со стиховым текстом…» [Там же: 251]. Для меня этот термин сегмент – ключевой. В сущности именно это и было изложено в начале сегодняшнего выступления.

Приведу только три динамических спектрограммы Л.В.[Там же: 251-253]:

Рис 8. Подайте ж милостыню ей!

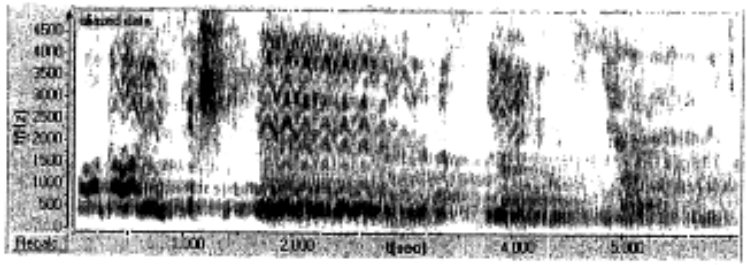


Рис. 10. Бог помочь вам, друзья мои! (речь)

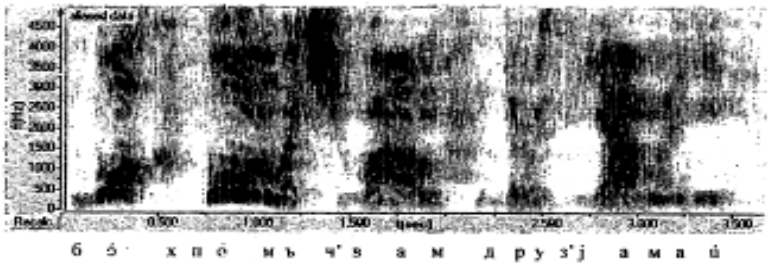
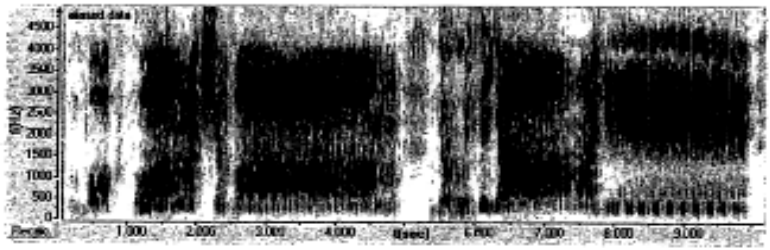


Рис. 11. Бог помочь вам, друзья мои! (пение)



В этих динамических спектрограммах Л.В. отчетливо видны спевы. Они просматриваются в сочетаниях относительно долгих сегментов гласных и коротких в примыкающих к ним предшествуюших согласных.

Возникает абсолютно ясное и точное инструментальное подтверждение временных пропорций, проанализированных мной, особенностей певческой артикуляции.

Таким образом, я на основе этих инструментальных исследований Л.В. Златоустовой полагаю, что можно сделать вывод об инструментальной фиксации явления спева.

Благодаря идеям и выводам Л.В. Златоустовой я понял, что, сражаясь за ясность слова в пении в течение многих десятков лет, боролся с РС – с ритмической структурой произношении фонетического слова. Боролся в пении с РС - фонетическим словом, ради раскрытия его же целостности в музыке. У певца певческой речи функционирует другая система нейронов, и так как певческая система РС является спевно-распевной (СР), то она (СР) также формируется в результате обучения пению с детских лет.

Мои подсчеты показывают, что примерно одна треть спевов совпадает в пении с фонетическим словом, а две трети не совпадают. Поразительно, но результаты подсчетов по методике Любовь Владимировны те же. Так Л.В. Златоустова, рассматривая особенности «…реализации речи в оперных ариях» пишет: «Изучение клавиров опер П. Чайковского дало следующие результаты. В опере «Евгений Онегин» длительностью выделяется 30% всех фонетических слов» [Златоустова 2001: 264]. Это не просто совпадение – это научное подтверждение факта существования певческой артикуляции. Получается, что фонетическое слово, синтагма, фраза, фоноабзац раскрываются в пении только через мотив, фразу, предложение и период.

И тут же далее Л.В. пишет: «Однако в нотном тексте (в «Евгении Онегине» Р.Л.) лишь 4% случаев ударные падают на более короткие доли, чем неударные. Иное мы видим в опере «Пиковая Дама». Выделение ударных слогов в пределах от 70 до 87%. Чем объясняется такая разница? Либретто? Чувством фонетического слова?».

Могу высказать предположение, что ответ именно в либретто. Там есть замысел по Пушкину, но нет божественного пушкинского стиха, образцово сложного для певческой артикуляции. Достаточно посмотреть на таблицу спевов «Евгения Онегина». Спевы имеют от одного до семи звуков. Разнообразие положений согласных заданных Чайковским именно внутри онегинского спева очень велико.

В статистике раскрывается необыкновенная пропорциональность и, если хотите, красота стиха. Так двух и трехзвучные спевы занимают примерно по 40% (39,78 и 38,94%), четырехзвучные спевы 12,7%, однозвучные 6,26% (одно и четырехзвучные вместе это 20%), пяти звучные 2% (1,98), шести-семизвучные 0,03% (0,28 и 03%). Цифры в статистике напоминают ряд Фибоначчи.

Прошу прощение за обильное цитирование идей Любови Владимировны, только сейчас, во время редактирования моего выступления для печати, мне стало известно о том, что она ушла из жизни.

Думается, как трагична жизнь. Я испытываю чувство глубокого сожаления об этом скорбном событии. Очень жаль, что не удалось лично познакомиться и пообщаться с выдающимся отечественным ученым, филологом, педагогом, который высказал множество новых замечательных научных идей и воспитал большое количество талантливых исследователей.

Мне хотелось бы присоединиться к верному и проницательному суждению Любовь Владимировны:

«Талантливый исполнитель добивается точного звучания слова в его вокалических и консонантных частях, не мешающих течению мелодии, но сохраняющих целостность слова, его разборчивость в пении. Это трепетное отношение к стиховому тексту, использование богатейшей палитры тембральных красок позволяет слить слова и музыку в органическое целое, подчеркнуть главное в художественном замысле поэта» [Златоустова 2002: 254].

Смею добавить - «и композитора».

ЛИТЕРАТУРА

Дмитриев 2004 - *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. М., 2004.

Златоустова 2001 - *Златоустова Л.В.* Фонетическое слово в стихе и пении // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции 23-27 июня 1998г. М., 2001.

Златоустова 2002 - *Златоустова Л.В.* Русская просодия в стихе и пении // Языкознание в теории и эксперименте: сборник научных трудов (по материалам конференции Актуальные проблемы общего и восточного языкознания) М., 2002.

Ильина 1996 - *Ильина Н.Е.* Наблюдение над произношением в пении. М.,1996.

Морозов 2002 - *Морозов В.П.* Искусство резонансного пения. М., 2002.

Трегубов 1969 – *Трегубов С.Л.* Слово в пении актера музыкального театра // Вопросы вокальной педагогики. М., 1969. Вып.4. С. 72-84.

Е.М.Князева

ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ РИТМА В ЗВУЧАЩЕМ СТИХОТВОРНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО И АКТЕРСКОГО ИСПОЛНЕНИЙ СТИХОТВОРЕНИЙ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО)[1]

Тема конференции приглашает нас вновь помыслить о пространстве культуры, о языках и метаязыках в этом пространстве. В связи с этим нельзя не вспомнить определение культуры, данное П.А. Флоренским:

«*Вся культура может быть истолкована как* ***деятельность организации пространства****. В одном случае это – организация ваших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется наукой и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространство техники, и не допускает вмешательства – как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством»* [Флоренский 1982: 25-29].

Понимая культуру как «деятельность организации пространства», можно только поражаться тому множеству возможных пространств культуры, которые перед нами открываются. Одним из таких пространств является язык. Все эти пространства объединены тем, что они организуются посредством универсального закона – ритма, являющегося *основой метаязыка культуры* и проявляющего себя во всех видах искусства, в том числе и в поэзии.

Не случайно ритмика стиха является одним из основополагающих, но вместе с тем и до сих пор спорных[2] разделов стиховедения. Главная причина тому – сложность самого явления ритма. Как показала конфе-

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», госконтракт 02.740.11.0370 в рамках федеральной программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», а также при финансовой поддержке Министерства образования и науки в рамках гранта ведущих научных школ № НШ-5837.2010.6.

[2] Показательна в этом смысле статья [Гринбаум 2008].

ренция «Отечественное стиховедение. 100-летние итоги и перспективы развития», прошедшая 25-27 ноября 2010 года в Санкт-Петербурге, проблема ритма волнует стиховедов особенно в связи со смыслом (один из разделов сборника этой Конференции так и назван - «Ритм и смысл») [Отечественное стиховедение 2010]. Обе эти категории являются значимыми для понимания сущности поэзии. На наш взгляд, исследование звучащего (исполненного) стихотворного текста, представляющего собой богатейший исследовательский материал, способно приоткрыть новые грани освещения этой проблемы.

Помимо стиховедческого подхода в осмыслении соотнесенности ритма и смысла в стихе значимым оказывается и лингвистический подход, позволяющий выявить: а) какие языковые средства обеспечивают появление ритмических вариаций в озвученном стихотворном тексте в сравнении с тем же текстом в печатном виде б) каким образом ритмические вариации в звучащем стихотворном тексте передают оттенки смыслов при озвучивании его разными исполнителями, представляющими разные интерпретации одного и того же произведения.

В данной статье мы постараемся раскрыть первый аспект. Главный вопрос, на который мы стремимся ответить на данном этапе исследования, звучит так: *как и почему меняется ритмика звучащего стихотворного текста в сравнении с печатным текстом одного и того же произведения?*

В своем исследовании мы опираемся на следующий ***основной тезис:*** *в письменном стихотворном тексте содержится инвариант ритма, заложенный поэтом. При озвучивании текста (его исполнении) происходит реализация ритма, зависящая от интерпретации исполнителем содержания текста. Любое, даже авторское исполнение, – это интерпретация. Однако авторская интерпретация, как правило, точнее передает замысел поэта, поскольку поэт и исполнитель в этом случае являются одним лицом*[1].

[1] Напомним, что проблемами звучащего стихотворного текста (в том числе и ритма) в начале 20 века занимались представители школы «слуховой филологии» (Ohrenphilologie), основанной Э.Сиверсом. Некоторые его идеи, несмотря на резкую критику его акустического метода, были подхвачены и развиты русскими формалистами (Б.М. Эйхенбаумом, В.М. Жирмунским, Б.В. Томашевским и др.) в Отделе Искусств ГИИИ, а позже – в Институте Живого Слова в Ленинграде (1919-1923) и Государственном Институте Слова в Москве (1925). Исследователи подходили к звучащему стиху с различными задачами: эстетическими, теоретико-литературными и образовательными (обучение искусству декламации).

Здесь стоит отметить, что мы придерживаемся точки зрения С.И. Бернштейна, который опроверг тезис представителя школы «слуховой филологии» Э. Сиверса о том, что в поэтическом тексте изначально заложена форма звучания и что из структуры текста должны выводиться все элементы его произнесения, а также что печатный текст имеет один единственно правильный способ прочтения, задача выявления которого и стоит перед исполнителем. С.И. Бернштейн доказал, что существуют два типа поэтического творчества - «декламативный», который предполагает четкое представление поэтом материального звучания и его воплощения в тексте, и «недекламативный», когда для поэта представление о материальном звучании и его воплощении не носит обязательного характера[1]. Это означает, что не всегда способ произнесения стиха однозначно выводим из печатного текста, что подтверждается и современными поэтами (особенно представителями sound-поэзии), отмечающими, что им не хватает средств записи для того, чтобы передать полностью то, как стих должен звучать [Бирюков 2006].

Прежде чем мы перейдем к анализу конкретных текстов, стоит пояснить два основополагающих для данной темы термина: *звучащий текст* и *ритм*.

Под ***звучащим текстом*** мы, вслед за Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, понимаем любой текст, прочитанный или произнесенный вслух, в противоположность незвучащему (печатному, написанному, представленному в письменном виде) тексту [Иванова-Лукьянова 1997: 168].

Что касается исследования ритмики звучащего стиха «слуховой филологией», то основные критические замечания по этому поводу высказал Ю.Н. Тынянов. Подчеркивая огромную заслугу «слуховой филологии» в «расширении объема понятия ритма», он высказывал недоумение в связи с тем, что при выделении восьми факторов ритма (среди которых, по его мнению, были очень спорные), представители этой школы вкладывали в содержание понятия ритма ничтожно мало, определяя ритм как «эстетически приятную форму акустического предшествующего момента». Такое определение Тынянов считал грубо гедонистическим, выявляющим отношение к ритму как к сугубо акустической системе.

Большой вклад в лингвистическое исследование звучащего стихотворного текста внес С.И. Бернштейн, основавший в 1919 году фонетический кабинет в Институте Живого Слова с уникальной фонотекой записей авторского исполнения своих стихов поэтами начала 20 века. Среди современных исследователей звучащего стихотворного текста стоит отметить работы Л.В. Златоустовой, Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, Т.Е. Янко.

[1] См. подробнее в [Бранг 2010: 28].

В качестве «рабочих» определений ***ритма стиха*** мы опираемся на два: общелитературное и стиховедческое (оба принадлежат М.Л. Гаспарову). Более общее звучит так: «(греч. rhythmos – стройность, соразмерность) – периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки времени» [Литературная энциклопедия 2001: 875]. Определение стиховедческое: ритм – «отступления от метрической сетки (схемы)».

Выбор нами в качестве «рабочего» (узкого) определения ритма именно этого определения обусловлен тем, что на данном этапе мы рассматриваем ритм на одном из возможных уровней ритмики стиха. При этом, конечно, мы понимаем, что текст стиха выткан целой иерархией ритмов, которые в процессе озвучивания или прочтения многопланово взаимодействуют, накладываются друг на друга, образуя «полиритмию» (термин Е.Г. Эткинда, по аналогии с музыкой). Здесь уместно привести основные существующие классификации ритма стиха с целью обозначения того уровня, на котором остаемся на данном этапе исследования мы.

Существует несколько классификаций ритма. Так, например, **Е. Г. Эткинд,** связывая с понятием «поэтический ритм» все регулярные композиционно значимые **повторы** словесно-звукового материала и называя их **ритмическими формами**, выделяет: 1) ритм тонический; 2) ритм силлабический; 3) ритм синтаксический; 4) ритм анафорический; 5) ритм интонационный; 6) ритм внутренних пауз; 7) ритм конечных пауз; 8) ритм мужских и женских окончаний; 9) ритм внутренних рифм; 10) ритм конечных аллитераций; 11) ритм словесных пар; 12) ритм заключительных строк каждой из строф; 13) ритм аналогий и тождеств (чередование повторяющихся словоформ (аналогий) и слов (тождеств); 14) ритм строф; 15) ритм семантический (образный); 16) ритм композиционный [Стиховедение 2003: 85].

Другие исследователи выделяли меньшее количество видов (форм) ритма. Для полноты картины мы представим и их классификации.

Б.В. Томашевский: *1) ритм словесно-ударный;* 2) ритм интонационно-фразовый; 3) ритм гармонический.

С.Д. Балухатый: *1) ритм ударности*; 2) ритм созвучности; 3) ритм образности; 4) ритм строфичности.

В.В. Кожинов: 1) полиритмия (размер-словоразделы); 2) фонический ритм (аллитерации и ассонансы); 3) грамматический ритм; 4) семантический ритм (чередование напряжений и разрешений поэтического смысла).

М.М. Гиршман: 1) *акцентный ритм (ритм ударений*); 2) грамматический ритм; 3) звуковой ритм.

В нашем исследовании стихотворного ритма речь мы ведем речь об **акцентном ритме** (согласно М.М. Гиршману), что по классификации Б.В. Томашевского соответствует **словесно-ударному ритму**. Данный вид ритма также называют **ритмом на метрическом уровне** стиха или **стопным (слоговым) ритмом**.

Для ответа на поставленные вопросы (*как и почему меняется ритмика звучащего стихотворного текста в сравнении с печатным текстом одного и того же произведения)* мы обратились к звучащим в авторском и актерском исполнениях стихотворным текстам. С целью получения разных вариантов прочтения одного и того же стихотворения и их последующего сравнения был поставлен эксперимент в Санкт-Петербургском Государственном Интерьерном Театре, где актерам было предложено без предварительной подготовки прочесть избранные стихи А. Тарковского, О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Ахматовой, имеющиеся в авторском исполнении[1]. После этого нами был выполнен стиховедческий метрико-ритмический анализ отобранных стихов (в основном силлабо-тонических). В результате сравнения разных вариантов прочтения одного и того же стихотворения нам удалось выделить ***основные факторы ритмических изменений*** в звучащем стихотворном тексте в сравнении с письменным. При этом, поскольку главными факторами ритма на акцентном (метрическом) уровне являются ударения и паузы, для фиксирования их наличия в том или ином фрагменте текста мы использовали компьютерную систему анализа устной речи Speech Analyzer, предварительно выделив показатели ударности и паузации в звучащей стихотворной речи.

Прежде чем представить основные факторы ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте в сравнении с письменным, осветим основные языковые средства репрезентации ритма и их показатели, участвующие в реализации ритма стиха при его озвучивании. Именно на описанные ниже показатели мы опираемся при фиксировании наличия ударения и пауз в том или ином фрагменте звучащего текста с помощью компьютерной программы Speech Analyzer.

---

[1] Выражаем благодарность режиссеру Н.В. Беляку, поддержавшему эксперимент, а также актерам Санкт-Петербургского Государственного Интерьерного Театра (Светлане Кузнецовой, Роману Бахусову, Дмитрию Репину, Александру Мицкевичу), согласившимся принять участие в эксперименте.

Показатели ударности и паузации

Со стиховедческой точки зрения ритм стиха на метрическом уровне связан с соотношением ударных и безударных слогов. С лингвистической точки зрения ритм является элементом просодии, а потому главными языковыми средствами реализации ритмики стиха в звучащем тексте на метрическом уровне будут суперсегментные единицы – **ударение (акценты) и паузы**[1]. При этом ударение в речи имеет следующие показатели: интенсивность голоса (громкость), изменение частоты основного тона, длительность (долгота). Те же показатели (или их отсутствие, как в случае с долготой) относятся и к выражению пауз. При этом пауза может быть как минимум трех видов: межсловесная, межстрочная и межстрофная. Схематично средства реализации (акцентного) ритма в звучащем стихе можно представить следующим образом:

1. Ударение (акцент) и его показатели:

А) длительность (долгота);

Б) интенсивность голоса;

В) изменение частоты основного тона.

2. Пауза (межсловесная, межстрочная и межстрофная) и ее показатели:

А) изменение частоты основного тона;

Б) интенсивность голоса;

В) длительность (ее отсутствие).

Проиллюстрируем **показатели ударности** наиболее интересными для каждого случая примерами звучащих стихотворных текстов.

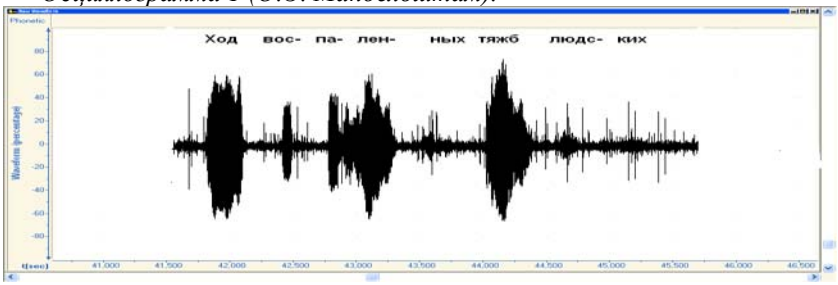
1. А. Длительность (долгота)

Ритм в звучащем стихотворном тексте репрезентируется длительностью (долготою) ударных слогов (и, прежде всего, гласных звуков) и их соотношением с безударными. Долгота гласных в ударных слогах пока-

[1] Благодарим заведующую Лабораторией экспериментальной фонетики Филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова проф. Л.В. Златоустову за возможность обсуждения в личной беседе 15 февраля 2011 года вопросов, касающихся факторов репрезентации ритмики стиха. Л.В. Златоустова предложила выделять следующую иерархическую последовательность этих факторов (согласно их значимости в передаче ритма в звучащем стихе): 1. Длительность; 2. Интенсивность; 3. Паузация; 4. Изменение частоты основного тона. В этой иерархической последовательности мы и приводим примеры.

зательна в чтении О. Мандельштамом своего стихотворения «Нет, никогда, ничей я не был современник», особенно в строке: *Ход воспаленных тяжб людских…*

Осциллограмма 1 (О.Э. Мандельштам).

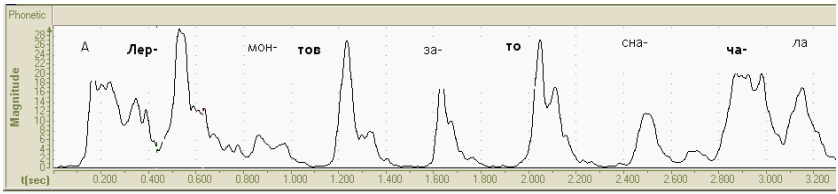


В этом примере, как видно на осциллограмме, каждый ударный звук ([о], [ё], [я]) длится подчеркнуто долго (от 0,36 с. до 0, 54 с.), что является характерной исполнительской чертой О.Э. Мандельштама.

1. Б. Интенсивность голоса.

Показательна передача ритма через подчеркнутую ударность с помощью интенсивности голоса в авторском исполнении стихов Б. Ахмадулиной, особенно на раннем этапе ее творчества. Например, в стихотворении «Дуэль»: *А Лермонтов зато сначала…*

График интенсивности 1(Б. Ахмадулина).



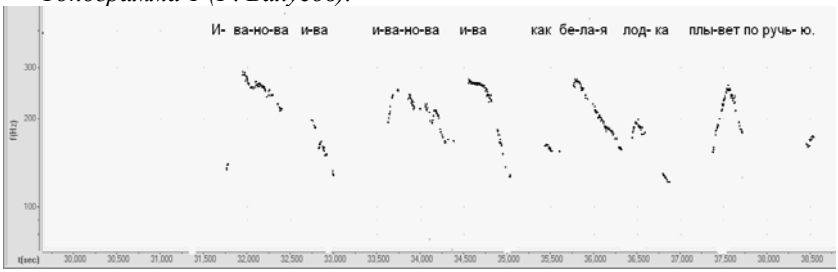
На приведенном графике интенсивности видно как на выделяемые голосом ударные слоги приходятся максимальные пики волн – случаи повышения голоса на ударных слогах.

1.В. Изменение частоты основного тона

Изменение частоты основного тона голоса (амплитуды колебаний частот) как средства репрезентации ритмики стиха наглядно прослежи-

вается в исполнении Р. Бахусовым, актером Государственного Интерьерного Театра Санкт-Петербурга, стихотворения А. Тарковского «Иванова ива».

Тонограмма 1 (Р. Бахусов).



На тонограмме видно, что амплитуда колебаний частоты голоса между ударными (высшие пики) и безударными (низшие пики) слогами варьируется примерно от 125 до 300 Гц, что связано с повышенным эмоциональным актерским прочтением стихотворения в сравнении с авторским прочтением, где амплитуда колебаний частоты голоса значительно меньше – от 100 до 150 Гц.

Основные факторы ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте в сравнении с печатным текстом.

Сделав все необходимые предварительные замечания, попробуем ответить на вопрос ***«как»*** меняется ритмика звучащего стихотворного текста в сравнении с печатным текстом одного и того же произведения. В результате метрико-ритмического анализа с последующим анализом звучащих стихотворных текстов с помощью компьютерной программы Speech Analyzer нам удалось выделить следующие основные факторы ритмических изменений[1]:

1. Появление сверхсхемного ударения.
2. Стирание схемного ударения.
3. Увеличение/сокращение паузы.

[1] Возможно, при анализе большего количества текстов могут выявиться и дополнительные факторы ритмических изменений. На данном этапе исследования, проанализировав около 80 звучащих текстов в актерском и авторском исполнении, мы можем констатировать наличие как минимум трех основных факторов.

Рассмотри эти факторы на конкретных примерах.

1. Появление сверхсхемного ударения

Ритмика стиха при его озвучивании может меняться в связи с появлением сверхсхемного метрического ударения. Причины его появления могут быть разными: наличие акцента при произнесении односложных служебных слов («не», «ни», «что», «то», «вот» и т.п.), а также на односложных местоимениях («мне», «он», «я» и т.п.), считающихся безударными при метрико-ритмическом анализе письменного текста.

Интересен факт появления сверхсхемного ударения в связи с соблюдением правил орфоэпии. Так, в стихотворении А. Тарковского «Первые свидания» в строке *Пред нами расступались как миражи* в авторском исполнении слово «мира́жи» произносится с ударением на втором слоге, что нарушает существующее правило произношения этого слова. Однако в данном случае такое произношение оправдано, поскольку только при таком произнесении возможно сохранение метрической схемы (Ямб 4). Важно отметить, что когда в нашем эксперименте актерам было предложено прочесть это стихотворение, трое из актеров прочли его также как и автор, сохранив метрическую схему стиха[1], и только один актер предпочел нарушить метрическую схему, произнеся слово по существующему правилу - «миражú». В результате произошло смещение метрического ударения (появление сверхсхемного) и последняя ямбическая стопа превратилась в анапестическую.

Вот как будет выглядеть метрическая схема этой строки в обоих случаях:

Пред нами расступались как миражи …

_ /_ _ _ / _ _ _ / _ - чтение А.Тарковского (ЯПЯПЯ)

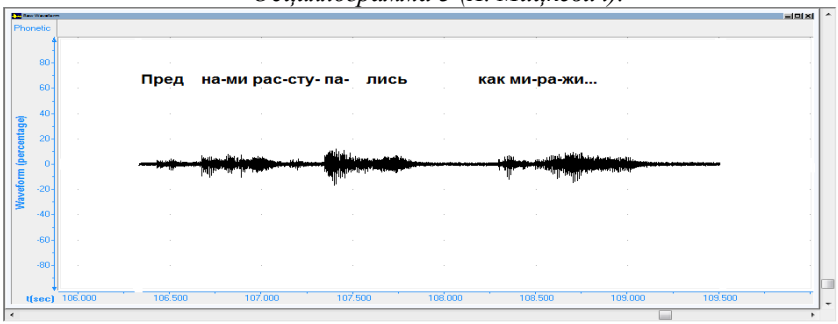
_ /_ _ _ / _ _ _ _ / - чтение А. Мицкевича (ЯПЯПА) (появление сверхсхемного ударения на последней стопе).

Интересно сравнить и осциллограммы двух разных прочтений одной и той же строки (см. осциллограммы 2 и 3). На них видны и разница в силе колебаний звука голоса (сильнее – у А. Тарковского, слабее – у А. Мицкевича), и в длительности гласного в ударном слоге («мир***á***жи» в первом случае и «миража***и***» - во втором).

[1] Предварительно записи авторского исполнения актерами не прослушивались.

Осциллограмма 2 (А. Тарковский).

Осциллограмма 3 (А. Мицкевич).



2.Стирание схемного ударения

Еще одна причина изменения ритмики стиха при его исполнении – стирание схемного ударения. В этом случае слог, который, согласно словесному ударению и метрической сетке, должен быть ударным, в потоке речи при произнесении обнаруживает на себе отсутствие какого-либо акцента в сравнении с другими ударными слогами. Показательно в этом смысле авторское и актерское произнесение строки *Найдешь и сто рублей и друга* из стихотворения А. Тарковского «Стань самим собой». В авторском исполнении слово *«сто»* произносится без ударения, тогда как в трех случаях актерского исполнения это слово является подчеркнуто ударным. Стирание схемного ударения в этом случае меняет ритмику строки. Если в авторском исполнении четко прослеживается четыре ямбических стопы, то в актерском исполнении вторая стопа ямба заменяется стопой пиррихия. Вот как это можно изобразить на схеме:

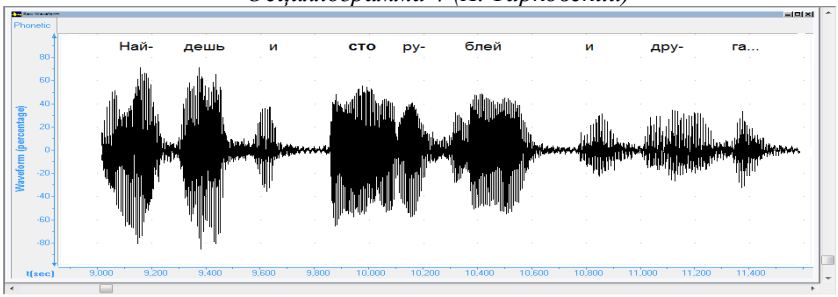
Найдешь и сто рублей и друга…

_ / _ / _ / _ / _ - чтение А. Тарковского (Ямб 4: ЯЯЯЯ)

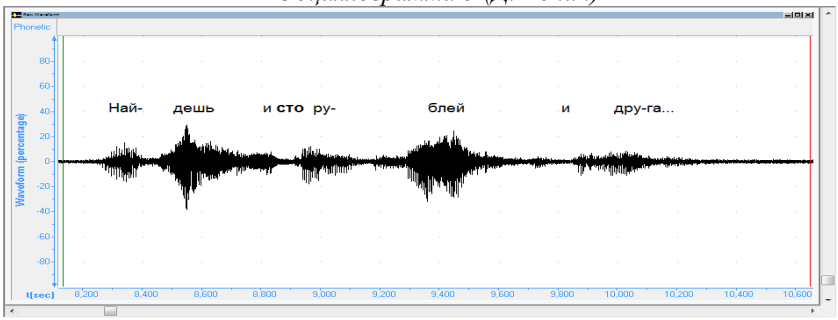
_ /_ _ _ / _ /_ - чтение Д. Репина (Ямб 4: Я**П**ЯЯ)

Если обратиться к осциллограмме этой строки (см. осциллограммы 4 и 5), мы увидим, что в чтении А. Тарковского *«сто»* акцентировано и выделено силой голоса. На осциллограмме же актерского исполнения (Д. Репин) *«сто»* произнесено очень тихо и без какого-либо акцента.

Осциллограмма 4 (А. Тарковский)



Осциллограмма 5 (Д. Репин)



3.Увеличение/сокращение наличия и длительности пауз

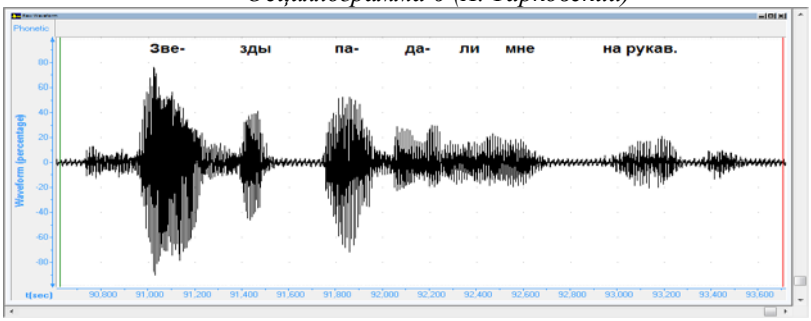
И, наконец, еще одна причина, влияющая на изменение ритмики стиха при его произнесении в сравнении с печатным текстом – увеличение или сокращение наличия и длительности пауз. В то время как по письменному тексту можно судить лишь о наличии пауз, их количестве и относительной качественной характеристике их длительности (так, принято считать, что межсловесные паузы короче, чем межстрочные, а межстрочные короче, чем межстрофные), в звучащем стихотворном тексте наличие и количество пауз может быть весьма вариативно. Они приобретают не относительную, а вполне конкретную качественную характеристику, которую, с помощью современных компьютерных средств, можно измерить с точностью до миллисекунд. Более того, при озвучивании текста исполнитель может менять границы пауз, обозначенных пробелами в печатном тексте, а также использовать силу паузы

и вариативные возможности паузации в зависимости от интерпретации смысла озвучиваемого произведения.

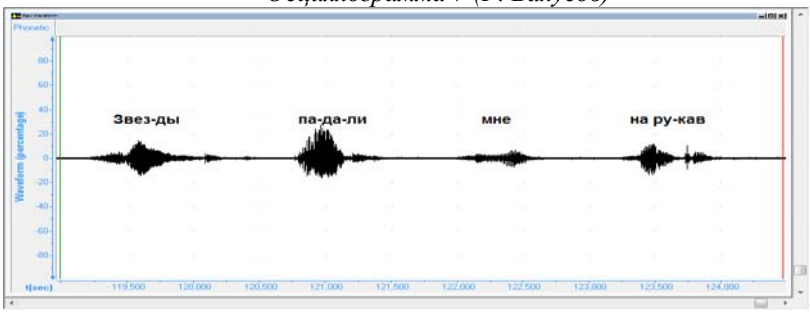
Показательны, например, вариативные возможности межсловесных пауз в строке *Звезды падали мне на рукав* из стихотворения А. Тарковского «Я учился траве». Здесь, в отличие от предыдущих примеров, изменение ритмики связано не с акцентными перераспределениями, а с паузацией (в приводимом примере - межсловесной), наравне с ударениями являющейся средством оформления ритма.

Качественно паузы в звучащем стихотворном тексте могут отличаться длительностью. На осциллограммах авторского и актерского прочтений одной и той же строки (см. осциллограммы 6 и 7) видно, что межсловесные паузы в исполнении Р. Бахусова значительно длиннее (от 0,53 с. до 0,66 с.), чем те же паузы А. Тарковского (0,22 с. – 0,32 с.), тогда как в самом печатном тексте все межсловесные паузы на всех строках, обозначенные одинаковыми пробелами, т.е. равнозначны. Значит, паузы при исполнении стиха являются наиболее вариативным средством передачи ритмики, а значит и смысла.

Осциллограмма 6 (А. Тарковский)



Осциллограмма 7 (Р. Бахусов)



Причины ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте

Ответив на вопрос ***«как»,*** попробуем ответить на вопрос ***«почему»*** меняется ритмика звучащего стихотворного текста в сравнении с печатным текстом одного и того же произведения.

На наш взгляд, ответ очевидно прост: ритмические изменения связаны с ***индивидуальным ритмом*** чтеца (исполнителя).

Еще Томашевский писал о связи ритмического импульса[1] с индивидуальным характером ритма в определенном тексте или во всем творчестве поэтической личности [Томашевский 1929: 94-137], обращая внимание на индивидуальный (пушкинский) выбор реализации метрической нормы из разных возможностей. Согласно Томашевскому, возможности для подобного выбора в русском (и вообще славянском) силлабо-тоническом стихе имелись, прежде всего. в области реализации иктов.

Стоит отметить, что это явление не осталось незамеченным и предшественниками формалистов (например, А.Белым (1910), однако, именно Томашевский нашел путь к объективному исследованию, обратившись от отдельных конфигураций ударений и их комбинаций к статистическому изучению акцентуации иктов. Позже последователь Томашевского К.Ф. Тарановский показал помимо индивидуальных черт и ритмические тенденции, которые являются общими для разных авторов на протяжении значительных периодов истории стиха, при этом не поддающиеся включению в детерминистские предписания метрической нормы [Тарановский 1953].

Если нашими предшественниками выводы о наличии индивидуального характера ритма делались на основании статистических исследований печатных стихотворных текстов (что для их современников не всегда носило бесспорный характер), то исследования озвученных стихотворных текстов с помощью современных компьютерных методов позволяют нам констатировать наличие индивидуального ритма также и в звучащем стихотворном тексте. Конечно, при условии принятия положения о том, что печатный текст содержит инвариант ритма, реализующийся при исполнении стиха. Иначе говоря, в печатном тексте наличествует ритм потенциальный, который реализуется в звучащем тексте. При реализации ритма в процессе актуализации смысла при озвучивании текста происходит наложение индивидуального ритма испол-

[1] Подробнее о ритмическом импульсе и идеях Томашевского в связи с этим см. [Червенка 2011: 110-141]

нителя на потенциально заложенный авторский ритм. Если автор и исполнитель – одно лицо, то реализация ритма происходит максимально близко к потенции ритма в печатном тексте и служит более точной передаче заложенного автором смысла стихотворения, неразрывно связанного с ритмом, его воплощающим.

Таким образом, мы рассмотрели языковые факторы репрезентации ритма в стихе и их показатели, представили основные факторы ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте в сравнении с печатным текстом (появление сверхсхемного ударения, стирание схемного ударения, увеличение/уменьшение пауз), а также сделали предположение о возможной причине ритмических изменений в звучащем стихотворном тексте, которую мы видим в индивидуальном ритме чтеца (исполнителя).

Дальнейшее исследование звучащих стихотворных текстов в этом направлении, сравнение ритмических вариаций различных исполнений одного и того же текста, являющихся репрезентациями возможных интерпретаций одного стихотворения с последующим выходом на сопоставление влияния ритмических вариаций на актуализацию смысла исполняемого произведения могут позволить по-новому подойти к проблеме соотношения ритма и смысла в стихе.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков 2006 - *Бирюков С.Е.* Авангард: модули и векторы. М., 2006.

Гринбум 2008 - *Гринбаум О.Н.* О ритме стиха, или забытые споры о главном // Структурная и прикладная лингвистика. 2008. №7.

Иванова-Лукьянова 1997 - *Иванова-Лукьянова Г.Н.* Культура устной и письменной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: Учебное пособие. 3-е издание. СПб., 1997.

Литературная энциклопедия 2001 - Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред.А.Н. Николюкина. М., 2001.

Отечественное стиховедение 2010 - Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: материалы Международной научной конференции: 25-27 ноября 2010 г. / под ред. С.И. Богданова, Е.В. Хворостьяновой. СПб., 2010.

Стиховедение 2003 - Стиховедение: Хрестоматия / Сост.Л.Е. Ляпина. 4-е изд. М., 2003.

Тарановский 1953 - *Тарановский К.Ф.* Руски дводелни ритмови 1-2. Београд, 1953.

Томашевский 1929 – *Томашевский Б.В.* Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям за стихом «Евгения Онегина» // Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929. С.94-137.

Флоренский 1982 - Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Декоративное искусство в СССР. 1982, №1.

Червенка 2011 - Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике/ Сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; Перев.с чешск. А. Бобракова-Тимошкина. М., 2011.

С.Ю. Бочавер

СИНТАКСИС И СЕМАНТИКА РЕМАРКИ. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТАЯЗЫКА ТЕАТРА[1]

В XVII-XVIII веке в Европе сформировалась традиция издавать пьесы, разделенные на акты и явления, снабженные ремарками и описаниями. Они стали появляться даже в текстах, в которых их изначально не было [Cantalapiedra 1996: 60-61]2. Можно проследить эволюцию ремарок от кратких сценических указаний до подробных описаний, ср. [Бояджиев 1938; Сперантов 1998]. Видимо, это свидетельствует о возросшей значимости незвучащих элементов в структуре драматического текста. Для обозначения этих элементов мы предпочитаем использовать термин *метатекст*. Однако следует отметить, что существуют и другие термины, используемые в существующих исследованиях драматургии. Так, Ю.В. Кабыкина использует термин *рамочный текст* [Кабыкина 2009], а С.О. Носов – *паратекст* [Носов 2010], Е.В. Хализев – *авторский текст*, *побочный текст* [Хализев 2005]. Если отвлечься от терминологического разнообразия, ясно, что всякий раз речь идет об одном

1 Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»)

2 Сравнительно недавно стали появляться издания, преодолевающие эту традицию. Например, Ф. Антонуччи подготовила издание пьесы П. Кальдерона «Дама-невидимка», в котором текст представлен в своем первоначальном виде в авторской орфографии и пунктуации, убрано позднейшее разделение на сцены. См. [Calderón 2005].

явлении, о совокупности служебных элементов драматургического текста: список действующих лиц, ремарки, деление на части (действия, акты, сцены, явления, картины).

Этот текст легко отличить от основного текста пьесы по нескольким признакам, главным из которых, является адресованность. Метатекст не адресован зрителю, он предназначен для читателя, которому доступен весь текст произведения, или для работников сцены. Режиссер, костюмер, декоратор, актеры опираются на него в своей работе. Наиболее важным следствием этого является то, что метатекст обычно не звучит, для его репрезентации используются неязыковые средства: движение, мимика, жест, демонстрация, тон и пр.

Ремарка является основной частью драматургического метатекста. Основная функция ремарки – давать информацию о ходе действия. Согласно «Литературной энциклопедии», «Главное содержание Р. — указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей. Как общее правило, Р. выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в самостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения. Р. в истории драматургии не имела одного и того же значения и не была однородной» [Бояджиев 1935: 599] . В данном определении в фокусе находятся функционирование ремарок и типы передаваемой в них информации, сходные определения предлагают А. Богуславский [1974: 320], Е.В. Хализев [Хализев 2005: 317]. Однако подобные определения не являются исчерпывающими, поскольку в них не учитывается адресованность. Это свойство подчеркнуто в определении, которое предлагает «Театральная энциклопедия»: «РЕМАРКА (от франц. remarque - отметка, примечание) – авторское примечание (пояснение, указание) для читателя, постановщика и актера в тексте пьесы, содержащее краткую характеристику обстановки действия, внешности, манеры произношения и особенностей поведения персонажей. Р. имеет важное значение для понимания пьесы при чтении и особенно при пост. ее на сцене. Р. наз. также пометки режиссера на рабочем экземпляре пьесы, адресованные к пом. режиссера, зав. постановочной частью и т. д.» [Театральная энциклопедия]. Очевидно, эти определения дополняют друг друга, выявляя разные стороны одного феномена.

Появляется все больше исследований, посвященных ремаркам. Как отмечает А.Н. Зорин: «Пристальное изучение смыслопорождающих ремарок пьес Чехова, совершивших революцию в представлении о законах драмы, спровоцировало трансформацию взгляда на природу самого текстового явления. Появился ряд частных исследований и наблюдений,

посвященных бытованию ремарок в русской драматургии. Наметилась необходимость более целостного изучения феномена ремарки, ее генезиса и развития структурных и семантических возможностей в широкой литературной перспективе» [Зорин 2010]. А.Н. Зорин рассматривает ремарочные тексты как одно из средств проявления авторской позиции в тексте, имеющее системный характер. Ремарки довольно давно привлекают внимание исследователей. О связи между литературными направлениями и структурными особенностями ремарки в русской трагедии писал В.В. Сперантов [Сперантов 1998]. За последние десять лет исследователи ремарок прошли от постановки базовых проблем [Ищук-Фадеева 2001] до подробных описаний ремарок и их роли в художественном тексте [Николина 2009], [Зорин 2010], [Носов 2010].

В данной статье ремарки рассматриваются как составляющая театрального метатекста. Целью исследования является изучение и описание лингвистических особенностей ремарок и их функционирования в текстах пьес. Материалом для данного исследования послужила русская драматургия начала XX века. Ниже будут проанализированы ремарки из пьес А.П. Чехова, М. Горького, Е. Шварца, М.А. Булгакова, А.А. Блока, В.В. Маяковского.

Начать описание ремарок можно с их семантической классификации. Как видно из приведенных выше определений, именно специфическая семантика является одним из признаков выделения ремарочного текста. Рассмотрим, какие типы информации могут передаваться при помощи ремарок.

Первая семантическая группа, которую мы выделим, - описания. Зачастую пьесы начинаются именно с таких ремарок, в которых предоставляется информация о материальном мире пьесы. Они могут быть как весьма подробными, так и сжатыми. Материальный мир при этом следует понимать довольно широко. Место действия может быть представлено очень детально. В описаниях выстраивается не только вербальная декорация, в них также может сообщаться об освещении, времени года, времени дня. В первом описании пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» содержится вся эта информация: место действия, точка зрения и перспектива, время и погода. *Сад. Видна часть сада с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели. Третий час дня. Пасмурно.* Сообщение о времени года присутствует здесь имплицитно. Подразумевается, что действие происходит в России, где пить чай под тополем можно только летом. Описание может включать в себя и указания относительно положения актеров. Ср. *Квартира Турбиных.*

Вечер. В камине огонь. При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини. Алексей склонился над бумагами. («Дни Турбиных» М.А. Булгаков). Описания могут находиться не только в начале текста, но и в любом другом месте. Этот тип ремарок, как правило, встречается при смене места действия или при появлении кого-то из персонажей. Ср. *Слышны голоса; из глубины сада, возвращаясь с прогулки, идут Серебряков, Елена Андреевна, Соня и Телегин* («Дядя Ваня»).

Не менее разнообразна другая группа ремарок, обозначающая действия. Ремарки действия представляют собой авторскую мизансцену, иначе говоря, прямо указывают на действия того или иного персонажа в те или иные моменты. Вариативность в этой группе очень велика; ее ядро образуют ремарки со значением передвижения в пространстве. Наиболее стабильны и универсальны *входит*, *уходит*. Эти ремарки мы встречаем у всех рассмотренных авторов: *Входит Войницкий* («Дядя Ваня»); *Входит Поэт* («Незнакомка» А.А. Блок). Подобные ремарки могут комбинироваться с другими указаниями, так, например, у В.В. Маяковского обозначен точный момент, когда должен появиться персонаж и его дополнительные действия: *Слесарь, засаленный, входит посредине фразы, моет руки, оборачивается* («Клоп»).

В подобных ремарках обращает на себя внимание порядок слов. Несмотря на синтаксическую и семантическую простоту таких ремарок, подлежащее и сказуемое в них могут свободно меняться местами. Вероятно, это связано с коммуникативной структурой предложения, ведь перестановка позволяет привлекать внимание то к агенсу, то к действию, которое он совершает, ср.: *Наташа выбегает из залы; Входит Наталья Ивановна в капоте* («Три сестры» А.П. Чехов). В ремарках используются глаголы с общей семой ‘перемещение в пространстве’: *идти*, *ходить*, *входить*, *выходить*, *уходить*, *вбегать*, *выбегать*, *вылезать*, *уводить* и др.

Герои пьес совершают и многие другие действия, которые можно разделить на две группы в зависимости от того, сопутствуют они речи персонажа или нет. Действия сопутствующие речи можно обозначить как дополнительные: *Нехотя принимая стакан* («Дядя Ваня»). В этой группе особо следует отметить ремарки, которые указывают на поведение персонажей, на мимику и жесты[1]. На сцене жесты и мимика часто представляют события внутренней жизни: *Тальберг. (Протягивает руку.) Алексей прячет руку за спину* («Дни Турбиных»). Предикаты мен-

1. О жестах подробнее см. [Крейдлин 2001].

тальных действий (*Думает; Подумав*), эмоциональных состояний и др., напротив, требуют поиска особых средств репрезентации.

Отдельную группу образуют ремарки, которые указывают на то, как именно совершается действие, в каком состоянии находится субъект действия. Для обозначения образа действия могут использоваться наречия и деепричастия: *Мечтательно*; *Вяло*; *Нервно* («Дядя Ваня»); *Подхихикивая* («Клоп»). Примеры случаев, когда названо и действие, и то, как оно совершается, встречаются нечасто и обычно относятся к невербальному поведению: *Визгливо хохочет* («Незнакомка»). Ремарки, указывающие на образ действия, как правило, характеризуют неназванное речевое действие1. В таких случаях на месте пропущенного предиката можно поставить практически любой глагол со значением ‘говорить’. В ряде случаев такие ремарки сопутствуют вторичным иллокуциям, которые «формируют такие речевые акты, как мольба, угроза, жалоба и пр. Они как бы накладываются на основные иллокутивные акты и выражаются в композиции с последними. Сообщения и вопросы могут приобретать угрожающий, жалобный, умоляющий тон, но они не перестают при этом быть сообщениями и вопросами» [Янко 2004: 486]. Ремарки, описывающие интонационную окраску высказывания, тон или голос, встречаются в текстах довольно часто: *надтреснутым тенорком, очень спокойно* («Дракон» Е. Шварц); *протяжно* («На дне» М. Горький); *заплетающимся языком* («Незнакомка»).

Мы также можем выделить группу ремарок со значением ‘место’. Они указывают на положение персонажа в пространстве. У М. Горького, А.П. Чехова, А.А. Блока, М.А. Булгакова встречаются эквивалентные по смыслу ремарки *в дверях / на пороге*, у Е. Шварца такая ремарка отсутствует, но есть другие, например, *в центре*.

Существуют также ремарки, указывающие на адресата. Обычно они содержат прямое указание на сценического адресата высказывания: *Елене Андреевне* («Дядя Ваня»). Оно может сочетаться с указанием на пространство: *в двери из кухни – Барону* («На дне»). Частным случаем таких ремарок является *в сторону*, когда высказывание обращено якобы к самому говорящему. Впрочем, в театре XX века эта ремарка используется мало.

Отдельно следует отметить, что перечисленные выше семантические типы ремарок могут легко комбинироваться друг с другом, что мы уже продемонстрировали в некоторых примерах.

---

1. О речевых действиях см. [Арутюнова 1994] и другие статьи в указанном сборнике.

Таким образом, общая черта в семантике ремарок – это то, что они переводят в языковой код неязыковые знаки, пусть даже имеющие отношение к вербальному поведению. Ремарки обладают одним необычным свойством, которое не связано прямо с их семантикой. Как мы убедились, семантика ремарок преимущественно описательная, однако функционируют они отчасти как высказывания с императивной модальностью. Ремарки обладают способностью в определенном контексте изменять действительность в соответствии с волей автора. В повседневной жизни высказывания субъектно-предикатного типа не обладают модальной семантикой. Однако в контексте театрального представления ремарки с аналогичной структурой становятся прямым указанием к действию для актеров, что обусловлено специфической адресованностью ремарок, о которой было сказано выше. Ремарки раскрывают полностью свой иллокутивный потенциал, только попав к своим истинным адресатам.

Теперь рассмотрим синтаксическую структуру ремарок более подробно. Даже немногочисленные приведенные выше ремарки показывают, что они обладают рядом специфических черт.

Для русского языка нехарактерны предложения с пропуском подлежащего. Однако для ремарок, обозначающих действия, это весьма типичная черта: *Целует ее в голову. Зевает. Наливает чай.* («Дядя Ваня»). Однако пропущенный член предложения легко восполнить, поскольку говорящий в пьесах всегда указан однозначно. В случаях, когда предикат относится к другому субъекту, подлежащее не пропускается, ср. *уходит с Ферапонтом* и *входит Чебутыкин* («Три сестры»). По всей видимости, эллипсис подлежащего или сказуемого невозможен, когда речь идет о людях, не принимающих непосредственного участия в действии – *За окнами с песней проходит воинская часть* («Дни Турбиных»), силах природы или предметах – *Раздается все нарастающий свист, шум, вой, рев. Стекла дрожат. Зарево вспыхивает за окнами* («Дракон»).

Среди ремарок нередко встречаются предложения, в которых нет предиката. Это могут быть как назывные предложения, так и предложения с эллипсисом сказуемого. Такую синтаксическую структуру могут иметь ремарки почти всех семантических типов. Например, в состав описаний часто входят предложения обоих типов: *Полдень* («Три сестры»); *Подвал* («На дне»); *На сцене Ланцелот, Дракон и кот, который дремлет на крепостной стене, свернувшись клубком* («Дракон»). Назывные предложения нередко используются для описания звукового сопровождения пьесы: *За сценой игра на скрипке* («Три сестры»). Наиболее типичны в данном случае ремарки, которые обозначают прерывание речи: *Пауза. Молчание.*

В ремарках мы обнаруживаем деепричастные и причастные обороты, которые воспринимаются как некорректные с точки зрения литературного русского языка. Высказывания *вбегая*, *вскакивая* («Клоп»); *берясь за револьвер* («Дни Турбиных»), *покачав головой* («Дядя Ваня») вне контекста пьесы воспринимаются как неполные, однако читатель легко может дополнить их предикатом со значением ‘говорить’ и тем самым компенсировать неполноту.

Таким образом, мы отметили, что для ремарок характерны следующие черты: неполные предложения с пропуском подлежащего, назывные предложения, абсолютные причастные и деепричастные обороты, тенденция к отсутствию сложных предложений, особенно сложноподчиненных предложений. Несмотря на то, что ремарки обладают адресованностью, в них не встречаются обращения. Все эти синтаксические черты для русской речи вне контекста театрального представления воспринимаются как нетипичные, а некоторые из них даже как аномальные. Однако повторяемость названных конструкций в текстах разных авторов позволяет сделать вывод о том, что при написании ремарок драматурги пользуются своеобразным метаязыком, в котором некоторые грамматические аномалии являются конвенциональными, что свойственно языку художественной литературы в целом.

Подводя итог, можно сказать, что в ремарках проявляются не столько черты, характерные для идиолекта драматурга, сколько семантико-синтаксические клише, обусловленные функциями и прагматикой ремарки. Исследование можно продолжить статистическим анализом для подтверждения и уточнения полученных данных, а также обращением к зарубежной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова 1994 – *Арутюнова Н.Д.* От редактора // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994. С. 3-5.

Богуславский 1974 – *Богуславский А.* Ремарка // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.

Бояджиев 1935 – *Бояджиев Г р* . Ремарка // Литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1935. Стб. 599—601.

Зорин 2010 – *Зорин А.Н.* Поэтика ремарки русской драматургии XVIII-XIX веков. Автореферат дисс. … д. филологических наук. Самара, 2010. http://www.ceninauku.ru/page_15894.htm

Ищук-Фадеева 2001 – *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и Театр. Тверь, 2001. С. 5-16.

Кабыкина 2009 – *Кабыкина Ю.В.* Рамочный текст в драматическом произведении (А.Н. Островский и А.П. Чехов). Дисс. … канд. филологических наук. М., 2009.

Крейдлин 2001 – *Крейдлин Г.Е.*, *Григорьева С.А.*, *Григорьев Н.В.* Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001.

Николина 2009 – *Николина Н.А.* Ремарка в трагедиях И. Анненского // Русский язык в школе, 2009, №9. С. 51-55.

Носов 2010 – *Носов С.О.* Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме. Автореферат дисс. … канд. филологических наук. Тверь, 2010.

Сперантов 1998 – *Сперантов В.В.* Поэтика ремарки в русской стихотворной трагедии XVIII – начала XIX века: К типологии литературных направлений // Philologica. – 1998. – Т.5. – № 11/13. С. 9-47.

Театральная энциклопедия – Театральная энциклопедия. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php

Хализев 2005 – *Хализев Е.В.* Теория литературы. М., 2005.

Янко 2004 – *Янко Т.Е.* К типологии иллокутивных актов // Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура. Сборник статей в честь Н.Д. Арутюновой. М., 2004. С. 478-488.

Calderón 2005 – *Calderón de la Barca P.* La dama duende. Ed. de F. Antonucci, Barcelona, 2005.

Cantalapiedra 1996 – *Calderón de la Barca P.* El príncipe constante y esclavo por su patria. Ed. de *Cantalapiedra F.* y *López-Vázquez A. R.* Madrid, 1996.

М.Л. Ковшова

О КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛАХ В СЕМАНТИКЕ «СЛОВ МОЛЧАНИЯ»: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ[1]

Что такое молчание, безмолвие, немота, что означает молчание в тех или иных ситуациях, о чем молчит природа и что такое подвиг молчания, - у этих вопросов такая глубина, что ответы на них следует ис-

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования» (контракт № 02.740.11.0370 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»), а также в рамках гранта ведущих научных школ № НШ-5837.2010.6 при финансовой поддержке Министерства образования и науки.

кать в исходных текстах культуры – в мифах, ритуалах, религиозных обрядах, в иконописи, музыке, скульптуре, живописи, фольклоре и литературе.

Будучи регулярным коммуникативным актом, молчание регламентирует социальное поведение, является частью систем этики и этикета в разных культурах, и те представления, установки и предписания, которые сложились в отношении молчания, постоянно уточняются. На вопрос «Что есть молчание?» давались и будут даваться ответы, он воспринимается как начало речи, как заглавный вопрос текста, содержание которого описывает концепт, переживаемый в культуре, – *молчание*.

О феномене молчания написано немало в работах по философии, психологии, литературоведении, лингвистике; см., напр.: [Агапкина 1995; Арутюнова 2000; Ефимова 2009; Фрэзер 2003; Фрейденберг 1997; Эпштейн 2006; Эткинд 1998; и др.].

Так, Н.Д. Арутюнова пишет, что молчание – отрицательный языковой феномен [Указ. соч.: 417], однако отмечает, что основной глагол этой группы – *молчать*, семантика которого описывается обычно с помощью отрицания [Толковый словарь 1938: 251-251], не тождествен отрицательной форме глагола *говорить*. Действительно, глагол *молчать*, в отличие от *не говорить*, изначально не нацелен на коммуникацию, об этом свидетельствует не только его этимология [Фасмер 1986: 648], но и дефектная актантная рамка. В нее входит субъект действия (*молчит* кто), может входить тема сообщения (*молчать* о чем), но нет содержания сообщения (**молчать* что) и адресата (**молчать* кому). В отличие от этого, у глагола *говорить* и у его отрицательной формы *не говорить* актантная рамка полностью соответствует структуре коммуникативного акта: *говорить (не говорить)* кто о чем что кому. Глагол *молчать* не имеет объекта: нельзя **молчать речь, молчать слова*, в то время как можно *не говорить речь, слова* и т.п. Отрицательная форма глагола *молчать* также ущербна; ср.: **не молчать* что кому; **не молчать речь, слова*. Тем самым, семантика глагола *молчать* и многих других «слов молчания» не сводится к отрицанию говорения – она оказывается сложнее и должна быть описана не столько в коммуникативном, сколько в философском и социальном контекстах [Арутюнова 2000].

В данной статье внимание будет обращено на то, какие устойчивые представления о молчании существуют в культуре и как эти представления входят в семантику языковых знаков в виде особых, культурных, смыслов, являются культурными добавками, которые извлекаются из «слов молчания» в дискурсе.

Так, например, в романе «Евгений Онегин» героиня «дика, печальна, **молчалива**…», эта склонность к молчанию прочитывается в коде романтического дискурса русской литературы XIX в.: пушкинская Татьяна не просто не любит много говорить – ей свойственно молчать, как романтической героине. Ср. у Лермонтова о Мцыри: «…чужд ребяческих утех, Сначала бегал он от всех, Бродил **безмолвен**, одинок», т.е. погружен в свои мысли, отрешен от внешнего мира, как это и свойственно мечтательному замкнутому характеру героя романтизма.

Не только в определенном дискурсе, имеющем свой код и ключ для понимания сказанного, но и в обычных коммуникативных практиках у «слов молчания» может происходить передвижение по основному семантическому признаку, в фокусе оказываются те или иные смыслы, «закрепленные» за молчанием. Ср. в пьесе М. Булгакова «Бег»: «[Хлудов:] <…> Да нет, никого вы не убьете, к сожалению. **Молчите**. – Голубков садится и **умолкает**», и это знак полного бессилия, безнадежности и смертельной усталости. Ср. в романе «Мастер и Маргарита»: «- Это очень просто, - ответил арестант по-латыни <…> - Да, сказал Пилат. – **Помолчали**. – Потом Пилат задал вопрос по-гречески <…>». Глагол **помолчали** здесь указывает не только и не столько на перерыв в беседе, сколько на одновременное погружение собеседников в мысли, важнейшее действие, объединяющее более, чем беседа. См. русские поговорки, в которых кратко и образно переданы эти представления: *Сошлись кой о чем помолчать. Немая беседушка* [Даль 1957: 415].

Представляется, что семантика «слов молчания» воспринимается в совокупности с теми смыслами, которые сформировались в культуре и знание которых в том или ином объеме составляет культурную компетенцию носителя языка. Эти культурные добавки вспыхивают мгновенным фоном, на котором прочитывается, таким образом, целостное, культурно-языковое, значение «слов молчания».

Представления о молчании, сложившиеся в культуре, ложатся в основу создания переносных значений.

Ср. в Толковом Словаре под ред. Д.Н. Ушакова: **Молчать** – 1. Ничего не говорить, не производить никаких звуков голосом, безмолвствовать || *перен.* Сохранять тишину, не производить никаких звуков (поэт.). 2. *о чем.* Соблюдать что-н. в тайне, не рассказывать о чем-н. 3. Безропотно, без жалоб, без протеста терпеть, сносить что-н. 4. Не отвечать на письма (разг.) [Указ. соч.: 251-252].

Ср. в Словаре русского языка под ред. А.П. Евгеньевой: **Молчать** – 1. Ничего не говорить, не издавать звуков голосом || Не высказывать жалоб, не протестовать, молча сносить что-л. 2. Не нарушать тишины,

не производить звуков || Не действовать, не работать (о приборах, подающих звуковые сигналы). || Не стрелять (об огнестрельном оружии). 3. Не рассказывать, не говорить о ком-, чем-л. || Не высказывать открыто своего мнения, обходить молчанием что-л. || Не писать писем, не отвечать на них. 4. *Перен*. Не проявляться, не давать о себе знать (о чувствах, переживаниях и т.п.). [Словарь русского языка 1981: 294].

Обратимся к культурным смыслам молчания и приведем примеры их репрезентации в различных знаках русской культуры и языка.

1. **Космогоническое молчание** - знак состояния мира и человека в этом мире, пребывание природы.

Молчание издревле осознавалось космогонически – оно указывало на состояние мира. Античный человек не считал молчание социальным феноменом, он и природу видел молчащей или говорящей; согласно мифам, сначала говорит на своем особом языке природа, а потом уже человек. Слово в мифологии не столько акт говорения, сколько вещание, пророчество, и эта способность приходит к человеку из мира богов и/или мира природы [Фрэзер 2003; Фрейденберг 1997].

Репрезентацию этих исходных, мифологических, представлений о синкретизме молчания человека и природы находим в описании переносного значения глагола *молчать* в Толковом Словаре под ред. Д.Н. Ушакова: || *перен.* Сохранять тишину, не производить никаких звуков (поэт.) [Указ. соч.: 251-252].

Космогонические смыслы, восходящие к древнейшим представлениям о мире, лежат в основе поэтических метафор молчания; см. в художественном дискурсе:

Я с детства понимать привык / Твое **молчание немое** / И твой таинственный язык (И. Никитин, Лес).

Да сонной пташки содроганье, / Да легкий шум плеснувших вод / Смущали вечера **молчанье** (Жуковский, Подробный отчет о луне).

Над черно-золотым стеклом / Струистым бередя веслом / Узоры зыбкого **молчанья**, / беззвучно оплыви кругом / Сторожевые изваянья (М. Волошин, Карадаг).

Струится мрак и шепчет что-то, /Легло **молчанье**, как кольцо (Волошин, Письма).

В душном воздухе **молчанье**, как предчувствие грозы (Тютчев).

Тогда, мечтается, с прохладным ветерком / **Молчание** летит над маковым венком… (Милонов М.В., Уныние).

Среди **немолчного** напева/ Глубокой тишины лесной… (Мандельштам, Звук осторожный и **немой**…).

И кажется мне, что сама тишина / Трепещет **немыми** струнами (К.Н. Льдов, Смеркается, тихо…).

В звездах – **немая** тишина – Обитель страха и **молчанья** (А. Блок, Не призывай и не сули…).

Неподвижный камыш. Не трепещет осока. / Глубокая тишь. **Безглагольность** покоя (Бальмонт, Безглагольность).

И звуков **звучное отсутствие** (М. Кузмин, Белая ночь).

Так часто я вверял **безмолвию** лесов / Гармонию тобой настроенных стихов (Языков).

Я трепетала каждой жилкой / Среди **безмолвия** ночного (Цветаева, Два исхода).

Отторжен от тебя **безмолвием** столетий, / Сегодня о тебе мечтаю я, мой друг (Брюсов, Халдейский пастух).

См. у М. Булгакова («Белая гвардия»): «Он **помолчал** и этим как будто бы еще больше подчеркнул ту **абсолютно полную тишину**, что была в зале. Даже фонари перестали шипеть»; «**Совершенная тишина молчала** за дверями и за окном…».

2. **Религиозное молчание -** знак общения человека с Богом.

Словом говорит Бог, Святой Дух, Слово передается евангелистам и как Логос означает сакральное, то, что человек может обозначить лишь молчанием. Посланец Бога, пророк, говорит божественным глаголом. *Исихазм* – богословское учение – буквально значит ‘безмолвие’. [Эпштейн 2006].

Религиозные смыслы молчания транслируются, главным образом, в невербальных знаках культуры – в обрядах, ритуалах, символических изображениях. Так, они воплощены в иконе «Иоанн Богослов в молчании»: в левой руке Евангелие, правая поднесена к устам и налагает на них знак молчания.

Также религиозные смыслы молчания лежат в основе значения церковных «слов молчания»; ср.:

Безмолвие – тишина, уединенность, молчание. *Да с безмолвием делающе, свой хлеб едят*. Отсюда безмолвный, т.е. тихий, безмятежный, спокойный.

Безмолвник – уединенный, пустынник, пустынножитель, отшельник, удалившийся от мирских сует.

Безмолвствовати – жить уединенно, спокойно.

Молчание – иногда знач.: невнимание, пренебрежение.

Молчальник – который по большей части молчит, не много и редко говорит; это название прилагается к некоторым святым, избравшим подвиг молчания.

Молчальница – келия монашеская для одного человека, богомыслию посвятившего себя. Живущий одиноко в такой келье называется в церковных книгах молчальником.

Молчу и умолкаю – перестаю, успокоиваюсь, остаюсь в покое, утихаю; не забочусь, не помышляю; отстаю, отступаю [Полный церковнославянский словарь 1993: 35, 315-316].

Религиозные смыслы молчания оказываются в фокусе семантики «слов молчания» в библейском дискурсе и в том или ином объеме вычитываются из него благодаря контексту: «Я был **нем** и **безгласен**, и **молчал** даже о добром; и скорбь моя подвиглась. Воспламенилось сердце мое во мне, в мыслях моих возгорелся огонь; я стал говорить языком моим: Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, какое оно, дабы я знал, какой век мой» (Псалтирь, 38:3-5); «… в нетленной красоте кроткого и **молчаливого** духа» (Первое соборное послание святого апостола Павла, 3: 4).

См. репрезентацию религиозных смыслов молчания в поэтическом дискурсе: Лишь с звездной вышины / Всевышний говорит **глаголом тишины** (Бенедиктов, Тишь). С **Молчавшего** мы там одежды сняли / И на веревках подняли на крест (З. Гиппиус, Сообщники). А после подслушать у леса, / У сосен, **молчальниц** на вид, / Пока дымовая завеса / Тумана повсюду стоит (Ахматова, Поэт).

Ср. также образ **молчащего** Христа в поэме «Великий инквизитор» у Достоевского; см. у М. Булгакова в «Белой гвардии», когда Елена начинает молиться о спасении умирающего старшего брата: «Она сдвинула край ковра, <…> и, **молча**, положила первый земной поклон».

3. **Мистическое молчание** – знак общения с потусторонним миром (миром мертвых).

В русской традиционной культуре молчание издавна указывает на установление связи с потусторонним миром [Агапкина 1995; Мир звучащий и молчащий 2009]. Молчат во время гадания; во время выкапывания кладов; молчат те, кто приносит гроб в дом и выносит его из дома; молчат во время похоронного обряда и т.п. Мистические смыслы молчания репрезентируются, главным образом, в обрядах, ритуалах, в

деятельностных практиках, в поведении и других невербальных знаках, в которых культура воплотила данную семантику.

Также мистические смыслы молчания многогранно представлены в поэтических образах; ср.:

Завидно мне **молчание** твое, / И не судя ни тупости, ни злобы, / Скорей, скорей в твое небытие! (Фет, Ты отстрадала…).

Могил **молчанье** и потемки… / Вот след непрочных наших дней (Вяземский, Кладбище). Из шумных городов, из **тишины** могил…(Кюхельбекер, Брату).

Мы попрали **молчанье** Смерти, / Мы стонали в земной плену (Ходасевич, Если сердце захочет плакать…).

Их грустный, опущенный вид, / Как речь **безмолвная** могилы, / Горячку сердца холодит (Фет, Ивы и березы).

Оно [вдохновение] **безмолвию** могилы / И мертвым камням жизнь дает (И. Никитин, Бывают светлые мгновенья…).

Не плачь, дитя! не плачь напрасно! Твоя слеза на труп **безгласный** Живой росой не упадет (Лермонтов, Демон).

Спеленутых, безглазых и **безгласных** / Я не умножу жалкой слободы (Цветаева, Любовь! Любовь..).

Ср. также репрезентацию мистического смысла молчания у М. Булгакова: «Он лег <…> навзничь, раскинув руки, а другой, **молчаливый**, упал ему на ноги и откинулся лицом в тротуар» («Белая гвардия»). «[Хлудов:] И вот с двух сторон: живой, **говорящий**, нелепый, а с другой – **молчащий** вестовой» («Бег»).

К данному, мистическому, представлению о молчании как о знаке смерти восходит образ фразеологизма **нем как могила**.

4. **Внутреннее молчание** – а) знак невыразимости; б) знак осмысливания, переживания, погружения в себя.

См. отдельный пример репрезентации невыразимости: «Душа моя в узах своей **немоты** / Звенит от безвольных усилий» (Волошин, На старых каштанах сияют листы…). Тема невыразимости является важнейшей для русской культуры [Заика 2008; Эпштейн 2006; Эткинд 1998; и др.]. Так, говоря о возможности и невозможности передать все содержание внутренней жизни человека словом, Е.Г. Эткинд рассматривает в художественных системах русской литературы пределы выраженности мысли (внутреннего человека) – речью (внешним человеком) [Эткинд 1998].

Действительно, русская литература постоянно обращалась и обращается к идее бессилия слова перед мыслью (пусть даже нечеткой или ущербной). Противопоставление слова – мысли (или их сопоставление) ведет свое начало от поэтического трактата Жуковского «Невыразимое» («Что наш язык земной пред дивною природой?..); переходит к нарочитой, безусловной вербальности мысли у Карамзина и Радищева (как будто избегающих идеи невыразимости); идет к «божественному глаголу» Пушкина. От неизъяснимости души человеческой речью (Лермонтов) наступает переход к утверждению способности выразить мысль и переживания (Гончаров и Тургенев); но затем гладкость речей становится присуща лишь лживым и трусливым персонажам у Достоевского, а косноязычие и раздвоение речей и мыслей – его главным героям. Возможность словесного выражения мысли и чувства человека достигает своей вершины в психологическом реализме Толстого, но затем нисходит до одиночества и непонимания постоянно говорящих друг с другом героев Чехова.

См. отдельные иллюстрации репрезентации «внутреннего молчания» как знаков осмысливания, переживания, погружения в себя у М. Булгакова: «Он **умолк** и, сидя у стола, в сумерках задумался и посмотрел вдаль»; «Елена была одна и поэтому не сдерживала себя и беседовала то вполголоса, то **молча**»; «[Хлудов (один):] <…> Уйдешь ты или нет? <…> Ну, вот я и раздавил тебя. (Садится, **молчит**).

5. **Коммуникативное молчание** – целая система знаков: неразглашения тайны; полного взаимопонимания; недопонимания; непонимания; незнания; социального ограничения на говорение; угодничества; трусости; смелости; презрения; гордости; безразличия; сочувствия; забвения; знак завершения общения; перерыва в общении; стеснительности и др.

Для русской культуры коммуникативные смыслы молчания наиболее плодотворны; их репрезентация широко представлена в ее различных вербальных и невербальных знаках.

Обратимся к отдельным из них.

Так, коммуникативный смысл трусливого молчания, вызванного страхом, в русской культуре имеет широкий диапазон развития в семантике «слов молчания», от трусости до угодничества и подлости, предательства. Это трусливое молчание в поэме Пушкина «Борис Годунов»: «Народ безмолвствует». (Позже данная цитата стала крылатым выражением, получившим другую коммуникативную интерпретацию молчания

– безучастие, покорность). См. молчание как знак стереотипного трусливого поведения у М. Булгакова: «– Помилуйте, господин офицер, - трясясь в ужасе, ответил голос, - я **ничего не говорю. Я молчу»** («Белая гвардия»). О молчании как примере трусливого угодничества свидетельствует образ Молчалина в «Горе от ума», само имя которого стало эпонимом угодничества. См. также в Толковом Словаре под ред. Д.Н. Ушакова: **Молчалинство** (книж., публиц.) – угодничество, подслуживание к начальству, влиятельным людям, беспринципность, карьеризм [Указ. соч.: 252]. От молчания как знака трусливого угодничества недалеко до подлости и предательства; см.: Все **молчальники** вышли в начальники; **Промолчи** - попадешь в палачи (А. Галич); ср. отражение данного культурного смысла молчания в пословицах и поговорках: *Молчбою прав не будешь; Не та собака кусает, что лает, а та, что молчит да хвостом виляет.*

См. примеры употребления «слов молчания» с входящими в их семантику другими коммуникативными смыслами – социально регламентированного поведения, ограничения в правах, низшего социального статуса, подчиненного состояния, забвения:

«**-** А ты **молчи**, тебя не спрашивают. Будешь отвечать, когда тебя спросят» (реч.). «– Игемон… - **Молчать**! – вскричал Пилат...» (М. Булгаков, Мастер и Маргарита). «Если же и то, что я написал, неубедительно и меня **обрекут на пожизненное молчание** в СССР, я прошу Советское Правительство дать мне работу по специальности и командировать в театр» (Письмо М. Булгакова – И. Сталину).

См. репрезентацию коммуникативных смыслов молчания в религиозном дискурсе: «Жена да учится в **безмолвии**, со всякою покорностью. А учить жене не позволяю, ни властвовать над мужем, но быть в **безмолвии»** (Первое послание к Тимофею святого апостола Павла, 2: 11-12). «Женщины ваши в церквах да **молчат**; ибо не позволено им говорить…» (Первое послание к коринфянам святого апостола Павла, 14: 34).

Приведем отдельные иллюстрации коммуникативных смыслов молчания как безучастия: «Затем, что нестерпимо больно / Душе любовное **молчанье**» (Ахматова, Я улыбаться перестала…) - и, напротив, как искреннего участия, любви и сострадания. См.: «Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив; потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего **безмолвие**; влюбленные понимают друг друга лучше, когда **молчат**, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторон-

них, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной» (Чехов, Враги).

В сборнике «Пословицы русского народа» [Даль 1957] и сами «слова молчания», и тема молчания звучат исключительно в коммуникативном смысле, создавая своеобразный пословичный портрет русского народного молчания; ср.:

В добрый час молвить, в худой промолчать. С. 410.

Кстати промолчать, что большое слово сказать. С. 418.

Умей во́-время сказать, во́-время смолчать. С. 413.

Не всё вслух да в голос. С. 413.

Сказал красно́ – по избам пошло; а смолчится – себе пригодится. С. 413.

Не стыдно молчать, коли нечего сказать. С. 415.

Молчание – знак согласия.

Доброе молчанье лучше худого ворчанья. С. 415.

Доброе молчанье чем не ответ? С. 415.

Молчбою прав не будешь.

Говорить беда, а молчать другая. С. 413.

За правое дело – говори смело. С. 417.

Живым словом победить. С. 417.

Чья бы ни рычала, да твоя бы молчала. С. 409.

Зажми рот, да не говори с год! С. 414.

Языку каши дай! Смочи язычок! Накорми язык (замолчи). С. 414.

Прикуси язык! Набери в рот воды! С. 414.

Вот тебе сахарный кусок, заткни себе роток! С. 414.

Молчи, пора рожь толчи! С. 414.

Молчать, так дело не скончать. С. 417.

О чем дитя плачет – и мать не разумеет. С. 417.

Нем, как безголосая рыба. С. 415.

Нем (Бессловесен), как рыба. С. 415.

И глух, и нем – греха не вем (не ведаю, не знаю). С. 407.

Говорит – хорошо, а замолчит – еще лучше. С. 414.

Долго не говорит – ум копит, а вымолвит – слушать нечего. С. 414.

Тихий ангел пролетел (все вдруг замолчали). С. 415.

ЛИТЕРАТУРА

Агапкина 1995 - *Агапкина Т.А.* Молчание // Славянская мифология. Энциклопедический словарь /Авторы-сост. В.Я. Петрухин, Т.А. Агапкина, Л.Н. Виноградова, С.М. Толстая и др. М., 1995. С. 265-267.

Арутюнова 1993 - *Арутюнова Н.Д.* Введение // Логический анализ языка. Ментальные действия. М., 1993. С. 3-6.

Арутюнова 20003 - *Арутюнова Н.Д.* Феномен молчания // Язык о языке. М., 2000. С. 417-436.

Полный церковно-славянский словарь 1993 - Полный церковно-славянский словарь. /Протоиерей Г. Дьяченко. Репринтное изд. М., 1993.

Даль 1955 - *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. В IV тт. Т. II.

Даль 1957 - *Даль Вл.* Пословицы русского народа. М., 1957.

Ефимова 2009 - *Ефимова О.Ю.* Молчание как элемент культуры и коммуникации // V Международная научная конференция «Язык, культура, общество». Москва, 24-27 сентября 2009 г. Тезисы докладов. В 2 тт. Т. 1. М., 2009. С. 193-194.

Заика 2006 - *Заика В.И.* Очерки по теории художественной речи. Великий Новгород, 2006.

Мир звучащий и молчащий 1999 - Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. Сб. /Отв. ред. Т.М. Николаева. М., 1999.

Мокиенко 2010 - *Мокиенко В.М., Никитина Т.Г., Николаева Е.К.* Большой словарь русских пословиц. М., 2010.

Словарь русского языка 1981 - Словарь русского языка /Под ред. А.П. Евгеньевой. В IV тт. 2 изд. Т. II. М., 1981.

Степанов 1997 - *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

Степанов 2007 - *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Толковый словарь 1938 - Толковый словарь русского языка. /Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. II. М., 1938.

Фасмер 1986 - *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В IV тт. Т. II. М., 1986.

Фрэзер 2003 - *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 2003.

Фрейденберг 1997 - *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Эпштейн 2006 - *Эпштейн М.Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы. Учеб. пособие для вузов. М., 2006.

Эткинд 1998 - *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. М., 1998.

Содержание

Раздел 1. Метаязык в идиолекте ученого

В.И. Постовалова3
ТРИ ПУТИ МЕТАСИНТЕЗА В КУЛЬТУРЕ XX-XXI ВВ.:3
А.Ф. ЛОСЕВ, ПРОТ. А. ГЕРОНИМУС, Ю.С. СТЕПАНОВ 3

Н.М. Азарова
СВИДЕТЕЛИ ВЕКА О САМОМ ВЕКЕ: ТВОРЧЕСТВО
Ю.С. СТЕПАНОВА КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО МЫСЛИ XX В. . 12

В.В. Фещенко
НАУКА О КОНЦЕПТАХ И ИСКУССТВО КОНЦЕПТОВ 25

О.В. Коваль
ЛИНГВОЭСТЕТИКА ЮРИЯ СТЕПАНОВА
И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА НОВОЙ ВИЗУАЛЬНОСТИ 41

Раздел 2. Метаязыки культур: концептуализация и формализация

В. З. Демьянков
МЕТАЯЗЫК КАК КОНСТРУКТ КУЛЬТУРЫ 54

С.Г. Проскурин
ТЕМАТИЧЕСКАЯ СЕТЬ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ
В РАЗВИТИЕ ГИПОТЕЗЫ Ю.С. СТЕПАНОВА 63

А. Ю. Большакова
АРХЕТИП И МЕТАЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ 88

Ю.Л. Троицкий
ОБЪЕКТ И МЕТАЯЗЫКИ: ОТ ОППОЗИЦИИ К СИНТЕЗУ
(ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ КЛОДА
ЛЕВИ-СТРОССА) 100

А.В. Корчинский
К ПРОБЛЕМЕ МЕТАЯЗЫКА В ИСТОРИЧЕСКОЙ
СЕМАНТИКЕ: "НИГИЛИЗМ" КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ИМЯ.. 110

Ю.С. Степанов
КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ПРЕДВЗЯТЫХ ИДЕЙ.
РУССКО-ФРАНЦУЗСКИЙ И
ФРАНЦУЗСКО-РУССКИЙ ДИАЛОГ
PETIT DICTIONNAIRE D'IDEES PRECONÇUES.
DIALOGUE FRANÇAIS RUSSE ET RUSSE FRANÇAIS 118

Раздел 3. Метаязыки в современных коммуникативных практиках

М. Костантини
СЕМИОТИКА И КОММУНИКАЦИЯ:
О ПОНЯТИИ ИЗОТРОПИЗМА 134
И.В. Силантьев
НАУКА И ОБЫДЕННЫЙ ДИСКУРС 143
М.В. Ляпон
ВЕЖЛИВОСТЬ: СМЫСЛОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ
В ПАРАДОКСАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ 151
П.С. Дронов
ПРИИМЕННЫЕ МЕТАЯЗЫКОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ
ИДИОМ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ 167
М.А. Титова
ЦИТАЦИЯ ДЕТСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ
КАК МЕТАКОММУНИКАТИВНЫЙ СИГНАЛ
ДРУЖЕЛЮБИЯ ВО ВЗРОСЛОМ СООБЩЕСТВЕ 173
А.П. Марюхин 183
НА ПУТИ К УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Раздел 4. Мета-измерение художественного текста

Н.А. Фатеева
УРОВНИ МЕТАЯЗЫКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА 191
В.В. Аристов
МЕТОД IDEM-FORMA И СОПОСТАВЛЕНИЕ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ШИРОКОМ
КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 220
Э.А. Дейнека
КОНЦЕПТЫ ЛИНГВОАНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ
СИСТЕМЫ АНРИ МЕШОННИКА 232
О. Г. Ревзина
ТЕКСТОВЫЕ КОНЦЕПТЫ *БОГ* И *ТВОРЧЕСТВО*
В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ 241
Л.В. Зубова
ФРАКТАЛЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ 254
К.А. Воротынцева
«АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ РЕСТАВРАЦИЯ»
И «АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПЕССИМИЗМ»:
ДИСКУРСИВНЫЕ СТРАТЕГИИ
НОВЕЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ 268

Раздел 5. Звучащее и незвучащее: метатемы и вариации

Т.Е. Янко
МЕТАЯЗЫКИ ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ: АНАЛИЗ ЛИТУРГИЧЕСКОГО ЧТЕНИЯ В РАЗЛИЧНЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ТРАДИЦИЯХ 276
П.Б. Ландо
ОСОБЕННОСТИ АРТИКУЛИРОВАНИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА В ПЕНИИ..... 289
Е.М.Князева
ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ РИТМА В ЗВУЧАЩЕМ СТИХОТВОРНОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО И АКТЕРСКОГО ИСПОЛНЕНИЙ СТИХОТВОРЕНИЙ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО)..... 320
С.Ю. Бочавер
СИНТАКСИС И СЕМАНТИКА РЕМАРКИ. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТАЯЗЫКА ТЕАТРА 334
М.Л. Ковшова
О КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛАХ В СЕМАНТИКЕ «СЛОВ МОЛЧАНИЯ»: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ 341

Под знаком «Мета».

Материалы конференции
«Языки и метаязыки в пространстве культуры»

Под редакцией
Ю.С. Степанова, В.В. Фещенко, Е.М. Князевой, С.Ю. Бочавер

Подписано в печать 18.06.2011.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л.19. Тираж 200 экз. Зак № 94.

Отпечатано «Наша Полиграфия»,
г. Калуга, Грабцевское шоссе, 126.
Лиц. ПЛД № 42-29 от 23.12.99