Министерство образования и науки
Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию
Курганский государственный университет

Л.В. Гришкова

АВТОР. ТЕКСТ. АДРЕСАТ

Монография

Курган 2006

УДК 802/ 803
Г 85

Рецензенты:
д-р филол. наук, проф. РГПУ им. А.И. Герцена Т.И. Воронцова;
д-р филол наук, проф. КГПИ Е.Р. Ратушная;

Печатается по решению научного совета Курганского госуниверситета
Г 85 Гришкова Л.В. Автор. Текст. Адресат: Монография. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006. – 155 с.

В монографии рассматривается ряд актуальных проблем филологического анализа текста, сочетающего в себе лингвистический и литературоведческий подходы. В пяти разделах книги представлен обзор публикаций отечественных и зарубежных ученых, обосновывающих необходимость целостного анализа литературных произведений, и собственные исследования автора. Теоретическую основу работы составляет антропоцентрическая парадигма лингвистического знания, поэтому значительное место в ней отводится рецептивной эстетике – анализу «диалога» между автором и потенциальным адресатом, а также особенностям функционирования литературных произведений в читающем мире (сфера дискурса).

Книга адресована специалистам-филологам, читающим курсы филологического анализа, теории литературы и лингвистики текста, студентам старших курсов филологических факультетов и аспирантам.

ISBN 5 – 86328 – 773 – X

© Гришкова Л.В., 2006.
© Курганский государственный университет, 2006.

ОТ АВТОРА

Филологический анализ художественного текста – сравнительно новая филологическая дисциплина. Собранный в книге теоретический и практический материал – результат прочитанных автором курсов по лингвистике текста, интерпретации текста и теории литературы.

Очерк в данном случае представляется самой рациональной (с точки зрения восприятия) формой изложения материала, позволяющей сочетать рассмотрение существующих концепций и спорных проблем с анализом языкового материала.

Одна из задач новой дисциплины – преодоление разногласий между литературоведами и лингвистами в вопросе о методах исследования художественных текстов. Этой проблеме посвящен первый очерк.

Современная филология представляет собой пестрый калейдоскоп идей, а убеждение исследователей в том, что всякое новое обязательно лучше старого, приводит к беспорядочному метанию от одной новой идеи к другой. По этой причине автор считает необходимым обратиться к отечественному филологическому наследию – работам Ю. Тынянова, В. Жирмунского, М. Бахтина, Е. Эткинда, Ю. Лотмана и многих других, в которых научная точность прекрасно сочеталась с интуицией, творческим воображением и фантазией (И. Анненский, М. Волошин).

Отказ от единой методики анализа (или интерпретации) литературного произведения, внимание к творческому наследию прошлого, обращение к тексту как основному объекту исследования и антропоцентрическая парадигма современного лингвистического знания – основные принципы данной работы в ее теоретическом и практическом аспектах.

Автор надеется на то, что книга найдет своих читателей не только в филологических кругах, но и среди тех, кого вообще интересует литература.

РАССУЖДЕНИЕ О МЕТОДЕ: ОБ АНАЛИЗЕ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ И НЕ ТОЛЬКО

Поэт не создает образов, но он бросает векам проблемы
Как хорошо, о друзья, что не все объяснимо
В нашей поэзии, в музыке, в снах и в любви…
Вера Инбер

1. Постановка проблемы

Любая исследовательская работа с текстом начинается с выбора метода. Именно методика анализа художественных произведений была, есть и, вероятно, будет предметом многочисленных разногласий среди лингвистов и литературоведов. Причину споров в свое время объяснил Ю.М. Лотман: «При всем различии и разнообразии научных принципов-…типологически возможны два подхода к изучению художественного произведения. Первый исходит из представления о том, что сущность искусства скрыта в самом тексте и каждое произведение ценно тем, что оно есть то, что оно есть. В этом случае внимание сосредоточивается на внутренних законах построения произведения искусства. Второй подход подразумевает взгляд на произведение как на *часть,* выражение чего-то более значительного, чем самый текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации» [Лотман, 2001, с. 28].

Время не сняло проблему. Напротив, она приобрела ещё большую остроту в связи со сменой научной парадигмы в лингвистических исследованиях. Доминирующая в мировой науке антропоцентрическая парадигма активно используется при изучении языка и текста [Арнольд, 1999; Гончарова, 2003].

В лингвистике текста антропоцентричность рассматривается как одна из основных текстовых категорий [Воробьева, 1993; Кухаренко, 1988; Тураева, 1997]. Очерчивая круг основных параметров текста, таких, как полисистемность, прототипичность и амбивалентность, З.Я. Тураева особо выделяет антропоцентричность: «Антропоцентричность включает в модель текста адресанта и адресата. В художественном тексте есть и третий антропоцентр – персонаж» [Тураева, 1997, с.133].

Упомянутые параметры текста будут рассмотрены нами далее. Сейчас же мы отметим только существенное для понимания анализируемой нами проблемы понятие *интерпретанты,* которую У. Эко (гипо-

тетически) определяет как «иной способ представления того же самого объекта» [Эко, 2004, с. 67].

Обращение филологов к эстетике адресата существенно изменило методику анализа, а зачастую и его результат. Современную ситуацию в этой области прекрасно охарактеризовал М.Л. Гаспаров: «В XIX в. филологи увлекались вычитыванием в тексте биографических реалий, в XX в. они стали увлекаться вычитыванием в нем литературных «подтекстов» и «интертекстов», причем в двух вариантах. Первый: филолог читает стихотворение на фоне тех произведений, которые читал или мог читать поэт, и ищет в нем отголоски то Библии, то Вальтера Скотта, а то последнего журнального романа того времени. Второй: филолог читает стихотворение на фоне своих собственных сегодняшних интересов и вычитывает в нем проблематику то социальную, то психоаналитическую, то феминистическую, в зависимости от последней моды» [Гаспаров, 2001, с.12].

Признавая правомерность обоих подходов, учёный замечает (в скобках), что второй вариант – это, по существу, «не исследование, а собственное творчество читателя на тему читаемого и читанного им» [там же].

С точки зрения самого М.Л. Гаспарова первоначальный анализ должен быть имманентным: «Начинать нужно со взгляда на текст и только на текст - и лишь потом, по мере необходимости для понимания, расширять поле зрения» [там же].

В отечественной филологии проблемы исследования художественных текстов не ограничиваются вопросами «что делать?» и «с чего начать?». Есть ещё один, не менее горячо обсуждаемый: «кто, то есть какая область филологической науки, должен этим заниматься?» Последнее замечание относится к разграничению «прав и обязанностей» литературоведения и лингвистики.

Справедливости ради следует сказать, что в зарубежной филологии этой проблемы просто не существует: литературоведческий и лингвистический анализы литературных произведений не противопоставляются, а гармонично сочетаются в рамках современных исследований [Chafe, 1995].

2. Школы и методы. «Власть дискурса»

Начав наше рассуждение о методике анализа литературных произведений с рассмотрения точки зрения Ю.М Лотмана и вновь возвращаясь к ней уже по несколько иному поводу, отметим, прежде всего, что

сам учёный выбирал первый подход: «Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое» [Лотман, цит. соч., с.20].

Оценивая вклад Ю.М. Лотмана в литературоведение, М.Л. Гаспаров отмечает, что в истории отечественной культуры 1960 – 90-х гг. структурализм

Ю.М. Лотмана «стоит между эпохой догматизма и антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям» [Гаспаров, цит. соч., с.16].

Идеологической оценке и методике готовых ответов догматического литературоведения основоположник отечественной структурной семиотики противопоставлял *научный* анализ текста и методику, которая «учится спрашивать». Основная задача науки, по мнению Ю.М. Лотмана, – *правильная постановка вопроса.* Подчеркивая важность этой мысли, учёный выделяет её курсивом. Первым шагом на этом пути является осознание наукой своих возможностей и «отказ её от претензии на ту деятельность, для осуществления которой у неё нет средств» [Лотман, цит. соч., с. 19].

Цель своей книги «Анализ поэтического текста» ученый определяет следующим образом: «В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна науке» [там же]

Ещё один камень преткновения в отечественной филологической науке недавнего прошлого – возможность или, напротив, невозможность применения точных методов исследования к изучению эстетического объекта – литературного произведения. Неприятие этих методов свойственно, как полагает А. Иконников-Галицкий, представителям гуманитарных наук вообще: «Для гуманитариев мучительно применение к предмету их изучения терминологии из области физической химии (речь идет о книге Льва Гумилева “Этногенез и биосфера Земли”. – Л.Г.). – Складывается ситуация, подобная той, что кипела вокруг учения Дарвина: мы понимаем, что человек – существо биологическое, но не можем смириться с идеей собственного происхождения от обезьяны» [Иконников- Галицкий, 2002, с.12].

В двадцатые годы прошлого века объектом критики был «формализм», в 70-е – структурно-семиотический метод школы Ю.М. Лотмана. Преодолев в значительной степени догмы недавнего прошлого (одна

из которых – предвзятость суждений), филология иногда бывает не в состоянии расстаться со «страшилками» этого прошлого.

Отстаивая право науки на объективную точность, Ю.М. Лотман тридцать с лишним лет тому назад писал: «У неподготовленного читателя, заглянувшего в работу, выполненную на достаточно высоком уровне формализации, создается впечатление, что живое тело художественного произведения только подвергается разъятию ради подведения тех или иных его сторон под абстрактные категории. А поскольку сами эти категории излагаются в терминах странных и незнакомых, то невольно возникает чувство тревоги. Каждому мерещится свое привычное пугало: одним – убийство искусства, другим - проповедь “чистого искусства”, злокозненная безыдейность» [Лотман, 1970, с. 44].

Вернемся к современности, откроем книгу А. Б. Есина «Принципы и приемы анализа литературного произведения» и прочтем следующее: «Интерпретация – постижение художественного целого средствами науки. Возможно ли такое адекватное постижение? Способна ли наука осуществить его без ощутимых потерь? Или интерпретатор рискует неизбежно уподобиться Сальери и может только “разъять, как труп”, живое целое?» [Есин, 2003, с.103].

Подводя итог вышесказанному, можно было бы ограничиться привычной фразой типа «времена изменились, а проблема осталась», если бы не одно обстоятельство. Научный спор (дискуссия или, пользуясь современной терминологией, диалог мнений) - вполне нормальная вещь до тех пор, пока аргументы не черпаются из области идеологии. Всеобъемлющих методов, дающих возможность получить ответы на *все* вопросы, не существует. Именно по этой причине критика любого из них, будь то старый или новый метод, должна быть конструктивной.

Примером такого конструктивного подхода является статья В.М. Жирмунского «К вопросу о «формальном методе». Ценность научного исследования, по мнению ученого, определяется «долей объективной истины и подлинного знания, которые заключают та или иная теория, система и дисциплина», и он подробнейшим образом анализирует работы «формалистов», отмечая не только их недостатки, но и несомненные достоинства. К числу последних В.М. Жирмунский относит, в частности, «интерес к особому кругу вопросов, связанных с изучением поэтического стиля в широком смысле слова, то есть, с одной стороны, с изучением поэзии как искусства, с другой стороны – с изучением языка как материала словесного творчества» [Жирмунский, 2001, с. 95].

Плодотворность «формального метода» В.М. Жирмунский видел в

«конкретных результатах исследования ряда вопросов, в русской науке совершенно не изученных, мало известных и науке западной» [Жирмунский, цит. соч., с. 96].

Существенным недостатком этого метода учёный считал «сознательное или бессознательное предпочтение, отдаваемое вопросам композиции перед вопросами тематики». Подобное предпочтение, будучи вполне законным в рамках определенной группы вопросов, «теряет право на существование, когда пытается обосновать себя как эстетическую теорию» [Там же, с. 107].

В статье В.М. Жирмунского есть замечание, имеющее самое непосредственное отношение к обсуждаемой нами проблеме (речь идет о точных методах исследования). Отечественному читателю, по его мнению, свойственно отрицание «самоценности научной истины как системы отвлеченного знания». В.М. Жирмунский видел в этом «одно из проявлений руссоизма, гениальным выразителем которого был в свое время Л.Н. Толстой» [Там же, с. 97].

Учёный приводит два весьма примечательных факта. «В Германии никто не стал бы оспаривать научной ценности или общественной полезности работы по метрике Гете», - пишет он.- А в нашей стране «образцовое исследование о метрике Пушкина единственного специалиста по этому вопросу несколько лет не находило издателя, а статья молодого филолога, впервые установившего неизвестные источники повести Гоголя “Нос” в забытых журналах тридцатых годов, вызвала вокруг себя целую полемическую литературу, в которой с азартом отрицалась самая *допустимость* (курсив наш. – Л.Г.) постановки подобной проблемы» [там же].

Для сравнения можно привести предисловие редактора к американскому изданию книги К. Элама «The Semiotics of Theatre and Drama»:

Change is our proclaimed business, innovation our announced quarry, the accents of the future the language we deal. So we have sought, and still seek, to confront and respond to those developments in literary studies that seem crucial aspects of the tidal waves of transformation that continue to sweep across our culture. Areas such as structuralism, poststructuralism, feminism, Marxism, semiotics, subculture, deconstruction, dialogism, post–modernism and the new attention to nature and modes of language, politics and way of life that these bring, have already been the primary concern of a large number of our volumes [Hawkes, 1980, p. ix].

Суть дела не только в количестве и разнообразии тематики публикаций, хотя это тоже важно. Важна цель: «The effect is to make us ponder **the culture we have inherited; to see it, perhaps for the first time**, **as an intricate and continuing construction**» (выделено нами. – Л.Г.)

[Hawkes, op. cit., p. x].

Современные работы по исследованию научного дискурса позволяют проанализировать поставленную нами проблему под несколько иным углом зрения. В.Е. Чернявская в статье «Научное познание – “власть дискурса”. (Лингвистическое осмысление преждевременных научных открытий)» отмечает, что «научная деятельность находится под влиянием двух различных факторов – с одной стороны, имманентных (внутренних) законов познавательно – творческого процесса…, с другой - внешних, социально обусловленных факторов» [Чернявская, 2003, с. 338].

Как особая формация (термин М. Фуко) дискурс вызывает «не личные, а так называемые надындивидуальные, или “серийные”, коммуникативно-когнитивные стратегии восприятия, интерпретации и переработки знаний» [там же]. По этой причине он способен «спровоцировать, породить характерную интолерантность – нетерпимость этой системы по отношению к “чужеродным” идеям» [там же].

Несмотря на неоднозначное отношение к работам представителей «формальной школы» и продолжающуюся по этому поводу дискуссию, сейчас никто не сомневается в значимости их работ в области языка художественных произведений. Они принадлежали к числу «преждевременных научных открытий». Их было немало, но наука была не готова принять их. Многие из этих открытий органично вошли в более поздние исследования, например, эффект *остранения* В.Шкловского, анализу которого У. Эко посвящает специальный раздел в своей книге «Отсутствующая структура».

Особое значение семиолог придает мысли В. Шкловского о специфическом характере упорядоченности в искусстве. Цитата из книги В. Шкловского, которую приводит У. Эко, к сожалению, переведена с большими искажениями смысла. Поэтому мы обратимся к исходному тексту – его работе «Искусство как прием», в которой написано следующее: «В искусстве есть “ордер”, но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом – нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались… Можно думать, что систематизация эта не удается; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и при том таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема» [Шкловский, 1983, с. 25; Эко, 2004, с.120].

Таким образом, В. Шкловский, по мнению У.Эко, «еще в 1917 году на несколько десятилетий предвосхищает те выводы, к которым придет

позже эстетика, использующая методы теории информации» [там же].

Значимость концепции «остранения» для семиозиса театра подчеркивает К. Элам: «When theatrical semiosis is alienated, made strange rather than automatic, the spectator is encouraged to take note of the semiotic means, to become aware of the sign-vehicle and its operations. This was, as has been suggested, one of the aims of Brechtian epic theatre; Brecht`s noted concept of the *Verfremdungseffect* is indeed an adaptation of the Russian formalist principle…» [Elam, 1980, pp. 17-18].

Приемы «остранения» мы находим в произведениях современных писателей, и, прежде всего – в сфере языка, например, «новояз» в романах Дж. Оруэлла или “rusified English” в «Заводном апельсине» Э. Берджеса.

В сказовом повествовании «Заводного апельсина» речь Алекса – «русифицированный английский» («кодовая интертекстуальность» в терминологии И.В.Арнольд) – особый язык, придуманный для него автором, «остраняет» его, отделяя от мира людей, живущих нормальной человеческой жизнью. Поясняя смысл заглавия «A Clockwork Orange» в предисловии к повторному американскому изданию романа, Э. Бёрджес писал: «Clockwork oranges do not exist, except in the speech of old Londoners. The image was a bizarre one, always used for a bizarre thing. ‘He’s as queer as a clockwork orange’ meant he was queer to the limit of queerness» [Burgess A. A Clockwork Orange. - London, 1972. – Pp. x –xi. Далее: A.B.].

Эти слова в полной мере характеризуют Алекса: жестокость и склонность к насилию *странным* образом сочетаются у него с любовью к музыке:

After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed, and it was after this that I thought I would have just one last disc only before crossing the border, and I wanted something starry and strong and very firm, so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings. And slooshing with different bliss than before I viddied again this name on the paper I’d razrezzed that night, a long time ago it seemed, in that cottage called HOME. The name was about a clockwork orange. Listening to J.S. Bach I began to pony better what that meant now, and I thought, slooshing away to the brown gorgeousness of the starry German master, that I would like to have tolchocked them both harder and ripped them to ribbons on their own floor [A.B., p. 30].

Возвращаясь на «планету людей» (Сент-Экзюпери) в этот старый, но новый для него самого мир, Алекс расстается и с прежним языком:

Perhaps that was it, I kept thinking. Perhaps I was getting too old for the sort of jeesny I had been leading, brothers. I was eighteen now, just gone. Eighteen was not a young age. At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and *all that cal, no, not cal, heavenly music* (курсив наш. – Л.Г.). And then there was old Felix

M. With his *Midsummer Night's Dream Overture.* And there were others. And there was this like French poet set by old Benjy Britt, who had done all his best poetry by the age of sixteen, O my brothers. Arthur, his first name. Eighteen was not all that young an age, then. But what was I going to do? [A.B., p. 147].

Помимо кодовой интертекстуальности ("jeezny", "cal") в этом отрывке присутствует еще один вид «остранения»: автор «остраняет» имена великих композиторов – Моцарта, Мендельсона, Бриттена. А французский поэт «по имени Артур», как его представляет читателю Алекс, и чьи стихи были положены на музыку Бенджамином Бриттеном, - это Артур Рембо. Имена, если можно так выразиться, «одомашнены» Алексом, и это дань тому прежнему его «я», но музыка ассоциируется у него уже не с насилием, а с творчеством. Формальный прием, таким образом, обладая силой «приема-препятствия», становится выразительным средством характеристики главного героя романа* .

Что же касается особого внимания к вопросам композиции у представителей «формальной школы», то оно было, на наш взгляд, преддверием современного подхода к анализу конструирования смысла в художественном тексте. Интерес в этом отношении представляет статья Ю. Н. Тынянова «О композиции «Евгения Онегина». Пушкинский роман, по мнению ученого, возник «на слиянии двух стихий – поэзии и прозы», что и определило его новаторскую природу: «из их взаимной борьбы и взаимного проникновения родилась новая форма» [Тынянов, 1974, с. 137].

3. Цели, задачи и методы филологического анализа художественных текстов (современные тенденции)

Возвращаясь к основной теме наших рассуждений, отметим, что разбор (анализ, интерпретация?) литературного произведения – задача непростая даже для специалиста и, возможно, прежде всего, – для специалиста.

Классифицируя информацию художественного текста по характеру её выраженности (эксплицитности и имплицитности), К.А. Долинин принимает во внимание и реакцию на неё потенциальных адресатов. В тексте он выделяет ***значение***, или ***эксплицитное содержание***, ***подтекст, актуальный смысл*** и ***интегральное содержание.***

Под значением понимается то содержание, которое непосредственно выражено совокупностью языковых знаков, составляющих текст, то,

---

** См. также: М.Л. Новикова. Художественный предмет в аспекте остранения // Филологические науки. – 2005. № 5. – С. 8 – 16.*

что сказано «открытым текстом». Значение высказывания (текста) воспринимается «более или менее одинаково всеми носителями данного языка в той мере, в какой они владеют соответствующими словами и понятиями; в этом смысле оно объективно» [Долинин,1985, с. 6].

Подтекст, по определению К.А. Долинина, - это та часть информации, которая «прямо не выражена в языковых знаках, составляющих высказывание, но так или иначе извлекается из него» [Долинин, цит. соч., с. 7].

Рядовой читатель воспринимает (или склонен воспринимать) только актуальный смысл – ту часть содержания текста, которая «представляется наиболее важной, центральной; это то, что «отправитель - говорящий или пишущий – прежде всего хочет вложить в свое высказывание, и то, что получатель - слушающий или читающий – прежде всего хочет извлечь из высказывания, что его в первую очередь интересует, ради чего он слушает или читает сообщение» [там же]. К.А. Долинин подчеркивает зависимость актуального смысла от ***экстралингвистической ситуации и от интересов субъекта – участника общения*** (выделено нами. – Л.Г.).

Теоретически актуальным смыслом текста может быть любой компонент его содержания, как эксплицитного, так и имплицитного. Важно то, что «вне ситуации и вне субъекта актуальный смысл просто не существует – он целиком ситуативен и субъективен» [там же].

О том, насколько ситуативен и субъективен актуальный смысл даже обыденного высказывания, можно судить, читая детективный рассказ Г.К. Честертона «The Crime of Captain Gahagan». Герой обвиняется в убийстве. Против него свидетельствуют три женщины, которым он будто бы сказал совершенно разные вещи о своем местонахождении в момент убийства. Что же он сказал на самом деле?

Рассказчик мистер Понд объясняет ситуацию следующим образом:

"The crime of Captain Cahagan was that he didn't understand women; especially modern women… It isn't they don't think; they think quicker than we do. They often talk better. But they don't *listen* so well. They leap so quickly upon the first point; they see so much more in it; and go off in a gallop of inference about it – so that sometimes they don't notice the rest of the speech at all".

"I suggest to you as the barristers say, that what Captain Gahagen really said to Joan in the first case was this 'I'm going round to the Fevershams'; I don't believe they are back from Brighton yet, I'll just look and see. If they're not, I'll go on to the club. That is what Peter Gahagan said; but that is not what Joan Varney heard. She heard about going to the Fevershams' and felt at once that she knew all about it – far too much about it – to the not unnatural time of 'He is going to see that woman'; even though his next words were that the woman almost certainly wasn't there. Stuff about Brighton and the club didn't interest her, and she didn't even remember it…"

“ Now for the third case. What Gahagan said to Miss Artemis Asa-Smith on the doorstep was this: ’I am going to the club; I promised to look in on some friends of mine on the way, the Fevershams’; but I don’t believe they’re back from Brighton.’ That’s what he said. What Artemis heard, saw and blasted with her blazing eye was a typical insolent, selfish, self-indulgent male brazenly bragging in the open street of his intention to go to his infamous club, where women are slandered and men drugged of alcohol.

“Now these real statements Gahagan are exactly the same. They all mean the same thing; map out the same course of action; give the same reasons for the same acts. But they sound totally different according to what sentence comes first; especially to these rather jumpy modern girls, accustomed only to jump at the sentence that comes first – very often because there isn’t anything at all to come after it”[Chesterton, 1971, pp. 403 – 407].

Сказал он, как мы видим, одно и то же, и дело не только в том, что современные женщины разучились слушать, вернее, дослушивать высказывание до конца:

They leap so quickly upon the first point; they see so much more in it; and go off in a gallop of inference about it – so that sometimes they don’t notice the rest of the speech at all.

Сказано было одно и то же, но воспринято (услышано) только то, что задело дам за живое. Джоан Варней услышала первое предложение. Актуальным для нее было только то, что он идет «в неподходящее время к той женщине». Вся остальная информация ее не интересовала, и она ее даже не запомнила.

Феминистка мисс Артемида, убежденная в том, что представители противоположного пола ходят в клубы для того, чтобы пить и рассказывать анекдоты о женщинах, услышала и запомнила именно ту часть высказывания, в которой говорилось о клубе:

What Artemis heard, saw and blasted with her blazing eye, was a typical insolent, selfish, self-indulgent male brazenly bragging in the open street of his intention to go to his infamous club where women are slandered and men dragged with alcohol.

Задачу интерпретации текста К.А. Долинин видит в извлечении из него интегрального содержания, определяемого как «совокупность значения и потенциального подтекста».

Интегральное содержание, по мнению К.А. Долинина, «не доступно самим участникам общения: они заняты своим, и значительная часть подтекста для них не является актуальной, а значит и не осознается» [Там же, с.8]. Оно «доступно, да и то не в полной мере, только исследователю – специалисту, возможности которого ограничены, «поскольку даже самый проницательный и эрудированный исследователь – не универсальный ум, а всего лишь отдельная личность, ограниченная рамками своей эпохи, своей культуры, своим уровнем знаний, своим жизненным и литературным опытом, своим воображением, своей интуицией» [там же].

Студент-филолог занимает промежуточное положение между двумя этими категориями адресатов: в процессе обучения ему предстоит прой-

ти сложный путь от рядового читателя до специалиста. В связи с этим встает вопрос: «Как этому научить?».

Современная отечественная наука освободилась от пут догматического литературоведения, целью которого было «описывать картину мира, единообразно заданную для всех» [Гаспаров, 2001, с. 16]. Филологические анализы сегодняшнего дня подчеркнуто антидогматичны: «деструктивистская идеология… требует описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше» [там же].

Что можно противопоставить этим двум «антинаучностям» на современном этапе развития филологической науки?

Торжество объективных методов в 60-х годах прошлого века, когда структурная парадигма в литературоведческих исследованиях была доминирующей, базировалось на научной точности «отвлеченного знания», о котором речь шла выше. Но эта объективность оказывается односторонней, поскольку, как полагает И.В. Арнольд, объективно существующие внешние контексты при этом не учитывались. В фокус исследования попадает текст. Рассматриваются его элементы и структура, иногда привлекается стилистика, но ни творческий метод автора, ни читательское восприятие во внимание не принимаются. Субъективности нет места [Арнольд, 1999, с. 343-344].

Решение проблемы И.В. Арнольд видит в обращении к рецептивной эстетике и герменевтике – дисциплинам, которые она сопоставляет со стилистикой декодирования. «Представители рецептивной эстетики и стилистики декодирования признают присущую всем видам искусства вариативность интерпретации, - пишет И.В. Арнольд, - но эта вариативность сдерживается *объективными компонентами текста* (курсив наш. – Л.Г.) и тезаурусом читателя. Чем богаче тезаурус, тем глубже и точнее понимание» [Там же, с. 344].

Мысль об *объективных компонентах текста* представляется нам особенно важной, поскольку именно они призваны, на наш взгляд, сдерживать безграничную субъективность или, иными словами, читательский произвол.

Деидеологизированные дискуссии о постструктуралистских теориях вообще и о границах читательского «сотворчества» в частности стали более плодотворными, поскольку подкрепляются не политической, а строгой научной аргументацией. Разброс мнений при этом очень велик: от абсолютного согласия [Пшеницын, 1999, с. 15- 30] до полного или частичного неприятия [Хализев, 2000, с. 414].

Говоря о разбросе мнений, следует упомянуть психоанализ. Пред-

ставители психоаналитического метода иногда заходят так далеко, что вообще отвергают возможность стилистического или структурного анализа.

О том, что предлагается взамен, можно судить по одной весьма примечательной статье В.А. Осипова «"Случай" Татьяны Лариной», в которой автор пишет следующее: «Анализ поэмы А.С. Пушкина "Евгений Онегин" позволяет глубже заглянуть в механизм возникновения и реализации любви, основанной на невротической потребности. Любовь Татьяны Лариной к Евгению Онегину не персонифицирована, далека от реального видения его как человека со своими достоинствами и недостатками, потому что вызвана невротическими побуждениями» [Осипов, 2002, с. 440].

Хочется возразить просто по-человечески: «Боже мой, да когда же это первая любовь была «реалистичной»? Потом посоветовать автору статьи поглубже заглянуть в пушкинский текст:

Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.

Коротко и ясно. А главное – так бывает! К счастью, составители хрестоматии «Классический психоанализ и художественная литература» напечатали и краткие библиографические сведения об авторах статей, и читатель может узнать, что статья написана не филологом, а психотерапевтом «психоаналитической ориентации». Поэтому, наверное, психологизм пушкинского романа (именно романа, а не поэмы, как сказано в статье) подменяется психопатологией.

Подобную практику анализа литературы категорически отвергал К.Г. Юнг: «Чтобы разобраться в художественном произведении, аналитическая психология должна полностью отбросить медицинский предрассудок, потому что художественное произведение не есть болезнь и оно требует совершенно иной ориентации» [Юнг, 2002, с. 114].

Метод Фрейда, по мнению ученого, следует применять с чувством меры, и тогда он позволит исследователю получить «завораживающую картину того, как произведение искусства, с одной стороны, вплетено в личную жизнь художника, а с другой – из этого сплетения выделяется» [Юнг, цит. соч., с.110]. Если исследователь преступает меру и цель, то «интерес незаметно отворачивается от художественного произведения и блуждает в лабиринтах психических предпосылок, а художник становится клиническим случаем, иногда очередным примером *psychopatia sexualis*…»; дискуссия при этом «переносится в иную общечеловеческую область, не имеющую ничего специфического для художника, а глав-

ное, абсолютно не существенную для искусства» [Там же, с. 111].

Филологу, как мы полагаем, лучше (и плодотворнее!) искать ответы на все вопросы у самого А.С. Пушкина:

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена
Воображением мятежным,,
Умом и волею живой
И своенравной головой,
И сердцем, пламенным и нежным..
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей?
[Пушкин, 1964, с. 66].

Примененный с чувством меры и в рамках хорошего вкуса и этики психоанализ может стать прекрасным дополнением к традиционному лингвостилистическому анализу художественного текста. «Эмоциональная сторона языкового наименования – это одна из областей, неограниченным владыкой которой является поэт, – писал В.Матезиус. – У него все омывается струей постоянно настороженного чувствования, и его чудесный дар речи позволяет воспринять предметы и действия с отблеском неуловимых оттенков. Он сам определяет эмоциональную ценность предметов и в соответствии с этим оставляет на словах свой собственный эмоциональный отпечаток» [Матезиус, 1967, с. 461].

Именно эту «струю постоянно настороженного чувствования» и «отблеск неуловимых оттенков» мы находим в цитируемом ниже стихотворении Э. Бишоп «One Art»:

The art of losing isn“t hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.
Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn“t hard to master.
Then practice losing farther, losing faster
Places and names and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster
I lost my mother’s watch. And look! My last, or
Next -to- last, of three loved houses went.

The art of losing isn“t hard to master.
I lost two cities, lovely ones. And, vaster
Some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn’t a disaster.
Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan’t have lied. It’s evident
The art of losing’s not too hard master
Though it may look like (Write it!) a disaster.
[Bishop, 1984].

Интерпретируя это стихотворение, О.Е. Филимонова пишет, что в его фокусе – «эмотивная ситуация потери». Анализ чувства потери автор статьи определяет как «бытовой, житейский, обусловленный стремлением дать совет, помочь другим (читателю) пережить то, что довелось пережить автору» [Филимонова, 2000, с. 231].

Обращение к методу аналитической психологии добавит один существенный нюанс отношения лирической героини к «ситуации потери». Ключевая фраза стихотворения ***the art of losing isn`t hard to master*** – классический пример *Verneinung* (отрицания) – механизма защиты бессознательного, в основе которого лежит утверждение отрицаемого.

Под этим углом зрения стихотворение Э. Бишоп предстанет перед читателем как лирический монолог-«самотерапия», цель которого – «сломать» механизм защиты, что и происходит в конце стихотворения. Сначала в потоке речи появляется слово ***miss,*** затем несколько изменяется структура повторяющейся ключевой фразы, а, следовательно, и её смысл. Теперь она выглядит так: ***the art of losing’s not too hard to master*** (не слишком трудно овладеть искусством потери, но все-таки трудно!).

«Поэзия – это не простор для эмоции, а бегство от эмоции, – писал Т.С. Элиот, – и это не выражение личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью и эмоциями, поймут, что это такое – хотеть от них освободиться» [Элиот, 2002, с. 215].

Не отрицание, а ***осознание*** разрушительности потери – начало пути к «освобождению».

Обращение к психоанализу в данном конкретном случае надо рассматривать не как альтернативу традиционному истолкованию, а как дополнение к нему: представляя собой «сложно построенный смысл, все элементы которого суть элементы смысловые», поэтический текст, как правило, создает вокруг себя «поле возможных интерпретаций» [Лотман, 1972, с.122].

Подведем некоторые итоги. Многие работы последних лет свидетельствуют о сближении позиций литературоведов и лингвистов. Их авторы обращаются к рассмотрению таких понятий современной теории текста, как «автор», «адресат», «текст», «точка зрения» и т.д. Но эхо этих споров ещё звучит, хотя и отдаленно. Мы открываем сборник статей «Функционализм. Современная американская лингвистика: фундаментальные направления» и снова читаем: «Чейф также обсуждает различные модификации, связанные с письменным каналом языкового взаимодействия, с одной стороны, и с отстраненным режимом сознания - с другой. В частности, рассматриваются различия между прозой от первого лица, прозой от третьего лица и цитируемой речью. Эта часть книги находится на границе между лингвистикой и литературоведением» [Кибрик, 2000, с. 319].

Речь идет о работе У. Чейфа «Discourse, Consciousness and Time» («Дискурс, сознание и время»), посвященной исследованию взаимоотношений языка и сознания. Художественная проза интересует Чейфа как разновидность письменного варианта языка и как продукт «отстраненного сознания», и автор меньше всего заботится о границах своего исследования.

В сферу филологических изысканий входит новый термин – *дискурс* – и новое направление – дискурсивный анализ [Лукин, 2003, с. 91-109; Чернявская, 2003, с. 23 – 39]. Более плодотворной, на наш взгляд, была бы дискуссия о взаимоотношениях авторского и читательского сознаний.

Концепция «диалогизма», столь популярная сейчас, при всех своих достоинствах, часто абсолютизирует читательское восприятие. В итоге получается «диалог в одну сторону». Автора вообще не принимают во внимание. «Коль скоро автор устранен, - полемически утверждает Р. Барт, - то совершенно напрасными становятся и всякие притязания на ”расшифровку” текста. Присвоить тексту Автора – это значит как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо» [Барт, 1994, с. 389].

Что же в таком случае должно стать целью филологического исследования?

4. Анализ или интерпретация?

Продолжая наше рассуждение о методе, обратим внимание на значение терминов ***анализ*** и ***интерпретация.*** Оба они употребляются при «расшифровке» смысла текста, и довольно часто как синонимы.

Традиционно под интерпретацией понимается толкование, постиже-

ние смысла художественного произведения. Помимо двух её видов с ориентацией на изучаемый текст (читательской, или первичной, и научной) выделяется также и третий вид – творчески-образная интерпретация как «перевод» литературного текста на языки других искусств (экранизация, театральная постановка и т.д.).

Читательская интерпретация субъективна, основывается на непосредственном впечатлении от прочитанного, в ней доминирует не логическое, а эмоциональное начало, то есть настроения и чувства. Научная интерпретация тоже проходит эту стадию, но у нее иные цели и методы, а ее основным принципом, как и у всех научных суждений, является ***доказательность.***

М.Л. Гаспаров проводит разграничение между понятиями «интерпретация» и «анализ»:

Есть два термина, которые не нужно путать: “интерпретация” и “анализ”, - “Анализ” этимологически значит “разбор”, интерпретация - “толкование”. Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен (то есть поддается пересказу…), и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение – “трудное”, “темное”, общее понимание текста на уровне “здравого смысла” не получается, то есть приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то ещё [Гаспаров, 2001, с. 25 – 26].

Интерпретация требует выхода за пределы анализируемого текста на уровень контекста всех произведений данного автора, а иногда и контекста более широкого. При этом ученый делает одно существенное и совершенно справедливое, на наш взгляд, ограничение, связанное с привнесением в процесс интерпретации собственных интересов читателя: «не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы» [там же].

Мы также будем разграничивать эти понятия, хотя и несколько под иным углом зрения, и в дальнейшем под интерпретацией будем понимать ***толкование*** художественного текста на основе ***анализа*** функциональной нагрузки составляющих этот текст элементов. Необходимым условием полноты анализа является также исследование функционирования текстовых категорий, как содержательных, так и структурных (термины З.Я. Тураевой)* .

5. Анализ языкового материала

Практика филологического анализа показывает, что применение ка-

---

** Тураева З.Я. Лингвистика текста: (Текст: Структура и семантика). - М.: Просвещение, 1986. - С. 81.*

кой-то одной методики к толкованию всех текстов вряд ли возможно. Имманентный анализ, с которого М.Л. Гаспаров рекомендует начинать работу с текстом, в целом ряде случаев не будет эффективным, поскольку существуют произведения, изначально ориентированные на знание читателем прецедентных текстов, лежащих в их основе. Примером может служить сонет А.Д. Хоупа «Спасенный рай»:

PARADISE SAVED

(another version of the Fall)

Adam, indignant, would not eat with Eve,
They say, and she was driven from his side
Watching the gates close on her tears, his pride
Upheld him, though he could not help but grieve
And climbed the wall, because his loneliness
Pined for her lonely figure in the dust:
Lo, there were two! God who is more than just
Sent her a helpmeet in that wilderness.
Day after day he watched them in the waste
Grow old, breaking the harsh unfriendly ground,
Bearing their children till at last they died;
While Adam, whose fellow God had not replaced
Lived on immortal, young, with virtue crowned,
Sterile and impotent and justified.

[Hope, 2002, p. 292].

Анализ сонета целесообразно начать с рассмотрения его сильных позиций, которыми являются заглавие, начало и конец текста, поскольку, как показывают исследования, в произведениях малой формы они в значительной мере определяют стратегию читательского восприятия.

Заглавие сонета - «Paradise Saved» - аллюзивно и вместе с подзаголовком (*another version of the Fall)* отсылает читателя сразу к двум прецедентным текстам мировой культуры – Библии и поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» («Paradise Lost”). Читателю предлагается еще одна (помимо мильтоновской) версия грехопадения. Но какая?

Ответ на этот вопрос читатель находит в двух начальных строках сонета:

Adam, indignant, would not eat with Eve,
They say, and she was driven from his side...

Ю.Н. Караулов определяет прецедентность как включенность текста в фонд знаний данной национальной культуры. Под прецедентными текстами понимаются явления культуры, «хрестоматийно известные всем (или почти всем) носителям данного языка» [Караулов, 1999, с. 44]. Библия в англоязычной литературе занимает второе место (после произведений Шекспира) по цитируемости [Гюббенет, 1991, с. 20 - 21].

История грехопадения Адама и Евы, впрочем, «хрестоматийно известна» не только англоязычному читателю, а если и нет, то может помочь комментарий. Библейский текст излагает её предельно кратко:

> И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела, и дала также мужу своему, и он ел.

Это проступок. Далее следует наказание. Сначала Еве:

> Жене же сказал: умножая, умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей; и к мужу твоему влеченье твое, и он будет господствовать над тобою.

Затем Адаму:

> Адаму же сказал: за то, что ты послушал голоса жены своей и ел от древа, о котором Я заповедал тебе, сказав «не ешь от него», проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от неё во все дни жизни своей.

И, наконец, изгнание:

> И выслал его Господь Бог из сада Эдемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят [Бытие, 3: 7; – 3: 20].

Библейскому тексту свойственны эпическая строгость, простота и отсутствие какой - бы то ни было эмоциональной окраски. Чувства Адама и Евы – вне внимания. У женщины до грехопадения даже имени не было, и только после изгнания из Эдема Адам «нарек её Ева, ибо она стала матерью всех живущих» [Бытие, 3:20].

Теперь обратимся к «Потерянному раю» Мильтона. Любовь Адама и Евы находится в центре внимания поэта. Адам упрекает Еву за неблагоразумный поступок, но как он это делает? Речь его, обращенная к Еве, полна восхищения и любви:

> O fairest of creation, last and best
> Of all God's works, Creature in whom execell'd
> Whatever can to sight or thought be form"d,
> Holy, divine, good, amiable, or sweet!
> How art thou lost, how on a sudden lost
> Defac"d, deflowr"d, and how to death devote?
> Rather how hast thou yielded to transgress
> The strict forbiddance, how to violate
> The sacred fruit forbidd"n? some cursed fraud
> Of enemy hath beguil"d thee, yet unknown
> And me with thee hath ruin"d, for with thee
> Certain my resolution is to die…

Жизнь без Евы для него страшнее смерти:

> How can I live without thee, how forego
> Thy sweet converse and love so dearly join"d
> To live again in these wild woods forlorn
> Should God create another Eve, and I

Another rib afford, yet loss of thee
Would never from my heart; no, no, I feel
The link of nature draws me: flesh of flesh,
Bone of my bone thou art, and from thy state
Mine never shall be harted, bliss or woe [Milton John. Paradise Lost. – Paris, 1805. – P. 88. Далее: J.M.].

И Адам сам, по собственной воле (это его выбор!), вкушает запретный плод:

She gave him of that fair enticing fruit
With liberal hand: he scrupled not to eat,
Against his better knowledge; not deceiv"d,
But fondly overcome with female charm [J.M., p. 94].

Здесь нам хотелось бы отметить, что среди существующих в литературоведении версий истолкования «Потерянного рая» одна заслуживает особого внимания, потому что согласно этой версии главная роль в созданной Мильтоном ситуации (а она, как мы только что отметили, существенно отличается от библейской) принадлежит именно Адаму: «The true, if unadmitted hero of the epic is not God, still less Christ, and not Satan, in spite of the romantic view that Milton was really 'of the Devil's party'; it is Adam, man who faces a world he never made amid the horrors involved in his own nature with dignity and resolution. The final lines of the poem express with peculiar beauty this combination of gloom and chastened hope – despair mutating into resolution» [The Penguin Companion to Literature, 1971, p. 367].

Анализ начальной и конечной строк сонета подтверждает мысль И.В. Арнольд о том, что вследствие компрессии информации в поэтическом тексте «первая строка вместе с последней… могут содержать весь сюжет, а средняя часть в этом случае будет его развитием, детализацией» [Арнольд, 1999, с. 23]. Отказавшись вкусить запретный плод, «негодующий» Адам обрекает себя на одиночество:

Adam, indignant, would not eat with Eve,
They say, and she was driven from his side.

Спутником жизни Евы стал другой мужчина С ним и прошла ее жизнь за пределами Рая:

God who was more than just
Sent her a helpmeet in this wilderness

Адаму же была уготовлена роль пассивного наблюдателя:

Day after day he watched them in the waste
Grow old, breaking the harsh unfriendly ground,
Bearing their children, till at last they died.

Новую спутницу жизни ему не дали, но он сохранил бессмертие, но для чего? Его уделом помимо одиночества стали еще безволие и бесплодие:

Adam, whose fellow God had not replaced,
Lived on immortal, young, with virtue crowned,
Sterile and impotent and justified.

Последняя строка сонета (а это, как было отмечено выше, - сильная позиция текста) заслуживает особого внимания: на общем фоне хотя и эмоционально окрашенной, но стилистически не маркированной лексики эпитеты *sterile, impotent, justified* выделяются, прежде всего, тем, что они лишены поэтичности. Это абсолютно иностилевой элемент текста. Все три слова – термины: два первых – медицинские, последнее слово – термин юридический.

Языковое явление, автоматизированное и даже шаблонизированное в одном функциональном стиле, в высшей степени актуализируется в другом, в данном случае – поэтическом, что приводит к «приращению смысла». Стилистически нейтральные в традиционных для них контекстах эти слова приобретают эмоциональную окраску (явный негативный оттенок) в сонете Хоупа, становясь одним из средств выражения текстовой категории модальности, скрепляющей весь текст единой оценочностью.

Специфика интертекстуальных включений в сонете Хоупа состоит в том, что связь принимающего текста возникает сразу с двумя прецедентными текстами – Библией (идея «первородного греха») и поэмой Мильтона, повествующей о любви и преданности Адама. Ситуация Адама, отказавшегося вкусить запретный плод, воспринимается читателем на фоне двух других. Рай спасен, но в нем нет ни любви, ни самой жизни. И это тоже автор считает грехопадением (“another version of the Fall”).

Таким образом, в результате взаимодействия трех концептуально различных текстов возникает нечто третье – «новая значащая структура, которая постулирует иную, отличную систему ценностей» [Щирова, Тураева, 2005, с. 67].

С одной стороны, Хоуп продолжает начатое Мильтоном, с другой – предлагает иную версию библейского сюжета, одновременно пародийную и драматичную.

Что же касается включения научных терминов в поэтический текст, то это явление не столь уж редкое в литературе XX века. Их функциональная нагрузка не была объектом специального изучения, но, как отмечает Н.М. Разинкина, «освоение поэзией этой области лексики является симптоматичным» [Разинкина, 1989, с.20].

Прекрасным примером в этом отношении может служить приводимое ниже стихотворение Р. Фроста:

Choose Something Like a Star

O Star (the fairest one in sight),
We grant your loftiness the right
To some obscurity of cloud –
It will not do to say of night,
Since dark is what brings out your light.
Some mystery becomes the proud.
But to be wholly taciturn
In your reserve is not allowed.
Say something to us we can learn
By heart and when alone repeat.
Say something! And it says: “I burn.”
But say with what **degree of heat**
Talk **Fahrenheit**, talk **Centigrade,**
Use language we can comprehend.
Tell us what **elements** you blend.
It gives us strangely little aid,
But does say something in the end.
And steadfast as Keats“ Eremite,
Not even stooping from its sphere
It asks a little of us here.
It asks of us a certain height,
So when at times the mob is swayed
To carry praise or blame too far
We may choose something like a star
To stay our minds on and be staid.

[Frost, 1946, p 262].

Анализ этого стихотворения надо начать именно «со взгляда на текст», и первым шагом будет обращение к терминам, вплетенным в его словесную ткань. Мы выделили их жирным шрифтом: **degree of heat, Fahrenheit, Centigrade, elements.**

Л.Унтермейер называет стихи Р. Фроста «поэзией доброй беседы» (“poetry of good conversation”) [Untermeyer, 1946, p.16]. Собеседник поэта – Звезда (“the fairest one in sight”). Он обращается к ней в поисках жизненного кредо:

Say something to us we can learn
By heart and when alone repeat.
Say something! And it says “I burn”.

Ответ Звезды – пример намеренно неоднозначной референции, что вообще является характерной особенностью поэтических текстов [Якобсон, 1975]. Цель подобной неоднозначности, когда высказывание допускает два или несколько осмыслений, состоит «не в том, чтобы выразить какой-либо из его смыслов, а в том, чтобы обратить внимание … на игру этих смыслов друг с другом» [Падучева, 2001, с. 43].

И дело не только в обыгрывании прямого и переносного значений глагола «burn» (кстати сказать, весьма остроумном и немного ироничном). В тексте идет диалог различных систем, «сталкиваются разные способы объяснения и систематизации мира, разные картины мира» [Лотман, 2001, с. 112].

Одновременная реализация прямого и переносного значений слова «burn» создает напряжение в ситуации диалога: ответ Звезды: «I burn», - неясен, точнее, не понятен обыденному сознанию. Оно способно воспринять лишь прямое значение слова:

But say with what degree of heat.
Talk Fahrenheit, talk Centigrade.
Use language we can comprehend.

Далее диалог переходит в полилог. Единственное в этом тексте нтертекстуальное включение (“Keats’ Eremite”) отсылает читателя к другой «Звезде» - сонету Джона Китса «Bright Star»:

Bright star, would I were steadfast as thou art –
Not in lone splendour hung aloft the nigh
And watching with eternal lift apart,
Like nature’s patient sleepless Eremite,
The moving waters at their priestlike taskк
Of pure ablution round earth’s human shores
Or gazing on the new soft- fallen mask
Of snow upon the mountains and the moors –
No - yet still steadfast, still unchangeable
Pillow“d upon my fair love’s ripening breast,
To feel for ever its soft fall and swell,
Awake for ever in a sweet unrest
Still, n still to hear her tender- taken breath,
And so live ever – or else swoon to death.

[Keats, 1986, p.108].

В отличие от сонета Хоупа, ассоциативную связь которого с библейским текстом можно обозначить как «глобальное соответствие», обращение Р. Фроста к сонету Китса – «частное соответствие» [Лесскис, 1982, с.435]. Аллюзия «Keats’ Eremite» функционирует как сравнение:

And steadfast as Keats“ Eremite…

Вместе с отсылкой к сонету Китса в стихотворение Фроста входит эстетика романтического дискурса, дух противостояния творческой личности и толпы:

So when at times the mob is swayed
To carry praise or blame too far
We may choose something like a star
To stay our minds on and be staid.

Но сонет Китса – об одиночестве и любви, а стихотворение Фроста – «rich and ripe philosophy» умудренного жизнью поэта, сказавшего однажды о себе самом: «I had a lover` s quarrel with the world» [Untermeyer, op. cit., p.14].

6. Литературоведение, семиотика и лингвистика: филологическое наследие и современность

Филологический анализ текста (сравнительно новая дисциплина на фоне разобщенных литературоведческих и лингвистических исследований) предположительно имеет целью собрать разбросанные противоречивыми тенденциями развития филологической науки камни некогда целостного и стройного сооружения (имеются в виду принципы интерпретации) – литературного произведения.

Судя по всему, давний спор между литературоведами и лингвистами завершился если не миром, то перемирием, и, как пишет Л.Г. Бабенко, «сегодня общепризнанным является понимание того, что не может быть одностороннего анализа текста и объяснения его природы на одном основании» [Бабенко, Казарин, 2003, с.11].

Обращение к опыту русской «формальной» школы вряд ли можно назвать случайностью. В самом деле, что ещё можно противопоставить деструктивистской идее «текста без границ», если не стройно организованную структуру конкретных художественных текстов, каждый из которых самоценен и является продуктом творческой деятельности Автора? Имманентный анализ этих текстов. Можно ли утверждать, что это единственно возможный подход даже на начальном этапе? Анализ практического материала даст нам отрицательный ответ на этот вопрос, поскольку не существует литературных произведений, абсолютно лишенных ассоциативных полей [Лесскис, указ. соч., с. 435].

Современная ситуация в сфере интерпретации художественных текстов чем-то напоминает ту, которая была в свое время в теории художественного перевода и которую прекрасно охарактеризовал тогда В.Г. Гак в статье «Сопоставительные исследования и переводческий анализ».

Речь в ней шла о бытовавшем тогда в переводоведении противопоставлении критериев эквивалентности и ценности перевода, основанном отчасти на недоразумении, которое, по мнению В.Г. Гака, можно было объяснить сложностью объекта исследования: авторы работ, посвященных проблеме «перевод – лингвистика», ставили перед собой разные задачи и преследовали различные цели [Гак, 1979, с.11-21].

Художественный текст существует независимо от методов его ана-

лиза, в то время как сами методы выбираются с учетом специфики текста и тех задач, которые ставят перед собой филологи. На выбор метода может повлиять даже мода. Недавнее всеобщее увлечение структурализмом сменяется в настоящее время его критикой и, прежде всего, с позиций герменевтики.

Между тем У. Эко в упомянутой выше работе еще в пору популярности структурализма и споров по поводу его адекватности как метода писал, что структурное направление «предлагает определенный подход к произведению», но рассматривая этот подход как наиболее адекватный, его сторонники не исключают возможности других методов, в частности историко-эволюционных исследований, и, «если художник сумеет удачно рассказать о своей интерпретации художественного произведения, пусть она будет сколько угодно смелой, разве мы не простим ему, что он не структуралист?» [Эко, цит. соч., с. 365-366]. Что же касается целей, задач и тех связей, которые возникают между ними и избранными для анализа литературного произведения методами, мы позволим себе в качестве примера привести три анализа стихотворения А.С. Пушкина «Пророк», выполненные в разное время представителями различных школ. Мы рассмотрим эти анализы в хронологическом порядке и начнем со статьи В. Брюсова, в которой автор исследует пушкинское стихотворение «с формальной точки зрения» [Брюсов, 1975, с. 180 - 196].

В анализе В.Брюсова, скрупулезно точном и очень объективном, предпочтенение, на первый взгляд, действительно отдается вопросам композиции. Описанию элементов стихотворения, которые обычно относят к разряду формальных, посвящено три раздела статьи из шести (приблизительно две трети её общего объема).

Но это ещё не все. «К этому анализу смысловой и технической композиции, метрики и ритмики, звукописи, инструментовки и рифмовки (эвфонии) должен был бы быть присоединен подробный анализ мелодики (едва затронутой выше), а также эмоционального значения ритмов и звуков стихотворения, - пишет он. - Только тогда *формальное* изучение стихотворения могло бы считаться законченным» [Брюсов, цит. соч., с. 196].

Интерес к тем уровням художественной коммуникации, которые принято называть *низшими,* был новым явлением в то время. Представляя современному читателю работы Б. И. Ярхо, М.Л. Гаспаров особо подчеркивает внимание ученого к этим уровням, определяя этот интерес как «квантификацию эстетического впечатления» [Гаспаров, 2001, с. 439].

Основывая методику своих исследований на имманентном анализе

текста и количественных подсчетах, Б.И. Ярхо в свое время писал: «Для меня важно показать, что работу по нахождению доминирующей идеи или эмоции можно было бы поставить иначе, чем это делается сейчас. Обычно, в лучшем случае, “исследователь” берет наугад какую- нибудь сентенцию из своего объекта, подвергает её произвольной экзегезе, подгоняет под неё несколько важных мест из сюжета, а потом восхищается, как это “всё” (!) в стройном целом “подчинено одной идее”. Если бы такой скорострельный интуитивист произвел анализ, который он так презирает, он бы увидел, к чему свелось бы это “всё”» [Цит. по: Гаспаров, 2001, с. 442]. Ученый предлагает «ввести эту работу в более строгие рамки, для того чтобы «выяснить какие – то реальные, а не фиктивные отношения», что, собственно говоря, и делает В.Брюсов.

Анализируя «идейную композицию» стихотворения, В. Брюсов со ссылкой на работы В. Гумбольдта и А. Потебни особо подчеркивает, что «поэзия – форма познания», и если методом научного познания является анализ, то художественного – синтез. Поэтому «всякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей» [Брюсов, цит. соч., с. 180]. С этой точки зрения «Пророк» строится на антиномии ***поэт - обыкновенный человек, простой смертный*** **и** ***поэт – не простой смертный, пророк (vates).*** Свой пророческий дар он получает от Бога в акте преображения, которое осуществляет серафим. Идейной композиции соответствует внешняя композиция, которую В. Брюсов описывает так же подробно. Ниже мы приводим начало этого описания:

Во внешней композиции стихотворение распадается на три основных части: I – вступление; II – постепенное преображение человека в пророка; III – заключение.

Эти части подробнее разделяются так:

I. Вступление (4 стиха) дает экспозицию стихотворения: выведены два действующих лица, «я» (пророк) и «серафим», причем каждому отведено по 2 стиха, и показано место действия.

1. «Я» и место действия («пустыня мрачная») *Ст. 1 – 2).*

2. Серафим и место его появления («перепутье»). Ст. 3 – 4.

II. Преображение (20 стихов) разделено на четыре момента преображения: 1 – зрения (4 стиха), 2 – слуха (6 стихов), 3 – языка (6 стихов), 4 – сердца (4 стиха), что дает ряд: 4 – 6 - 6 – 4. Каждый момент имеет две стадии: А – действие серафима, Б – результат этого действия. Каждая стадия включает в себя два элемента: А, а – самое действие, А, б – состояние органа до преображения; Б, а – самый результат, Б, б – ближайшие последствия. Однако, во избежание однообразия, в отдельных моментах развита то та, то другая стадия, то тот, то другой элемент.

Статья В. Брюсова – прекрасный и достойный внимания современных филологов образец «формального» подхода к анализу художествен-

ного текста. ней мирно уживаются и не противоречат друг другу научная точность и вдохновение поэта и ученого, кем и был В. Брюсов.

Второе истолкование мы находим в работе Ю. М. Лотмана «Семиосфера и проблема сюжета». В ней он рассматривает специфику перехода мифологического текста в линейное повествование. «Временная смерть как форма перехода из одного состояния в другое – высшее, - пишет он, - встречается он, в чрезвычайно широком кругу текстов и обрядов». Ссылаясь на работы представителей ритуально – мифологической школы (Проппа, Элиаде и др.), ученый отмечает связь этих обрядов с «единым мифологическим инвариантом “жизнь – смерть – воскресенье (обновление)”, или на более абстрактном уровне: ”вхождение в закрытое пространство - выхождение из него”» [Лотман, 2001, с. 285].

Установить эту содержательную соотнесенность с мифологическим кодом, по мнению Ю.М. Лотмана, не составляет труда. Трудность заключается в том, как объяснить устойчивость этой схемы, когда связь с мифом оборвана. «Когда Пушкин в “Пророке” дал исключительно точную, детализованную и подтвержденную сейчас многочисленными текстами картину обретения шаманского (то есть пророческого) дара, он не знал источников, которыми располагает современный этнограф – пишет Ю.М. Лотман. – В равной мере, как и нам для понимания его стихотворения не обязательно помнить параллели из пророка Исаии и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных образов в “Пророке”» [Лотман, 2001, с. 285 -286].

Ю.М. Лотман сопоставляет ситуацию «Пророка» со сходными элементами мифологического кода в романе А. Моравиа «Неповиновение», где повествуется о превращении («преображении»!) современного юноши в мужчину. При этом он отмечает, что «архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот. В связи с этим происходит *вторичное оживление мифологических ходов повествования* (курсив наш. – Л.Г.), которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращая нас – сознательно или невольно – к мифу» [там же, с. 286 – 287].

Ещё одно обращение к «Пророку» Пушкина мы находим в статье

З. А. Мирошниковой «Опыт концептуального анализа имен действия» [Мирошникова, 2003, с. 30 – 38]. Автор статьи использует пушкинский текст в качестве материала, иллюстрирующего ряд положений когнитивной семантики.

В концептуальном осмыслении действительности З.А. Мирошникова выделяет ***номинативность*** как признак ***сакрального*** и ***глагольность*** как признак ***профанического*** контекстов, а также ***активность/ пассивность*** и ***динамичность / статичность*** в языковом движении вещей и явлений. «В этом отношении чрезвычайно содержателен пример пушкинского «Пророка», – пишет она, – в котором именно формами высказывания (с сакральным или профанным восприятием происходящего) передаются переходы мировоззренческих представлений автора, охваченного ”духовной жаждой” великого внутреннего *преображения*» (курсив наш. – Л.Г.).

И далее: «В свете представленной проблемы о “профанном” и “сакральном” контексте в языковом отражении мира вещей важно различать в первом случае строгую подчиненность концептов ”власти” ***времени*** и ***вневременной аспект*** мышления, обусловленный представлением о действии и процессе вне связи с их производителем… , т.е. разграничение свойств мышления по принципу “глагольность – номинативность”» [Мирошникова, цит. соч., с. 35]. Суммируя вышесказанное, вернемся к идее К.А. Долинина о разграничении ***актуального смысла* и *интегрального содержания***. В рассмотренных нами работах различия в истолковании возникают именно на уровне ***актуального смысла***, хотя мы и не относим исследователей к разряду «рядовых читателей». Именно ***актуальный смысл*** соответствует тем целям, которые ставят перед собой авторы, и тем задачам, которые они решают. Что же касается ***интегрального содержания***, а это – идея ***преображения поэта – обыкновенного человека – в пророка,*** то здесь, как мы видим из приведенных выше анализов, разночтений практически не возникает.

В заключение нашего обзора приведем еще две точки зрения на проблему анализа литературных произведений. Те, кто их высказал, никогда не были лично знакомы друг с другом, но их «встреча» все же произошла в «большом времени» [М. Бахтин]. Речь пойдет о И.А. Анненском и Ю.М. Лотмане.

«Хотя я написал в заголовке: «Что такое поэзия?» – но вовсе не намерен ни множить, ни разбирать определений этого искусства – написал когда-то в одной из своих статей Иннокентий Анненский. – К тому

же мне решительно нечему учить, так как в сфере поэтики у меня есть только наблюдения, желания или сомнения. Конечно мысль, этот прилежный чертежник, вечно строит какие-нибудь схемы, но, к счастью, она тут же и стирает их без особого сожаления» [Анненский, 1979, с. 202].

Рассматривая идейное содержание произведения как структуру, Ю. М. Лотман, выражаясь языком И. Анненского, «строил схемы», когда анализировал его стихотворение «Ещё лилии», поскольку был уверен в том, что «идея в искусстве – всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности», и предлагал заменить дуализм формы и содержания «понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры» [Лотман, 1970, с. 19].

Отметим в этой связи, что использование одной или нескольких «схем» при структурном методе вовсе не означает схематизма в описании и наблюдении, и позволим себе привести полный текст анализируемого Ю.М. Лотманом стихотворения, поскольку оно не так хорошо известно, как пушкинский «Пророк»:

ЕЩЁ ЛИЛИИ

Когда под черными крылами
Склонюсь усталой головой
И молча смерть погасит пламя
В моей лампаде золотой…

Коль, улыбаясь жизни новой,
И из земного жития
Душа, порвавшая оковы,
Уносит атом бытия, –

Я не возьму воспоминаний,
Утех любви пережитых,
Ни глаз жены, ни сказок няни,
Ни снов поэзии златых.
Цветов мечты моей мятежной
Забыв минутную красу,
Одной лилеи белоснежной
Я в лучший мир перенесу
И аромат, и абрис нежный.

Мы рассмотрим заключительный раздел предлагаемого Ю.М. Лотманом анализа:

Три строфы стихотворения устанавливают определенную конструктивную инерцию: каждая строфа состоит из трех, выдержанных в определенном условно – литературном стиле, стихов и одного из этого стиля выпадающего. Первые две строфы устанавливают и место этого стиха – конец строфы. Далее начинаются нарушения: в третьей строфе «разрушающий» стих перемещен на второе от конца место. Но еще резче струк-

турный диссонанс в последней строфе: четыре стиха подчеркнуто литературны. И по лексике, и по ведущей теме они должны восприниматься на фоне всей поэтической традиции XIX в. Не случайно в заглавии упоминаются «лилии» с очевидным ударением на первом слоге, а в третьем стихе последней строфы:

Одной лилеи белоснежной –

ударным оказывается второй слог – в соответствии с нормами поэтической речи начала XIX в. Название цветка превратилось в поэтическую ассоциацию. И к этой строфе неожиданно, в нарушение всей ритмической инерции текста, прибавлен пятый стих:

И аромат, и абрис нежный.

Стих противопоставлен всему тексту своей вещественностью, выключенностью из мира литературных ассоциаций. Таким образом, с одной стороны оказываются земной и потусторонний миры, представленные в их литературных обликах, а с другой – нелитературная реальность. Но сама эта реальность –это не вещь, не предмет (в этом отличие от «глаз жены»), а ф о р м ы предмета. «Белоснежный» в сочетании с «лилеей» – цветовая банальность, которая ещё в поэзии XVIII насчитывалась десятками. Но для контура найдено уникальное слово – «абрис». Реальность как совокупность абстрактных форм – этот аристотелевский мир наиболее органичен Иннокентию Анненскому. Не случайно последний стих дает и единственную в стихотворении аллитерацию. Соединение «аромата» и «абриса», параллельных и ритмически, и фонологически, в одну архисему возможно лишь в одном значении – «форма», «энтелехия». Этим вводится в текст голос еще одной культуры – античного классицизма в его наиболее органических смыслообразующих связях**.**

Так раскрывается напряжение в семантической структуре текста: монолог оказывается полилогом, а единство складывается из полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры. Вне поэзии такая структура заняла бы многие страниц [Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.- Л.: Просвещение, 1972. – С.112-113. Далее: АПТ].

Мы попытаемся подойти к проблеме взаимоотношения научного и поэтического текстов (а для Ю. М. Лотмана художественный текст – это сложный знак, формирующий свое собственное содержание), не **противопоставляя**, как это обычно делается, а **сопоставляя** эти тексты.

Структурно–семиотический анализ Ю.М. Лотмана – образец научного дискурса – «рассуждения, основанного на последовательном *выведении* элемента нового знания из некоторого массива предпосылочной информации» [Данилевская, 2002, с. 188].

Ю.М. Лотман рассматривает это стихотворение в главе «Чужое слово» в поэтическом тексте», исследуя феномен, который современная филологическая наука именует *интертекстуальностью.* Анализ стихотворения И. Анненского в данном случае – не цель, а средство, некоторое промежуточное звено в цепи рассуждений о специфическом характере отношений между текстом и системой в поэтическом дискурсе.

Основу текста составляет ***диалог предшествующего и нового знания***, причем «представление нового знания осуществляется посредством

его “погружения” в старое, известное читателю знание» [Данилевская, цит. соч., с. 18]. Специфика филологических текстов, однако, такова, что они являют собой «познание познанного», и предшествующее знание здесь представлено не только ссылкой на работу М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», в которой впервые была рассмотрена проблема «чужого слова» и его художественной функции, но и художественным опытом поэтов прошлого, в частности А.С. Пушкина, включившего в текст поэмы «Руслан и Людмила» цитату из Оссиана:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Цитата была хорошо известна читателям – современникам А.С. Пушкина, и они должны были «включиться в определенную систему идейно-культурных связей, в заданное – высокое, национально-героическое – переживание текста», но следующие отрывки текста, выражаясь современным языком, дали эффект «обманутого ожидания»: их ждал совершенно иной тип художественной организации – шутливая «богатырская» поэма.

Новаторство Пушкина критика того времени принять не могла, как полагал Ю. М. Лотман, именно из-за этого сочетания «несочетаемых структур»: «Текст поэмы свободно и с деланной беззаботностью переключался из одной системы в другую, сталкивал их, а читатель не мог найти в своем культурном арсенале единого “языка” для всего текста» [АПТ, с.108-109]. Поэму сочли «неприличной» из-за непривычного для читателя «многоголосия».

Проблему «чужого слова» Ю. М. Лотман связывает с процессом интерпретации поэтических произведений. Отличие дешифровки сообщения в обычном коммуникативном акте от восприятия последнего в поэтическом тексте состоит в знании / незнании адресатом языка (кода) сообщения. При обычной коммуникации код получателю сообщения известен заранее, в то время как поэтический текст «живет в пересекающемся поле многих семантических систем, причем информация о языке, на котором ведется сообщение, *часто составляет основную информацию текста*» (курсив наш. – Л.Г.) [АПТ, с. 107].

С этой мыслью трудно не согласиться, читая предлагаемый Ю.М. Лотманом разбор стихотворения И. Анненского. Целью этого разбора является, прежде всего, экспликация культурных кодов, иными словами, различных литературных ассоциаций. Отметив «единство лирического тона», которое читатель ощущает интуитивно (и тем самым, пройдя стадию читательской интерпретации), ученый особо подчерки-

вает, что общность различных стилистических элементов текста базируется на их ***литературности*:** текст «демонстративно», «обнаженно» строится на литературных ассоциациях поэзии XIX века, на «стандартах массового культурного сознания» различных литературных эпох этого столетия, начиная с поэзии Лермонтова и заканчивая стихами Апухтина, Надсона и романсами Чайковского. В стихотворении нет цитат, но оно «отсылает читателя к определенной культурно-бытовой и литературной среде» [там же, с. 111].

Речь обо всем этом идет в начале главы, но мы выбрали для рассмотрения её заключительную часть, так как именно на завершающих этапах развертывания текстового пространства «появляется эффект “смысловой атаки” (со стороны автора) новым знанием на воспринимающе-интерпретирующую деятельность читателя» [Данилевская, цит. соч., с. 191].

Ю.М. Лотман исходит из того, что «художественная активность текста определяется не столько наличием тех или иных элементов, сколько их активностью в системе данного художественного целого» [АПТ, с. 136]. Поэтому предлагаемое им описание – не перечень элементов (в данном случае – интертекстуальных включений), а система функций, для описания которой необходимо, с одной стороны, выявление моментов реализации некоторой системы правил, а с другой – фактов их нарушения.

Благодаря наибольшему числу этих «нарушений» в заключительной строфе стихотворения (сильной позиции текста, где информация передается с наибольшей интенсивностью) акцентируется заключительный стих ***и аромат и абрис нежный,*** который не только «противопоставлен всему тексту своей вещественностью, выключенностью из мира литературных ассоциаций», но и «дает единственную во всем стихотворении аллитерацию. Это и есть та «квантификация эстетического впечатления», о которой говорилось выше.

Оценивая структурализм как метод исследования, В.В. Бычков пишет: «Структуралисты за редким исключением (Барт, Лотман) фактически не интересовались собственно *художественностью* (курсив В.В. Бычкова) анализируемых текстов; она была вынесена за скобки их непосредственных научных интересов» [Бычков, 2003, с.328]. Семиологи-структуралисты довольно часто обращались к мифологии и художественным текстам как к объектам применения своего метода, но «игнорировали их сущность – самую художественность, она в принципе не имела для них значения …, и художественно-эстетический “смысл”

литературы свободно ускользал сквозь замысловато сплетенные (“реконструированные”) сети-структуры» [там же].

Ю.М. Лотман, как полагает В.В. Бычков, в своих работах опирался «не на классический западный структурализм, а на его главный источник – русскую ”формальную школу” начала XX века, для которой художественные аспекты текста имели приоритетное значение» [Там же, с. 329].

Из приведенного выше анализа мы видим, что «художественно-эстетический смысл» не только не «ускользает» от исследователя, напротив, он открывается читателю. Анализ Ю.М. Лотмана представляет собой ключ к его истолкованию, экспликацию его основного кода.

Наряду с этим основным кодом существуют и другие, поскольку «индивидуальное в художественном тексте – это не внесистемное, а многосистемное», и «чем больше дешифрующих структур входит в тот или иной конструктивный узел одновременно, тем индивидуальнее его значение» [АПТ, с. 123].

Пользуясь «ключом», предложенным Ю. М. Лотманом, можно пойти дальше и открыть новые «двери» в анфиладе (или лабиринте?) смыслов, а также и иные способы их кодирования и дешифровки. Строка ***и улыбаясь жизни новой*** во второй строфе вызовет ассоциацию с «Vita nova» Данте, и тогда ***глаза жены*** в третьей строфе будут ассоциироваться с глазами Беатриче в его «Божественной комедии».

За пределами анализа осталась «грамматика поэзии» стихотворения, теснейшим образом связанная с его композицией. Первая строфа – придаточное временное предложение без главного, заканчивающееся многоточием, грамматически и структурно связывается с третьей, превращая вторую строфу в своеобразную парентезу на уровне целого текста, что является способом её смыслового выделения. Она не менее важна для постижения смысла стихотворения, чем последняя строфа, поскольку именно в ней идет речь о переходе из земного (преходящего) мира в мир вечный и бесконечный. К этому можно добавить символику цвета: черные крыла символизируют смерть, белый цвет – жизнь. Эпитет ***минутный*** («минутная краса») акцентирует эсхатологический характер пространственно-временной организации стихотворения: в «жизни новой» красота вечна, и «лилея белоснежная» – её символ.

В античной мифологии душа (Психея) обычно изображалась в виде девушки, птицы или бабочки. В том ином мире она должна будет куда-то опуститься, и, может быть, поэтому ей нужен цветок как «атом бытия» в его внеземной, неосязаемой нетленности «аромата и абриса»?

Ю.М. Лотман прекрасно осознавал как достоинства, так и ограни-

ченные возможности структурно-семиотического метода. Подчеркивая необходимость полного описания всех уровней поэтического текста, как высших (уровень сюжета и композиции), так и низших (ритмико-метрический и фонологический), в своих собственных анализах он ограничивался в большинстве случаев рассмотрением доминантных уровней, исходя из объективных факторов, к числу которых он относил, например, отсутствие предварительных работ справочного типа. По этой причине подробное описание всех уровней сделало бы анализы слишком громоздкими. Интуитивный характер выбора доминантных уровней ученый также относил к числу недостатков [АПТ, с. 136].

И. Анненский как критик и интерпретатор писал иначе. Мы приводим отрывок из упомянутой статьи «Что такое поэзия?»:

Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета.

Поэт не создает образов, но он бросает векам *проблемы.* Между дантовской Беатриче и «Мадонной звезды» Фра Беато, несмотря на родственность концепций, лежит целая пропасть. Задумывались ли вы когда – нибудь над безнадежностью иллюстраций поэзии? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли безмерно интереснее банальной роскоши Доре и его вечного грозового фона. Но даже в усиленно строгих штрихах нежного кварточентиста мы видим не столько Данте, сколько любовь Боттичелли к Данте. И даже если бы сам Данте Габриэль Россетти попробовал кистью передать нам Офелию, то неужто, бессильно подпадая её очарованию, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вечную Офелию, которая может существовать только символически, в бессмертной иллюзии слов

Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно [Анненский, 1979, с. 205].

Читая эти строки, мы, вне всякого сомнения, не только можем простить их автору, «что он не структуралист», но и пойти немного дальше в наших рассуждениях о методах анализа литературных произведений. Статьи И. Анненского – область литературной критики, определяемой часто как «движущаяся эстетика». Как типы текстов работы подобного рода практически не исследовались, если не считать комментария к их изданиям. С нашей точки зрения (типологически) критические статьи И. Анненского занимают некое промежуточное положение между эссе и научной прозой. Одним из возможных подходов к их лингвостилистическому анализу может стать их описание как филологических научных текстов нежесткого типа. Правила текстообразования подобных текстов допускают широкие возможности варьирования их внешней и внутренней организации.

Основанная на «наблюдениях, желаниях и сомнениях» статья «Что

такое поэзия?» не производит впечатления филологического антиквариата, и мысли, высказанные в ней, звучат вполне современно: автор пишет и об «эстетике адресата», и о множественности интерпретаций, и об открытости текста, хотя сами эти термины, столь привычные для современных филологов, он не употребляет.

И далее, принимая во внимание научную парадигму в исследованиях литературных произведений в конце XIX - начале XX вв. с её неизменным интересом к биографии писателей, следует подчеркнуть то особое внимание, которое Анненский уделяет самому произведению и его функционированию в обществе и культуре в целом.

Перечень подобных сопоставлений можно было бы продолжить, но мы вернемся (напоследок) к проблеме разногласий между литературоведами и лингвистами, к тому, насколько они вообще существенны для процесса и результата интерпретации.

Статья А.В. Чичерина «Цельность форсайтовского цикла», одна из лучших работ, посвященных проблематике этого великого творения Джона Голсуорси, была опубликована в пору горячих дискуссий по поводу целей, задач и методов исследования литературных произведений [Чичерин, 1968, с. 345-360].

На первый взгляд, она производит впечатление сугубо литературоведческой работы, поскольку автор обсуждает в ней проблемы жанровой принадлежности «Саги о Форсайтах», композицию цикла, историю создания произведения, характеры действующих лиц и т. п. Но статья озаглавлена «Цельность форсайтовского цикла», и заглавие заставляет нас пристальнее вглядеться в её специфику.

В современных работах по стилистике и лингвистике текста целостность (цельность, цельнооформленность) рассматривается наряду со связностью как основной признак [Арнольд, 1999, с. 153-155] или свойство структуры текста [Тураева, 1983, с. 56].

Обратимся теперь к статье А.В. Чичерина и прочтем следующее:

Но как быть, чтобы все это творение долгих лет не рассыпалось? Нужно так класть каждый новый кирпич, чтобы он утвердился и к нему бы крепко примыкали, хорошо бы на него ложились другие кирпичи. Первоэлемент форсайтовских романов удивительно пористый, одно входит в другое, образуется такой сплав, что ничего из него не обособишь, не урвешь. Здесь отдаленное прошлое, которое оказывается весьма живучим, и смежная жизнь людей того же самого круга, и общественно-политическая современность, становящаяся зримою в частной жизни, пропитывающая ее. Чем дальше продвигается повествование о Форсайтах, тем гуще, ассоциативнее становится стиль.

И далее:

Возвраты в прошлое, пересечение с настоящим, сгущение душевных драм и собы-

тий не так уж сильно расширяют повествование. Они кратки. Вот Джолион выходит на террасу в состоянии жгучей тревоги. Определилось его чувство к Ирен; дочь только что объявила, что она любит неприятного ему человека, сын ни с того ни с сего добровольцем идет на войну. Джолион выходит на террасу, «выложенную каменными плитами, искусно подобранными Босини…». Двадцать лет прошло со дня гибели молодого архитектора, но его имя в этой сцене связывает в один узел разные нити романа.

Или - совсем из другого места: «Холли! Флер не видала ее с того дня, как вышла замуж…» за Майкла? Нет, в тексте мы видим: «…вышла замуж не за Джона»* . А какой в этом трагический поворот в прошлое! И какая живучесть затаенного чувства, неугасающая боль.

В этих описаниях незримо присутствуют, пока еще безымянные, текстовые категории хронотопа, связности, проспекции/ ретроспекции. Эти категории и обеспечивают «сплав» форсайтовского цикла, представляющего собой целостный и связный макротекст.

«Музыка времени» в мире, который «размывают волны, неведомые прежним поколениям Форсайтов», – метафора в стилистическом плане, но по сути дела А. В. Чичерин имеет в виду не что иное, как функционирование категории художественного времени в форсайтовском цикле.

«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом, – писал М. Бахтин. – Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [Бахтин, 2000, с. 10].

«Робин-Хилл (“хронотоп дома”!) на протяжении шести романов живет тою двойною страстью, которая была в него вложена, - читаем мы в статье А. В. Чичерина, - живет своим будущим сначала, своим неугасающим прошлым потом» [Чичерин, цит. соч., с. 347].

Откроем роман «Белая обезьяна» и найдем продолжение приведенной выше цитаты: “Holly! A flood of remembrance – Wansdon, the Downs, the gravel pit, the apple-orchard, the river, the copse at Robin Hill! No! It was not a pleasant sensation – to see Holly…” [The White Monkey, 146 –147].

7. Итоги

Мы совершили наш экскурс в отдаленное и не очень отдаленное прошлое филологической науки не для того чтобы скептически повторить еще раз известную библейскую фразу о том, что «нет ничего нового под солнцем». Вряд ли кому – нибудь придет в голову оспаривать мысль, что новые научные идеи не возникают на пустом месте, какими бы смелыми и неожиданными они ни были. Это во-первых.

---

* *В оригинале: since she didn't marry Jon.*

Во-вторых, бесконечные споры недавнего прошлого о «размежевании границ» литературоведения и лингвистики в сфере интерпретации художественного произведения как *единого* эстетического объекта не релевантны для постижения его смысла.

И в-третьих, точные методы дали филологическим исследованиям *метаязык научного описания* художественных произведений. Отказ от этого языка был бы шагом назад на пути развития филологической науки.

Точные методы в работе с художественным текстом не исключают ни интуиции, ни воображения. Последние столь же необходимы исследователю-филологу, как и автору-творцу.

Что же касается стоящих перед ним целей и задач, то, как писали авторы известной работы «Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose» Дж. Лич и М. Шорт еще в 80-х годах теперь уже прошлого века, « … it would be wrong to expect linguistics to provide an objective mechanical technique of linguistic analysis. One major concern of stylistics is to check or validate intuitions by detailed analysis, but stylistics is also a dialogue between literary reader and linguistic observer, in which insight, not mere objectivity, is the goal. Linguistic analysis does not replace the reader's intuition… but it may prompt, direct and shape it into an understanding» [Leech, 1981, p. 5.].

Комментируя высказывание, выделим, прежде всего, намеченные авторами «отношения диалога» между интерпретатором ("linguistic observer") и читателем ("literary reader"), а также тот непреложный, на наш взгляд, факт, что лингвистический анализ не подменяет читательскую интуицию, а выступает в качестве подсказки, руководства к действию, т.е. к пониманию – конечной цели интерпретации.

При научной интерпретации исследователь-филолог, выступая в качестве посредника между произведением и читателем выявляет «скрытое правило произведения искусства, его *идиолект, тот структурный рисунок,* который проступает на всех уровнях» [Эко, 2004, с. 106].

Дальнейшее – работа читательской мысли и воображения и, конечно же, сопереживание.

Список литературы

Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. редактор П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд.- во С.- Петербургского ун-та, 1999.

Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2003.

Бахтин М.М. Эпос и роман. - СПб.: Азбука, 2000.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979.

Брюсов В. «Пророк» // В. Брюсов. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 7. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 178 – 196.

Бычков В.В. Эстетика. Краткий курс. – М.: Проект, 2003.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 2000.

Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): Автореф. дис. д-ра филол. наук. - М., 1993.

Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Характеристики. Интерпретации. – М.: Азбука, 2001.

Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. – СПб., 2001. – С. 9 – 16.

Гончарова Е.А. Стиль как антропоцентрическая категория // Слово, предложение и текст как интерпретирующие системы. Studia Linguistica 8. – СПб., 1999. – С. 146 -154.

Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Изд-во МГУ, 1991.

Данилевская Н.В. Взаимодействие диалогических структур в научном дискурсе // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. научн. трудов. – Пермь, 2002. – С. 186 – 199.

Долинин К.А. Интерпретация текста. – М., 1985.

Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии.- СПб.: Азбука-классика, 2001.

Иконников-Галицкий А. Гулливер среди лилипутов // Лев Гумилев. Этногенез и биосфера Земли. – СПб., 2002. – С. 7 – 24.

Караулов Ю. Текстовые преобразования в ассоциативных экспериментах // Язык: система и функционирование. – М.: Наука, 1988. – С. 108 – 116.

Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм // Современная американская лингвистика: фундаментальные исследования. – М., 2002.

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988.

Лесскис Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Известия АН СССР. - 1982. – № 5. – С. 430 – 441.

Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб., 2001.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972.

Лукин В.А. Противоречие и согласие: языковые концепты, дискурсные стратегии, текстовые свойства // Вопросы языкознания. – 1985. – № 4.

Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967.

Мирошникова З.А. Опыт концептуального анализа имен действия // Филоло-

гические науки. – 2003. - № 5. - С. 30 – 38.

Новикова М.Л. Художественный предмет в аспекте остранения // Филологические науки. – 2003. - № 5. – С. 8 – 16.

Осипов В. “Случай” Татьяны Лариной // Классический психоанализ и художественная литература. – СПб.: Питер, 2002. – С. 427 – 441.

Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений). – М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Пшеницин С.Л. Культурологический подход к переводу: теоретическое значение // Studia Linguistica – 7. Языковая картина в зеркале семантики, прагматики и перевода. – СПб.: Тригон, 1998. – С. 185 –199.

Разинкина Н. М. Функциональная стилистика английского языка: Учеб. пособие для ин-тов и фак. ин. яз.- М.: Высш. шк., 1989.

Тураева З. Я. Этнопсихологические особенности адресованности текста // Языковая система и социокултурный контекст. Studia Linguistica 4. – СПб., 1997. – С. 133 – 143.

Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Культура. Архитектура. – М.: Наука, 1975. – С. 123 – 138.

Федоров А.В. Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 543 – 578.

Филимонова О.Е. Рациональное и эмоциональное в репрезентации чувств (на материале английского языка) // Studia Linguistica - 9. Когнитивно-прагматические и художественные функции языка. – СПб.: Тригон, 2000. – С. .225 – 233.

Чернявская В.Е. Научное познание – «Власть дискурса» (Лингвистическое осмысление преждевременных научных открытий). // Studia Linguistica. Перспективные направления современной лингвистики: - СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 336 – 345.

Щирова Н.А., Тураева З.Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепты, школы: Учебное пособие. – СПб.: Изд. - во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.

Элиот Т.С. Традиция и творческая индивидуальность // Элиот Томас Стернс. Избранное. – М.: Терра, 2002. – С. 205 – 215.

Эткинд Е.Г. Проза о стихах. – СПб., 2001.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и художественная литература. – СПб., 2002. – С. 106 – 130

Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193 – 230.

Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <отрывки> // Михаил Гаспаров. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 456 – 477.

Chafe W. Discourse, Consciousness and Time. The Flow and Displacement of

Conscious Experience in Speaking and Writing. – Chicago, 1994.
Elam K. The Semiotics of theatre and Drama. – N. Y., 1994.
Leech G.N., Short M.H. Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. – N.Y., 1981.
The Penguin Companion to Literature. – London, 1971.
Untermeyer L. Robert Frost's Poems. – N.Y., 1946.

Источники и принятые сокращения

Анненский И.А. Книги отражений. – М.: Наука, 1979.
Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. – Чикаго, 1990.
Пушкин А.С. Евгений Онегин // А.С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 10 т. – Т. 5. – М.: Наука, 1964. – С. 9 – 216.
Bishop E. One Art // The Complete Poems 1927 – 1979 – N.Y., 1984.
Burgess Anthony. A Clockwork Orange. – London, 1972. – [A. B.].
Chesterton G. K. Selected Stories. – M. : Progress Publishers, 1971.
Frost R. Choose Something Like a Star // Untermeyer L. Robert Frost's Poems. – N. Y., 1946.
Hope A.D. Paradise Saved // The Oxford Book of Sonnets. – N.Y., 2002.
Keats John. Bright Star. // John Keats. Poetical Works. M.: Progress Publishers, 1986.
Milton John. Paradise Lost. – Paris, 1805. – [J.M.].

АВТОР.ТЕКСТ. ДИСКУРС

Что такое автор?
Мишель Фуко
Так движется перо,
скользя по глади
Расчерченной тетради,,
Не зная про
Судьбу своей строки…
И. Бродский. «Бабочка»

1. Автор и текст

Известно, что свой первый роман «Уэверли» В. Скотт напечатал анонимно, опасаясь, что он не будет иметь успеха. Опасения были напрасными, и какое-то время читающая публика знала его как автора «Уэверли». «После того как значительная часть этой книги была закончена и напечатана, - написал он в предисловии к роману «Айвенго», - издатели, которым казалось, что она должна иметь успех, выступили против того, чтобы произведение появилось в качестве анонимного. Они утверждали, что книгу нельзя лишать преимущества, заключающегося в ее принадлежности перу автора «Уэверли»[Скотт, 1969, с. 24]. Это ситуация века девятнадцатого.

А вот век двадцатый. «Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге, – пишет Р. Барт, – книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между *до* и *после*; считается, что автор вынашивает книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее; он также предшествует своему произведению, как отец сыну» [Барт, 1994, с.387].

Но это только для тех, кто в Автора верит. А для тех, кто не верит (включая самого Р. Барта), существует «скриптор», и он несет в себе «не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» [Барт, цит. соч., с.389].

Мишель Фуко озаглавил свою статью, посвященную проблеме отношения «автор – произведение», вопросительным предложением «Что такое автор?». Формулируя тему, он цитирует Беккета: «Какая разница, кто говорит?» В этом безразличии к фигуре говорящего проявляется, по его мнению, один из фундаментальных этических принципов современ-

ного письма. Относя этот принцип к сфере этики (а не эстетики), Фуко разумеет под ним не стиль или манеру говорящего (пишущего), а некое скрытое правило, которому следуют вновь и вновь. Правило это не характеризует письмо как нечто завершенное, но властвует над самим процессом его создания [Foucault, 1984, p. 101].

Фуко пишет здесь о власти дискурса, который он определял как «место рождения понятий», а автора как «фигуру идеологическую». Автор не предшествует своим произведениям, он – «некий функциональный принцип, с помощью которого в нашей культуре что-либо ограничивают, исключают и выбирают, короче говоря, мешают свободному распространению, забвению или различным интерпретациям художественных произведений» [Foucault, op. cit., p.119]. Мы в Автора верим, а поскольку автором можно назвать не только писателя или поэта, предоставим слово автору – филологу и приведем еще одну цитату на заявленную тему.

Цитата эта – высказывание одного ученого о другом, М.Л. Гаспарова о Ю.М. Лотмане: «Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом, - он был ученым. Чтобы противопоставить “истинного Пушкина” “моему Пушкину “ любой эпохи, нужно верить в то, что истина существует и нужна всем…. Это не банальность: в XX веке, который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку – не аксиома, а жизненная позиция… “Восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором”, - писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора – историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение» [Гаспаров, 2000, с. 16].

По странному стечению обстоятельств на рубеже столетий в связи с выдвижением на первый план эстетики адресата филолог действительно должен выбирать между истиной и творческим самоутверждением. Что такое творческое самоутверждение при интерпретации, определить не сложно. Это отстаивание идеи «моего Пушкина» («моего Лермонтова», «моего Шекспира»), безоговорочного права на ходовую фразу «я так понимаю» и т.д., и т. п.

А что есть истина?

Цветаевский «мой Пушкин» был выстрадан поэтессой, но ее изящное, умное, тонкое и глубокое творение, будучи в высшей степени субъективным и эмоциональным, никогда и не претендовало на статус научного исследования, не выходило за рамки эссеистики.

Для сравнения можно обратиться к ее статье «Два “Лесных царя”»,

в которой она рассуждает более как филолог, чем как поэт. Проанализировав структуру баллады Гете (и в частности, ее синтаксическое построение), М. Цветаева делает интересное открытие. У Гете Лесного царя видят и отец, и ребенок, и это существо страшное. В переводе В. Жуковского отец ничего не видит, видит только ребенок, а фантастический властитель леса предстает перед читателем в образе «доброго дедушки». Автор и переводчик имели в виду совершенно разные образы. В итоге – «две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения» [Цветаева, 1980, с. 458 – 464].

2. Авторское предисловие как тип текста

Мы попытались в рамках данного очерка свести воедино три проблемы, которые обычно рассматриваются порознь: отношение «автор – произведение», типология текстов и дискурсивный анализ. Подобный синтез стал возможным благодаря выбору материала исследования – предисловий авторов к собственным произведениям.

Начнем наши рассуждения с того, что автор создает *рукопись*, а читатель получает *публикацию*. Прежде всего, это тексты с разным объемом информации. Филологические исследования последних лет учитывают это обстоятельство и при определении самого понятия *текст*.

Так, В.Е. Хализев употребляет термины «основной текст» и «побочный текст», включая в объем последнего «заглавия и примечания, которые стали предметом специального изучения, жанровые подзаголовки, эпиграфы, посвящения, поясняющие авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а в драматических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки» [Хализев, 2000, с.406].

Как текст предисловие автора к собственному произведению отличается от других компонентов рамочного (или побочного) текстов. В.В. Прозоров относит авторское предисловие к конкретным («олицетворенным») авторским внутритекстовым проявлениям, одним из которых выступает авторская *субъективность* [Прозоров, 2000, с. 15].

И.В. Арнольд рассматривает его как вид метатекстового включения [Арнольд, 2002]. Оценивая феномен интертекстуальности в терминах М.М. Бахтина (концепция «диалогизма») как смену субъекта речи, И.В. Арнольд особо выделяет прагматический аспект авторского предисловия, которое определяется как «ситуация прямого обращения автора к читателю» [Арнольд, указ. соч., с. 75 –76].

Феномен *авторского предисловия* имеет, на наш взгляд, самое непосредственное отношение к проблеме типологии текстов, которую

З.Я. Тураева обозначила в монографии «Лингвистика текста» как «построение типологии текстов по коммуникативным параметрам и соотнесенным с ними лингвистическим признакам (понимаемым широко, в единстве плана выражения и плана содержания)» [Тураева, 1980, с.7].

Мы исходим из того, что предисловие обладает всеми признаками текстового целого: у него есть автор, маркеры начала и конца, прагматическая установка и специфическая внутренняя организация (структура). По отношению к основному тексту оно факультативно, что, в конечном счете, делает его особенно информативным видом литературной коммуникации.

Перед тем как перейти к анализу самих предисловий, следует сказать несколько слов о проблеме типологизации вообще.

На начальном этапе развития лингвистики текста классификация текстов осуществлялась на базе внутритекстовых критериев. Обычно под типом текста («текстотипом») понимался некий инвариант, эталон, модель, концентрирующая в себе значимые параметры отдельных реальных текстов [Малышева, 1998, с.8].

В исследованиях последних лет эта проблема получает иное освещение в связи с переходом от анализа текста к анализу дискурса, определяемого в ряде работ как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими (прагматическими, социокультурными, психолгическими) и другими факторами, как «речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова, 1999, с.136 - 137].

В типологических описаниях текстов все большая роль отводится внетекстовым и надтекстовым критериям [Воронцова, 2001, с.163-169; 2002, с. 237-240; Гончарова, Кесслер, 2000, с.132 - 142]. Авторы статьи «О новых подходах к типологическому изучению текстов в немецкой германистике» Е.А. Гончарова и К. Кесслер отмечают также еще одну особенность современных подходов к типологизации – «разнородность» и «необозримость» критериев выделения текстотипов.

Отсутствие единого классификационного принципа приводит к тому, что «практически невозможно охватить не противоречивой гомогенной классификацией громадное число встречающихся в коммуникативной практике типов текстов» [Гончарова, Кесслер, указ. соч., с. 132]. И современные исследователи не стремятся к созданию новых классификаций, а чаще «эмпирически наблюдают и всесторонне описывают либо отдельные виды, либо классы текстов» [там же].

Мы в дальнейшем будем следовать именно этому принципу. Отобранный для анализа эмпирический материал включает две группы тек-

стов. К первой группе мы отнесли те предисловия, которые входили в творческий замысел автора. Таковы предисловия В. Скотта к его историческим романам, предисловие Д. Г. Байрона к «Паломничеству Чайльд Гарольда», предисловие О. Уайльда к роману «Портрет Дориана Грея» и подробно анализируемое нами ниже предисловие Д. Голсуорси ко второй трилогии форсайтовского цикла – «Современной комедии».

Вторую группу составляют предисловия, написанные после первых публикаций, предваряющие последующие издания. Они не входили в первоначальный замысел, и их появление было связано с функционированием произведений в читающем мире.

Разграничение это весьма существенно, поскольку, как следует из анализа практического материала, структурно-композиционные, лингвостилистические и прагматические особенности самих предисловий, а также принципы их анализа зависят от их принадлежности к той или иной группе.

Предисловие автора к своему произведению является, прежде всего, эксплицитным выражением авторской интенции. Вот что пишет, например, С. Моэм в предисловии к роману «Лезвие бритвы» («The Razor's Edge»):

Many years ago I wrote a novel «The Moon and Sixpence». In that I took a painter, Paul Gauguin, and, using the novelist's privilege, devised a number of incidents to illustrate the character I had created on the suggestions afforded to me by the scanty facts I knew about the French artist. In this present book I have attempted to do nothing of the kind. I have invented nothing» [Maugham, 1976, p. 7].

В. Скотт, основоположник исторического романа, объясняет причины, побудившие его сделать главным героем романа «Квентин Дорвард» короля Людовика XI:

The selection of this remarkable person as the principal character in the romance – for it will be easily comprehended, that the little love intrigue of Quentin is only employed as the means of bringing out the story – afforded considerable facilities to the author. The whole of Europe was, during the fifteenth century, convulsed with dissentions from such various causes, that it would have required almost a dissertation to have brought the English reader with a mind perfectly alive and prepared to admit the possibility of the strange scenes he was introduced [Scott, 1962, pp. 13-14].

Авторская интенция может быть сформулирована очень кратко, как у Ремарка:

Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekentnis sein. Es soll nur den Versuch machen, ьber eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstцrt wurde – auch when sie seinen Granaten entkam [Remarque, 1975, S. 5]* ; или быть выраженной в фор-

---

* *Эта книга не является ни обличением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов (пер. Ю. Афонькина).*

ме изящных парадоксальных сентенций, как у О. Уайльда в его предисловии к роману «Портрет Дориана Грея»:

The artist is the creator of beautiful things.

To reveal art and conceal the artist is art's aim.

The critic is he who can translate into another manner or a new material the impression of beautiful things.

The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography.

Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault.

Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope.

They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty [Wilde, 1963, p.16].

Байрон в предисловии к «Паломничеству Чайльд Гарольда» пишет о своем герое, настаивая на том, что Гарольд - не копия его самого, а «дитя воображения»:

A fictitious character is introduced for the sake of giving some connection to the piece; which however makes no pretension to regularity; it has been suggested to me by friends, on whose opinion I set a high value, that in this fictitious character, Childe Harold, I may incur the suspicion of having intended some real personage: this I beg leave, once for all to disclaim: Harold is the child of imagination for the purpose I have stated [Byron, 1956, c.41].

Современники не поверили поэту и продолжали отождествлять героя с его творцом. Так, А.С. Пушкин в романе «Евгений Онегин» проводил грань между собой и Онегиным, но придерживался иной точки зрения относительно героев Байрона:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

[Пушкин, 1964, с.33- 34].

Многие критики по сей день продолжают называть роман «Луна и грош» художественной биографией Поля Гогена, хотя, как мы видели, Моэм пишет в предисловии о «скупых фактах»("scanty facts") из биографии французского художника, которые были ему известны, и значительной доле вымысла, к которому он прибегнул, пользуясь «привилегией романиста» ("the novelists' privilege"). С этим, по-видимому, поделать

ничего нельзя, поскольку, как пишет В.В. Прозоров, «автор, создавший текст, объективно теряет над ним власть, он не волен уже влиять на судьбу своего произведения, на его реальную жизнь в читающем мире» [Прозоров, 2000, с.13].

Что же в таком случае побуждает автора к написанию предисловий, посвящений и т.п., в которых они стремятся, хотя бы частично, эту власть сохранить?

Умберто Эко, убежденный сторонник «читателецентристской» точки зрения, утверждает в «Заметках на полях “Имени розы”», что автор «не должен интерпретировать свое произведение», либо вообще не писать роман, который представляет собой «машину-генератор интерпретаций». При этом (хотя и с оговоркой) он все же истолковывает заглавие, сожалея по поводу того, что ему пришлось отказаться от первоначального замысла: «Мечтой моей было назвать роман “Адсон из Мелька”. Самое нейтральное заглавие, поскольку Адсон как повествователь стоит особняком от других героев. Но в наших издательствах не любят имен собственных» [Эко, 2000, с. 7].

«Заметки на полях “Имени розы” – послесловие автора к своему роману, опубликованное отдельной книгой. Нам хотелось бы привести из неё ещё одно любопытное высказывание. «Автор не должен объяснять,- пишет У. Эко в главе “Рассказывание процесса”. - Но он может рассказать, почему и как он работал. Так называемые исследования по поэтике не раскрывают произведения, но могут раскрыть, как решаются технические задачи создания произведения» [Эко, цит. соч., с.13]. Он ссылается при этом на статью Э. По «Философия творчества», в которой американский романтик пишет о своем «Вороне», пишет не о том, по мнению Эко, как «надо читать эту вещь, а о том, какие задачи ставились в процессе творчества» [там же].

Нам остается только заглянуть в статью Э.По, чтобы убедиться в том, насколько прав автор «Имени розы». Один из разделов этой статьи представляет для нас особый интерес, и мы приводим его полностью:

К тому времени я пришел к представлению о Вороне, птице, предвещающей зло, монотонно повторяющей единственное слово «nevermore» в конце каждой строфы стихотворения, написанного в печальной интонации, объемом приблизительно в сто строк. И тут, ни на миг не упуская из виду цели – безупречности или совершенства во всех отношениях, - я спросил себя: «Изо всех печальных предметов, какой, в понятиях *всего* человечества, *самый печальный?* «Смерть», - был очевидный ответ. «И когда, - спросил я, - этот наиболее печальный изо всех предметов наиболее поэтичен?» Из того, что я уже довольно подробно объяснял, очевиден и следующий ответ: «Когда он наиболее тесно связан с прекрасным; следовательно, смерть прекрасной женщины, вне всякого сомне-

ния, является наиболее поэтическим предметом на свете; в равной мере не подлежит сомнению, что лучше всего для этого предмета подходят уста её убитого горем возлюбленного» [По, 1984, с. 645]. То, что здесь написано, только с большой натяжкой можно назвать простым «рассказыванием процесса», поскольку слова У. Эко в полной мере могут быть отнесены только к начальным строкам. Далее, в форме диалога с самим собой, Эдгар По формулирует тему: «смерть прекрасной женщины» и печаль её «убитого горем возлюбленного». Рассказывая о том, как создавалось произведение, нельзя совсем ничего не объяснять. Умберто Эко, вероятно, ощущает некоторую противоречивость в своих суждениях и поэтому неоднократно прибегает к сентенциям в духе Р. Барта, таким, например, как эта: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу, чтобы не становиться на пути текста» [Эко, цит. соч., с. 11].

Авторы не умирают, написав свои поэмы и романы, а становятся свидетелями того, как истолковывают их творения критики, и какие метаморфозы происходят с ними в процессе их бытования в обществе.

В самом общем плане авторские предисловия можно отнести к разряду «секундарных» текстов, специально ориентированных на «примарные» тексты; они рассчитаны или на «хорошее знакомство читателя с примарным текстом или последующее обращение к нему» [Шендельс, 1987, с. 12].

По своим содержательным и структурно-композиционным характеристикам предисловия ближе всего к эссе – жанру весьма популярному в английской литературе. По мнению большинства исследователей, эссеистика – жанр надродовой, что не исключает её взаимодействия с другими литературными родами и видами, одна из таких систем, в которую другие жанры входят как элементы, и как следствие этого взаимодействия в эссе наряду с тематическим развитием идет непрерывный процесс жанрообразования – «рождается не только высказывание, но и самый тип его: научный или художественный, дневниковый или проповедческий» [Мальцева, Таранникова. 2000, с. 35]. Отличительной чертой эссе является синкретизм – возможность соединения художественных начал с публицистическими и философскими, что позволяет использовать форму эссе в самых разных целях как художественной, так и нехудожественной коммуникации [Гилянова, Оссовская, 1978, с.90; Хализев, 2000, с. 334].

Отношения между заглавием, эпиграфом, предисловием, послесловием, комментарием и самим текстом литературного произведения обозначают также термином *паратекстуальность* (тексты, находящиеся

рядом). Особенность предисловий (по сравнению с другими паратекстуальными компонентами) состоит в том, что они представляют собой целостные и связные тексты. Об этом уже говорилось ранее. На основании обозначенных выше критериев и некоторых других признаков, о которых речь пойдет далее, их можно классифицировать как особые типы текстов.

При рассмотрении авторских предисловий, входящих в первоначальный замысел автора (первая группа, которую мы выделяем), в принципе можно ограничиться традиционным анализом лингвостилистических и структурно-композиционных особенностей, но это только в принципе.

3. «Время и семья Форсайтов» (предисловие Джона Голсуорси к «Современной комедии»)

Предисловие Джона Голсуорси ко второй трилогии форсайтовского цикла «A Modern Comedy» [Голсуорси, 2003, с.5-8] мы относим к первой группе. Как было отмечено выше, прежде всего, это текст, и его основными признаками являются целостность (цельнооформленность) и связность [Арнольд, 1999, с. 154-157].

И тот, и другой признак модифицированы, поскольку ориентация на примарный текст, а в данном случае даже на два текста (первую и вторую трилогии), вызывает к жизни различные типы связи между всеми текстами. То же самое можно сказать и о целостности, так как при наличии предисловия необходимо учитывать интегративные отношения на уровне макротекста. Оба фактора принимаются нами во внимание при анализе.

Эссеистский характер предисловия позволяет выделить в нем традиционные компоненты содержания эссе: вступление, где вводится тема, основная часть, в которой эта тема обсуждается, и заключение, подводящее итог размышлениям.

Согласно определению в словаре Даля, тема – это «положение, задача, о коей рассуждают или которую разъясняют» [Даль, 1955]. «Задача, о которой рассуждает и которую разъясняет» в предисловии Голсуорси, - это тема всего форсайтовского цикла. По аналогии с названием известной пьесы Д. Б. Пристли ее можно сформулировать как «Time and the Forsytes» («Время и семья Форсайтов»), о чем свидетельствует уже начало предисловия:

If one could only see where IN NAMING this second part of the Forsyte Chronicles “A Modern Comedy” the word comedy is stretched, perhaps, as far as the word Saga was stretched to cover the first part. And yet what but a comedic view can be taken, what but

comedic significance gleaned of so restive a period as that in which we have lived since the war? An age which knows not what it wants, yet is intensely preoccupied in getting it, must evoke a smile, if rather a sad one.

To render the forms and colours of an epoch is beyond the powers of any novelist and very far beyond the powers of this novelist; but to try and express a little of its spirit was undoubtedly at the back of his mind in penning this trilogy. Like the Irishman's chicken, our Present runs about so fast that it cannot be summed up; it can at most be snapshotted while it hurries looking for its future without notion where, what or when that future will be.

The England of 1866, when the Forsyte Saga began, also had no future, for England then expected its Present to endure, and rode its bicycle in a sort of dream, distrusted only by two bogles – Mr. Gladstone and the Irish Members.

The England of 1926 – when the Modern Comedy closes – with one foot in the air and the other in a Morris Oxford, is going round and round like a kitten after its tail, muttering one wants to stop!"

Everything being now so relative, there is no longer absolute dependence to be placed on God, Free Trade, Marriage, Consoles, Coal, or Caste.

Everywhere being now overcrowded, there is no place where anyone can stay for long, except the mere depopulated countryside, admittedly too dull, and certainly unprofitable to dwell in.

Everyone, having been in an earthquake, which lasted four years, has lost the habit of standing still [The White Monkey, p. 5].

В.И. Вернадский писал о пространственно-временном континууме, в котором протекает жизнь на Земле, как «об особом природном явлении, свойственном пока только живому веществу, о явлении пространства-времени, геометрически не совпадающем с пространством, в котором время проявляется не в виде четвертой координаты, а в виде смены поколений» [Вернадский,1965, с.201].

Возможно, писатели чувствуют это острее, чем остальные люди, поэтому и в предисловии, и в романе у Голсуорси доминирует **Время**, пропущенное сквозь сознание автора и созданных им персонажей. Объясняя выбор заглавия «A Modern Comedy», писатель особо выделяет временной аспект, характеризуя современность как «an age which knows not what it wants, yet is intensely preoccupied with getting it…».

Самая характерная черта жизни послевоенной Англии – отсутствие стабильности во всем:

Everything being now so relative, there is no longer absolute dependence to be placed on God, Free Trade, Marriage, Consoles, Coal, or Caste.

Установив хронологические рамки повествования (1886 – 1926 годы), Голсуорси сравнивает «век нынешний и век минувший». «Век минувший» – викторианская эпоха, когда Англия «rode its bicycle in a sort of dream, distrusted only by two bogles – Mr. Gladstone and the Irish Members». «Век нынешний» – эпоха радикальных перемен, а чем она завершится, предугадать практически невозможно, поскольку « … Present runs so

fast that it cannot be summed up; it can at most be snapshotted while it hurries looking for its future without notion where, what or when that future will be».

Тем не менее, как полагает Голсуорси, характер самих англичан изменился очень мало:

We are still a people that cannot be rushed, distrustful of extremes, saved by the grace of our defensive humour, well-tempered, resentful of interference, improvident and wasteful, but endowed with a certain genius of recovery. If we believe in nothing much else, we still believe in ourselves [The White Monkey, p. 6].

Английский характер представлен в форсайтовских хрониках тремя поколениями Форсайтов.

Старшее поколение – Старый Джолион, Суизин и Джеймс, Роджер, Николас и Тимоти (герои первой трилогии) верили в собственность и старались обеспечить будущее своих детей. Среднее поколение, к которому принадлежали Сомс и молодой Джолион, сохранило и эту веру, и заботу о благополучии потомства.

После смерти королевы Виктории пришло новое поколение, которое произвело переоценку прежних ценностей: «… since there is, seemingly, very little future before property, and less before life, is determined to live now or never, without bothering about the fate of such offspring that it may chance to have»[The White Monkey, p. 7].

И здесь Голсуорси делает весьма любопытное замечание по поводу героев новой трилогии, называя Форсайтами тех, чей доход достаточно велик, чтобы думать о том, что с ним станет в будущем:

All this refers only to that tenth or so of the population whose eyes are above the property line; below that line there are no Forsytes, and therefore no need for this preface to dip (выделено нами. – Л.Г.) What average Englishman, moreover with less than three hundred a year ever took thought for the future, even in Early Victorian days? [там же].

В атмосфере общей нестабильности и неуверенности в завтрашнем дне – характерных черт жизни послевоенной Англии (“everything being now so relative”) – было необходимо что-то более или менее прочное, какая-то точка отсчета для изображения молодого поколения («Современная комедия» повествует о молодых Форсайтах и не-Форсайтах), и Голсуорси ее находит – это «викторианство Сомса и его поколения»:

In the present epoch no Early Victorianism survives. By Early Victorianism is meant that of the old Forsytes, already on the wane in 1886; what has survived, and potently, is the Victorianism of Soames and his generation, more self-conscious, but not sufficiently self-conscious to be either self-destructive or self-forgetful. It is against the background of this more or less fixed quantity that we can best see the shape and colour of the present intensely self-conscious and all-questioning generation [The White Monkey, p. 6].

Именно в уста Сомса Голсуорси вложил в романе «Белая обезьяна» оценку «веку нынешнему». Мироощущение и систему ценностей двух

поколений писатель прекрасно выразил в диалоге Сомса и художника Обри Грина, интерпретирующих (каждый по-своему) смысл старинной китайской картины:

"By George," said Aubrey Green, "those eyes! Where did you pick it up, sir?"

"It belonged to a cousin of mine – a racing man. I was his only picture…"

"… I don't know where I've seen a more pungent satire on human life."

"I don't follow," said Soames dryly.

"Why? It's perfect allegory, sir! Eat the fruits of life, scatter the rinds, and get copped doing it. When they are still, a monkey's eyes are the human tragedy incarnate. Look at them! He thinks there's something beyond, and he's sad or angry because he can't get at it. That picture ought to be in the British Museum, with the label: 'Civilization, caught out' – "

"Cynicism," said Soames abruptly, "gets you nowhere. If you'd said *'Modernity* caught out' – "

"I do, sir; but why be narrow? You don't seriously suppose this age is worse than any other?"

"Don't I?" said Soames. "In my belief the world reached its highest point in the 'eighties, and will never reach it again." [The White Monkey, p. 144].

По коммуникативным параметрам предисловие Голсуорси может быть отнесено к риторическим текстам [Лотман, 2001, с.177-202; Эко, 2004, с. 123 – 135]. «В отличие от поэтического дискурса, который, базируясь на минимальных дозах избыточности (в минимальной степени принимая во внимание ожидания адресата), побуждает потребителя к усилию истолкования, к переоценке кодов, - и это одна из существеннейших характеристик современного искусства, - пишет У. Эко, - риторика, отвергая крайности, закрепляет взвешенный тип речи, управляемую неожиданность. Причем все это делается не для того, чтобы сокрушить все привычное и известное, но для того, чтобы спровоцировать частичный пересмотр уже известного и тем самым убедить в своей правоте» [Эко, указ. соч., с. 129].

Для сравнения с той оценкой, которую дал своей эпохе Голсуорси, приведем характеристику послевоенной Англии, данную У. Алленом в книге «Традиция и мечта»:

После первой мировой войны эпоха, кончавшаяся в июле 1914 года, казалась уже далекой, как обратная сторона Луны. Подобно страшной природной катастрофе, война расколола надвое картину времени, подчистую срыла вековые рубежи, свалила высоченные вехи – тронулось все, что прежде казалось незыблемым.

Война легла непроходимой пропастью между прошлым и настоящим, и разница между ними могла вызвать едва ли не смех. Война развела далеко в стороны молодежь, побывавшую на войне и оставшихся дома стариков. Иллюзорным казалось все застывшее и определенное – целая система представлений, упрочившихся в Британии за столетие мирной жизни: воевал всегда кто-то другой, а если и приходилось Британии выступать с оружием – это были небольшие экспедиционные армии, где-нибудь в имперских провинциях. Война неизмеримо убыстрила процесс социальных перемен. Эмансипиро-

вались женщины, эмансипировался рабочий класс. В быт прочно вошли автомобиль и аэроплан. Война коснулась всего. Все переменилось [Аллен, 1970, с.32].

Оба автора пишут о разительных переменах, которые произошли в жизни Англии после окончания первой мировой войны. Но если для У. Аллена первостепенное значение имели социальные перемены, такие, как эмансипация женщин и эмансипация рабочего класса, то Голсуорси, прежде всего, волнует изменение уклада жизни: «Everyone, having been in an earthquake which lasted four years, has lost the habit of standing still».

Для Голсуорси описываемая им в предисловии эпоха – настоящее, а прошлое – викторианская эпоха – еще живо в памяти и самого автора, и главного героя – Сомса, по мнению которого, «мир достиг высшей точки своего развития в восьмидесятые годы и никогда не достигнет этого вновь» (см. приведенный выше диалог). Диалог этот имеет продолжение, и он показывает, как далеко настоящее развело два поколения:

The painter stared.

"That's frightfully interesting. I wasn't born, and I suppose you were about my age then, sir. You believed in God and drove in *diligences*." [The White Monkey, p. 145].

Вот она – «непроходимая пропасть между прошлым и настоящим»: верить в Бога так же старомодно, как ездить в дилижансах.

Риторичность текста предисловия (установка на убеждение) проявляется в обилии тропов. Это сравнения: «Like an Irishman's chicken, our Present runs about so fast, that it cannot be summed up» или «the England of 1926… is going round and round like a kitten after its tail…».

Первая мировая война метафорически уподобляется природной катастрофе ("an earthquake which lasted four years"). Сюда же следует отнести эпитеты, характеризующие два поколения: "Victorianism of Soames and his generation, **more self-conscious, but not sufficiently self-conscious to be self-destructive or self-forgetful**, the present **intensely self-conscious and all-questioning generation.**

Свое отношение к нестабильному, слишком быстро меняющемуся настоящему Голсуорси выражает в парадоксах:

An Age which knows not what it wants, yet is intensely preoccupied with getting it.

…it (our Present) hurries looking for its Future without notion where, what, or when that Future will be.

Характерной особенностью синтаксической организации является синтактико-тематический параллелизм:

The England of 1866, when the Forsyte Saga began…
The England of 1926 – when the Modern Comedy closes…
Everything being now so relative…
Everywhere being now overcrowded…

В сочетании с повтором он значительно повышает экспрессивность всего текста, а анафора фокусирует внимание временных аспектах повествования, с одной стороны, и масштабности происшедших перемен – с другой.

Размышления о смене времен и нравов завершаются целой серией риторических вопросов:

The fact remains that for the moment, at least, youth is balancing, twirling on the tiptoes of uncertainty. What is to come? How will it all settle down? Are there to come fresh wars and fresh inventions hot-foot on those not yet mastered and digested? Or will Fate decree another pause, like that of Victorian times, during which re-valuated life will crystallise and give property and its brood of definite beliefs a further inning? [The White Monkey, p. 8].

История человечества не измеряется судьбами одного или двух поколений. Жизнь человека не ограничена только заботой о будущих наследниках собственности. Выражая сомнение по поводу того, насколько полно ему удалось выразить дух своей эпохи, Голсуорси уверен в том, что в его творении присутствует дыхание жизни:

But, however much or little "A Modern Comedy" may be deemed to reflect the spirit of an Age, it continues in the main to relate the spirit of life which sprang from the meeting of Soames and Irene in a Bournemouth drawing-room in 1881, *a tale which could but end when its spine snapped and Soames "took the ferry" forty-five years later*» (курсив наш. – Л.Г.).

Драматическая история отношений Сомса и Ирен проходит красной нитью через все шесть романов форсайтовского цикла.

Заключительный раздел предисловия также посвящен Сомсу Форсайту: The chronicler catechised (as he often is) concerning Soames, knows not precisely what he stands for. Taking him for all in all he was honest, anyway. He lived and moved and had his peculiar being, and now he sleeps. His creator may be pardoned for thinking there was something fitting about his end; for, however far we have travelled from Greek culture and philosophy, there is still truth in the old Greek proverb: "That which a man most loves shall in the end destroy him."

В первом романе эпопеи Сомс предстал перед читателями как собственник ("the man of property"). Теперь он интересует писателя как человек, и Голсуорси подчеркивает его человеческие черты: «Taking him for all in *all he was honest, anyway. He lived and moved and had his peculiar being, and now he sleeps* (курсив наш. – Л.Г.). Его герой был честен, прожил жизнь, оставаясь самим собой, и он любил по-настоящему двух женщин – свою первую жену Ирен и свою дочь Флер. Одна любовь лишила его счастья, другая – жизни.

В целом предисловие Голсуорси можно определить как оформленный в форме эссе авторский комментарий к своему творению, в котором (мы имеем в виду предисловие) сугубо личностный аспект сведен к минимуму. Субъект повествования представлен существительными

«novelist», «chronicler», «creator». Автор постоянно соотносит себя со своим произведением, представляясь читателю как «романист», «летописец» и «творец», и только один раз – со своим временем (“our Present”).

Заканчивая предисловие обращением к прецедентному тексту (античной пословице), писатель снова говорит о времени, вернее о связи времен и нетускнеющей мудрости древних: «…however far we have travelled from Greek culture and philosophy, there is still truth in the old Greek proverb: “That which a man most loves shall in the end destroy him.”». Воистину «нет ни первого, ни последнего слова…» (М. Бахтин).

4. Проблема 21-й главы (предисловие Э. Берджеса к повторному изданию романа «Заводной апельсин» в Америке)

Предисловие Э. Бёрджеса к повторному американскому изданию романа «Заводной апельсин» мы отнесли ко второй группе, поскольку его появление было вызвано причинами совсем не творческого характера.

Предисловие имеет заглавие – «A Clockwork Orange Resucked» («Заводной апельсин, высосанный снова»). Расщепленный фразеологизм «остраняет» (по Шкловскому) заголовок, фокусируя на нем внимание читателя. Возникающий при этом юмористический эффект не должен вводить в заблуждение: за ним, как выяснятся в дальнейшем, скрывается нечто большее, чем желание сострить по поводу новой публикации. Читателю предстоит прочитать текст до самого конца, чтобы понять подтекст заглавия.

Переходим теперь к началу текста – еще одной его сильной позиции. Первое, с чем сталкивается здесь читатель, это континуум повествующего 1-го лица, представленный большим количеством предложений, в которых синтактико-семантическим субъектом выступает местоимение «я». С ним связано использование других эгоцентрических языковых единиц: дейктических местоимений, модальных слов и глаголов, предикатов оценочного содержания, эмоционального отношения [Баракина, 1997, с. 8].

В целях анализа мы специально выделили эти элементы во всех цитируемых нами фрагментах предисловия, в том числе и в приводимом ниже начальном абзаце:

I first published the novella *A Clockwork Orange* in 1962, which ought to be far enough in the past for it to be erased from the world’s literary memory. It refuses to be erased, however, and for this the film version of the book made by Stanley Kubrick may be held chiefly responsible. **I should myself be glad** to disown it for various reasons, but this is not permitted. **I** receive mail from students who try to write theses about it, or requests from Japanese dramaturges to turn it into a sort of Noh play. It seems likely to survive, while other

works **of mine which I value more** bite the dust.

То, о чем пишет Э. Берджес, еще раз подтверждает известное изречение римского ритора Теренция Мавра: «*Pro capitu lectoris habant sua fata libelli*». Писатель, создавший немало других произведений, известен широкой публике в основном как автор «Заводного апельсина». Книга «не стерлась из литературной памяти мира», хотя была написана давно, её читают и изучают, в то время как другие произведения, гораздо более значительные, с точки зрения автора, «глотают пыль» (“bite the dust”).

Но речь здесь идет не только о несовпадении авторской и читательской точек зрения. Книга «выжила» в мире постоянной смены бестселлеров главным образом потому, как считает сам автор, что Стэнли Кубрик снял на её основе фильм, и Э. Берджес, «возлагает ответственность» за её популярность на режиссера фильма, в то время как он сам предпочел бы «отказаться от авторства по целому ряду причин, но это не разрешено» **(“I should myself be glad to disown** it, but it is not permitted”).

Далее писатель объясняет причину, побудившую его написать предисловие. Причина эта – его « авторский долг» (“authorial duty”) перед своим романом, и особенно перед версией романа, опубликованной в США: «**I have to** go on living with A *Clockwork Orange,* and this means **I have** a sort **of authorial duty** to it. **I have a very special duty** to it in the United States, and **I had better** to explain what this duty is». То, что Берджес определяет как “a sort of authorial duty” и “a very special duty” в эмоциональном плане можно определить как чувство вины писателя перед собственным творением. Ситуация с публикацией романа сложилась таким образом, что в Америке он впервые был напечатан без последней (21-й) главы, и именно по этой усеченной версии был снят фильм Стэнли Кубрика.

«Усекновение» произошло по воле одного из американских издателей, который был глубоко уверен в том, что двадцать первую главу публиковать не следует. Разговор с издателем настолько характерен для ситуации, в которую попадает автор при попытке напечатать произведение, не вписывающееся в рамки иной «дискурсивной формации» (термин М. Фуко), что его стоит процитировать полностью:

But **my** New York publisher believed that **my** twenty-first chapter was a sellout. It was very very British, don’t you know. I t was bland and it showed a Pelagian unwillingness to accept that a human being could be a model of unregenerable evil. The Americans, he said in effect, were tougher than the British and could face up to reality. Soon they would be facing up to it in Vietnam. **My** book was Kennedyan and accepted the notion of moral progress. What was really wanted was a Nixonian book with no shred of optimism in it. Let us have evil

prancing on the page and up, to the very last line, sneering in the face of all he inherited beliefs, Jewish, Christian, Muslim and Holly Roller, about people being able to make themselves better. Such a book would be sensational, and so it is.

Издатель не только отказался опубликовать рукопись с двадцать первой главой. Он весьма недвусмысленно намекнул, что и другие издательства также её отвергнут ("would kick out the manuscript on its dog ear"). Писатель вынужден был уступить, так как очень нуждался в деньгах ("**I needed** money back in 1961, even pittance **I** was being offered as an advance, and if the condition of the book's acceptance was also its truncation – well, so it").

М.Фуко определяет дискурс как «множество высказываний, принадлежащих одной формации» Приведенный выше разговор писателя с издателем - прекрасная иллюстрация этой мысли Фуко. Так, характеризуя ментальность своих соотечественников, американский издатель, например, подчеркивает, что они «жестче, чем англичане ("круче", как сказали бы в наши дни), и могут смотреть в лицо реальности» ("The Americans, he said, were tougher than the British and could face up to reality").

С двадцать первой главой роман, по мнению издателя, был «очень, очень английским», то есть старомодным, потому что демонстрировал упорное нежелание признавать тот факт, что человеческое существо может быть воплощением «неистребимого зла» ("a model of unregenerable evil").

Лишенное двадцать первой главы, произведение Берджеса изменило и свою жанровую принадлежность, превратившись из романа в басню. Дело в том, что в двадцатой главе нет и намека на перемену в характере и поведении его главного героя Алекса. Перемена происходит в последней (не опубликованной только в США) главе. Именно эта глава и делает роман романом в подлинном значении этого литературного термина и превращает его в действительно художественное произведение:

When a fictional work fails to show change, when it merely indicates that human character is set, stony, unregenerable, then **you are** out of the field of the novel and into that of the fable or allegory. The American or Kubrickian *Orange* is a fable; the British or world one is a novel.

Здесь будет уместным процитировать высказывание М.М. Бахтина о романном герое: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности» Этот «избыток человечности» всегда реализуется «в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека» [Бахтин, 2000, с. 228-229].

Мы видим, таким образом, что Берджес отстаивает в предисловии

само понятие *художественности*, так как «модус художественности – это *всеобъемлющая характеристика художественного целого* (курсив наш. – Л.Г.), это тот или иной род целостности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику…» [Тюпа, 2000, с. 469]. В системе ценностей основное место писатель отводит свободе морального выбора (“moral choice”):

A human being is endowed with free will. He can use it to choose between good and evil. If he can only perform good or only perform evil then he is a clockwork orange – meaning that he has the appearance of an organism lovely with colour and juice but is in fact only a clockwork toy to be wound up by God or the Devil or (since it is increasingly replacing both) the Almighty State.

Тема выбора между добром и злом является главной в авторской версии «Заводного апельсина». Человеку дана свобода выбора, и Алекс делает свой выбор:

My young hoodllum comes to the revelation of the need to have something done in life – to marry, to beget children, to keep the orange of the world turning in the rookers of God, or hands of God and perhaps even create something – music, say.

В тексте предисловия эта главная тема представлена следующей топикальной (или номинационной) цепочкой: free will – violent will – change – moral progress – moral choice – mechanistic morality.

Цепочка: novel – genuine fiction – fable – репрезентирует тему жанровой принадлежности произведения. Обе они переплетаются с третьей, первым звеном которой является упомянутый выше расщепленный фразеологизм заглавия «A Clockwork Orange Resucked». Эта цепочка проходит через весь текст и выглядит следующим образом: a clockwork orange resucked – orange – American or Kubrickian *Orange* – orange of the world – clockwork oranges– sweetish segment. Последнее словосочетание цепочки – sweetish segment – образное переименование двадцать первой главы.

Э. Берджес также поясняет в предисловии смысл заглавия, так как оно получило абсолютно неверное истолкование при переводе на французский и испанский языки: «Clockwork oranges don’t exist, except in the speech of old Londoners… “He’s as queer as a clockwork orange” meant he was queer to the limit of queerness».

В романе эта старая поговорка обрела символическое значение противопоставления живого организма, полного соков и аромата, и механистической морали: «**I meant** it to stand for the application of a mechanistic morality to a living organism oozing with juice and sweetness».

Берджес заканчивает предисловие прямым обращением к читателям 21-й главы

Readers of the twenty-first chapter must decide for themselves whether it enhances the book they presumably know or is really a discardable limb. **I meant** the book to end this way, but **my aesthetic judgment may have been faulty**. Writers are rarely their own best critics, nor are critics. "*Quod scripsi scripsi*," said Pontius Pilate when he made Jesus Christ the King of the Jews. "What I have written I have written." We can destroy what we have written but we cannot unwrite it. **I** leave what **I** wrote with what Dr. Johnson called frigid indifference to the judgment of that 0, 00000001 of the American population, which cares about such things. Eat this sweetish segment or spit it out. You are free*.

Завершая анализ предисловия, следует сказать несколько слов о семантике дискурса, в фокусе которой оказывается «не столько лексическое значение употребленных в дискурсе единиц, сколько совокупность импликаций, интертекстуальных и интрадискурсивных отношений» [Чернявская, 2002, с. 134]. Дискурс – не только «место рождения понятий», он ещё и сфера бытования концептов культуры. Концепт, по определению Ю.С. Степанова, представляет собой «как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [Степанов, 1997, с. 40].

Объясняя писателю причину, по которой необходимо было изъять последнюю главу, издатель говорил, что с ней книга будет несвоевременной:

My book was *Kennedyan* and accepted the notion of moral progress. What was really wanted was a *Nixonian* book with no shred of optimism in it t.

Имена двух американских президентов приобретают знаковый характер, обозначая не только эпоху и мироощущение американцев, но и требования к художественному творчеству («регулятивная функция» дискурса).

5. Византия Рэя Брэдбери

В предисловии к своей книге «Вино из одуванчиков» Рэй Брэдбери называет её *surprise*:

This book, like most of my books and stories, was **a surprise**. I began to learn the nature of such **surprises**, thank God, fairly young as a writer. Before that, like every beginner, I thought you could beat, pummel, and thrash an idea into existence. Under such treatment, of course, any decent idea folds up its paws, turns on its back, fixes its eyes on eternity, and dies. It was with great relief, then, that in my early twenties I floundered into a word-association

---

** And Pilate wrote an inscription also, and put it on the cross. And it was written, "JESUS THE NAZARENE, THE KING OF THE JEWS."*
And so the chief priests of the Jews were saying to Pilate, "Do not write "The King of the Jews", but He said, 'I am the King of the Jews.'"
Pilate answered, "What I have written I have written (John, 19: 19, 21, 22) [комментарий наш. - Л. Г.].

process in which I simply got out of bed each morning, walked to my desk, and put down any word or a series of words that happened along in my head.

I would then take arms against the word, or for it, and bring on an assortment of characters to weigh the word and show me its meaning in my own life. An hour or two hours later, to my **amazement,** a new story would be finished and done. **The surprise** was total and lovely. I soon found that I would have to work this way for the rest of my life.

First I rummaged my mind for words that could describe my personal fears of night and time from my childhood, and shaped stories from these.

Then I took a long look at the green apple trees and the old house I was born in and the house next door where lived my grandparents, and all the lawns of the summers I grew up in, and I began to try words for all that…

И чуть дальше:

Thus I fell into **surprise.** No one told me to **surprise myself,** I must add. I came on the old and best ways of writing through ignorance and experiment and was **startled** when truths leaped out of bushes like quail before gunshot. I blundered into creativity as blindly as any child learning to walk and see. **I learned to let my senses and my Past te**ll **me what was somehow true…**

What you have here in this book then is a gathering of dandelions from all those years. The wine metaphor, which appears again and again in these pages, is wonderfully apt. I was gathering images all of my life, storing them away, and forgetting them. Somehow I had to send myself back, with words as catalysts, to open the memories out and see what they had to offer.

Рэй Брэдбери сказал однажды в интервью, что написал только один научно- фантастический роман в своей жизни – «451? по Фаренгейту», а все остальные свои произведения назвал мифами. Следует заметить, что творческое сознание XX, а теперь уже и XXI века, вообще очень настойчиво создает мифы.

У. Аллен приводит любопытное высказывание Голдинга по поводу жанрового обозначения своих романов, которые критики называли притчами. Сам писатель придерживался другого мнения: «Такую характеристику я бы принял как величайший комплимент, если бы кто-нибудь подменил в ней слово “притчи” словом “мифы”. Мне кажется, что притча – это что-то надуманное, внешнее, в то время как миф берет свое начало где-то у самых истоков вещей и явлений. У древних миф открывал доступ к бытию, конечный смысл бытия вбирал в себя жизненный опыт целиком и без остатка» [Аллен, цит. соч., с. 215].

«Вино из одуванчиков» – тоже «доступ к бытию», опыт одного лета из жизни мальчика по имени Дуглас Сполдинг. Мальчик живет в маленьком городке Гринтауне. Рядом с ним его родные и близкие, друзья и просто знакомые.

Удивление – прерогатива детства, Допуская читателя в свою писательскую «кухню», Брэдбери воздает хвалу этому замечательному чувству, открывшему для него путь к познанию сути творческого процесса:

I began to learn the nature of such **surprises**, thank God, fairly young as a writer.

The surprise was total and lovely. Thus I fell into **surprise.** No one told me to **surprise myself,** I must add. I came on the old and best ways of writing through ignorance and experiment and was **startled** when truths leaped out of bushes like quail before gunshot. I blundered into creativity as blindly as any child learning to walk and see.

Но … «вначале было слово»:

It was with great relief, then, that in my early twenties I floundered into **a word-association process** in which I simply got out of bed each morning, walked to my desk, and put down any word or a series of words that happened along in my head.

«Когда-то слова были колдовством, - говорил З. Фрейд, обращаясь к своим слушателям в первой лекции по психоанализу, - слово и теперь во многом сохранило свою чудодейственную силу. Словами один человек может осчастливить другого или повергнуть его в отчаяние, словами учитель передает свои знания ученикам, словами оратор увлекает слушателей и способствует определению их суждений и решений. Слова вызывают аффекты и являются общепризнанным средством воздействия друг на друга» [Фрейд, 1989, с. 8].

Творчество возвращает словам их чудодейственную силу. Именно об этой способности художественного мышления говорил Гарсия Лорка, определяя поэзию как «союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, как их произнесут» [Цит. по: Степанов, 1998, с. 609].

Ассоциативное мышление (“word-association process”) привело писателя к такому «союзу двух слов» - метафоре «dandelion wine»:

What you have here in this book then is a gathering of dandelions from all those years. The **wine metaphor** which appears again and again in these pages is wonderfully apt.

Лето 1928 года Дугласа Сполдинга – квинтэссенция впечатлений всех летних дней из жизни самого автора. И в то же время это миф, миф, сотворенный умным и тонким художником.

Роман (или повесть?) имеет необычную структуру. Книга состоит из серии новелл, объединенных местом и временем действия (Гринтаун, лето 1928 года). Предисловие 1974 года к очередному переизданию «Dandelion Wine» дает читателю ключ к его пониманию.

Автор и его юный герой подходят «к самым истокам вещей и явлений». Формулируя тему своей книги, Р. Брэдбери пишет:

I learned to let my senses and my Past tell me what was somehow true… Once I learned to keep going back and back again to those times, I had plenty of memories and sense impressions to play with, not work with, no, play with. ***Dandelion Wine*** **is nothing if it is not the boy-hid-in-the-man playing in the fields of the Lord on the green grass of other Augusts in the midst of starting to grow up, grow old, and sense darkness waiting under the trees to seed the blood.**

А вот разговор Дугласа Сполдинга со своим братом в конце лета, в августе 1928 года:

Они пошли дальше и дома застали дедушку одного на высохшей полысевшей лужайке – он собирал последние редкие одуванчики. Некоторое время они молча помогали ему, а потом Дуглас склонился к собственной тени и сказал:

– Как, по-твоему, Том, какой у нас получится следующий год? Лучше этого или хуже?

– Ты меня не спрашивай. – Том подул в стебель одуванчика, точно в дудку. – Ведь не я создал мир. – Он на минуту задумался. – Хотя иногда мне кажется, что это моих рук дело.

И он лихо сплюнул.

– У меня предчувствие, - сказал Дуглас.

– Какое?

– Следующий год будет еще больше, и дни будут короче, и ночи длиннее и темнее, и еще люди умрут, и еще малыши родятся, а я буду в гуще всего этого.

– Ну да, ты и еще триллиарды людей, не забудь, пожалуйста.

– В такие дни, как сегодня, мне кажется,…что я буду один, - пробормотал Дуглас [Р.Б., с. 209] * .

Анализируя природу мифа, Э. Лаутер особо подчеркивает его огромный потенциал: «…myth usually takes the form of an unusually potent story or symbol» [Lauter, 1984, p.1].

Другая его особенность – необыкновенная устойчивость, поскольку он обретает некий «священный статус»: «Regardless of the specific purpose it serves… it often achieves the status of the sacred. Once a myth is in place, it is nearly impossible to dislodge it by exclusively rational means» [там же]. Заменами могут стать другой миф или символ.

Р. Брэдбери заимствует этот символ из стихотворения Ейтса «Sailing to Byzantium».

Анализируемое предисловие, так же как и предисловие Берджеса, имеет заглавие – «Just This Side of Byzantium». У него есть еще одна особенность – «текст в тексте» – стихотворение, написанное Брэдбери как бы в ответ на «Путешествие в Византию» Ейтса. Поэтический текст, органично вплетенный в прозаическую речь предисловия, являет читателю образ другой Византии - Византии Рэя Брэдбери.

«Путешествие в Византию» Ейтса отмечено печатью глубокого драматизма: человеческая жизнь – нескончаемый конфликт между дряхлеющей плотью и нестареющим духом. Вечно только искусство.

W. B.Yeats.

SALING TO BYZANTIUM

I

That is no country for old men. The young
In one others arms, birds in the trees

---

* *Пер. Э. Кабалевской.*

Those dying generations – at their song,
The salmon falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flash, or fowl, command all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in this sensual music all neglect
Monuments of unaging intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul claps its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing masters of my soul.
Consume my heart away, sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take
My bodily form any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enameling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bow to sing
Of what is past, or passing, or to come…[Yeats, 2003, p. 42 – 43].

Р. Брэдбери отводит своему стихотворению значительную часть текстового пространства предисловия и объясняет, почему он это делает:

I was amused and somewhat astonished at a critic a few years back who wrote an article analyzing *Dandelion Wine* plus the more realistic works of Sinclair Lewis, wondering how I could have been born in Waukegan, which I renamed Green Town docks and railyards down below the town.

But, of course, I had noticed them and, genetic enchanter that I was, was fascinated by their beauty... *Ugliness is the concept that we happen on later and become self-conscious about* (курсив наш. – Л.Г.)

Упоминание имени Синклера Льюиса, автора «Баббита» и «Главной улицы» (очевидно, именно эти произведения критик имел в виду, назвав их «более реалистичными») вряд ли можно назвать случайностью. Основным оружием Льюиса, по мнению У. Аллена, была сатира [Аллен,

цит. соч., с. 236 – 244].

Рэй Брэдбери открывает читателю иное видение окружающего мира, показывая этот мир таким, каким его видит ребенок, наделенный даром воображения (‘genetic enchanter’). Интертекстуальность (внешняя и внутренняя) является в этом предисловии основным способом построения смысла текста*.

Писатель полемизирует с Ейтсом, о чем свидетельствуют уже начальные строки стихотворения и последующий комментарий автора:

Byzantium, I come not from
But from another time and place
Whose race was simple, tried and true
As boy I dropped me forth in Illinois
A name with neither love nor grace
Was Waukegan, there I came from
And not, good friends, Byzantium.

The poem continues, describing my lifelong relationship to my birthplace:

And yet in looking back I se
From topmost part of farthest tree
A land as bright beloved and blue
As any Yeats found to be true

Waukegan, visited by me often since, is neither homelier nor more beautiful than any other small midwestern town. Much of it is green. The trees *do* touch in the middle of streets. The street in front of my old home is still paved with *red bricks. In what way then was the town special? Why, I was born there. It was my life. I had to write of it as I saw fit:*

So we grew up with mythic dead
To spoon upon midwestern bread
And spread old gods’ marmalade
To slake in peanut butter-shade,
Pretending there beneath our sky
That it was Aphrodite’s thigh …
While by the porch-rail calm and bold
His words pure wisdom, stare pure gold
My grandfather, a myth indeed
Did all of Plato supersede
While Grandmamma in rocking chair
Sewed up the raveled sleeve of care
Crocheted cool snowflakes rare and bright
To winter us on summer nights
And uncles, gathered with their smokes
Emitted wisdoms masked as jokes
And aunts as wise as Delphic maids

** См.: И.В. Арнольд. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики // И.В. Арнольд. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. - СПб., 1999. - С. 380 - 441.*

Dispensed prophetic lemonades
To boys knelt there as acolytes
To Grecian porch on summer nights;
Then went to bed, there to repent
The evils of the innocent
The gnat-sins sizzling in their ears
Said through the nights and through the years
Not Illinois nor Waukegan
But blither sky and blither sun.
Though mediocre all our Fates
And Mayer not as bright as Yeats
Yet still we knew ourselves. The sum?
Byzantium
Byzantium.
Waukegan / Green Town / Byzantium.

Green Town *did* exist, then? Yes, and again, yes.

Византия Ейтса – тоже символ. Для него она – навсегда ушедший в прошлое далекий край, воплощение гармонии, утраченной в современном поэту мире. Здесь нет места старикам ("that is no country for old men"). Здесь преходящие радости плоти торжествуют над нестареющим духом:

Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unaging intellect…
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

Византия Рэя Брэдбери – это мир его детства:

And yet in looking back I see
From topmost part of farthest tree
A land as bright, beloved and blue
As any Yeats found to be true.

В этом мире были свой Платон – его дедушка:

While by the porch-rail calm and bold
His words pure wisdom, stare pure gold
My grandfather, a myth indeed,
Did all of Plato supersede…

Свои мудрецы – дядюшки и свои сивиллы – его тетушки:

And uncles, gathered with their smokes
Emitted wisdoms masked as jokes
And aunts as wise as Delphic maids
Dispensed prophetic lemonades
To boys knelt there as acolytes
To Grecian porch on summer nights;
Then went to bed, there to repent
The evils of the innocent;

С именами греческого философа Платона, греческой богини красо-

ты Афродиты и дельфийских сивилл в стихотворение и в предисловие в целом включается голос еще одной культуры, более древней, чем византийская – культуры Древней Греции.

Ейтс был поэтом и воплотил свою мечту о бессмертии (природа не может этого дать!) в образе артефакта (поющей золотой птицы), созданного искусными мастерами Византии:

Once out of nature I shall never take
My bodily form any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enameling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bow to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come…

Рэй Брэдбери **создает** свою Византию. Его Византия – городок Гринтаун - тихая пристань на реке Времени, реке Гераклита. Здесь есть место и старикам, и детям.

Старики здесь мудры, а дети наивны и любопытны и, как и должно быть, верят в чудеса. Люди здесь знают, что смертны, и живут с этим знанием:

So there you have it. Waukegan was Green Town, was Byzantium, with all the happiness that that means, with all the sadness that these names imply. The people there were gods and midgets and knew themselves mortal and so midgets walked tall so as not to embarrass the gods and the gods crouched so as to make the small ones feel at home.

Прекрасна в своей почти вековой мудрости Элен Лумис. Было что-то и в самом деле волшебное в этом лете 1928 года, когда в один августовский день встретила она того, кого потеряла когда-то, правда под другим именем и в другом обличье. А он, Билл Форрестер, целых три дня мечтал о девушке по имени Элен Лумис, чья фотография была напечатана в газете, мечтал потанцевать с ней на городском балу. А потом узнал, что она не придет, так как ей уже очень много лет, а фотография была сделана давным-давно.

Они все же встретились, и Элен Лумис поведала ему великую и печальную мудрость Византии:

I've always known that the quality of love was the mind; even sometimes the body refuses this knowledge. The body lives for itself. It lives only to feed and wait for the night. It's essentially nocturnal. But what of the mind which is born of the sun, William, and must spend thousands of hours of a lifetime awake and aware? Can you balance off the body, that pitiful, selfish thing of night against a whole lifetime of sun and intellect? I don't know. I only know there has been your mind here and my mind here, and the afternoons have been like none I can remember [Dandelion Wine, p.15].

Предисловие Рэя Брэдбери можно назвать, пользуясь выражением

У. Эко, «рассказыванием процесса» создания книги. И в то же время оно – эссе- воспоминание. Писатель связывает творческий процесс с воспоминаниями детства, которые хранятся в памяти, как вино из одуванчиков в подвале дома, где он вырос: «I was gathering images all of my life, storing them away, and forgetting them».

Его герой поступает также с впечатлениями лета:

Dandelion wine.

The words were summer on the tongue. The wine was summer caught and stoppered. And now when Douglas knew, he really knew he was alive, and moved turning through the world to touch and see it all, it was only right and proper that some of his new knowledge, some of this special vintage day would be sealed away for opening on a January day with snow falling and the sun unseen for weeks and months and perhaps some miracles by then forgotten and in need for renewal. Since this was going to be a summer of unguessed wonders, he wanted it all salvaged and labeled so that any time he wished, he might tiptoe down in this dark twilight and reach up his fingertips… [Dandelion Wine, p. 13].

Рэй Брэдбери пишет о чудесной магии слов, открывавших для него заветные кладовые памяти:

Somehow I had to send myself back, **with words as catalysts to open the memories out and see what they had to offer.**

Ключевые слова предисловия: *surprise, amaze (amazement), miracle, won*der *(wondrous), memory, remember.*

Творческое сознание преобразует нарастающий поток воспоминаний в книгу о далеких и прекрасных летних днях детства:

And, after all, isn't that what life is all about, the ability to go around back and come inside other people's heads to look out at the damned fool miracle and say: oh, so that's how you see it? Well, now I must remember that…

Писатель заканчивает предисловие еще одним (последним) воспоминанием:

A final memory.

Fire balloons.

You rarely see them these days, though in some countries, I hear, they are still made and filled with warm breath from a small straw fire hung beneath.

But in 1925 Illinois we still had them, and one of the last memories I have of my grandfather is the last hour of the Fourth of July night forty-eight years ago when Grandpa and I walked out on the lawn and lit a small fire and filled the pear-shaped red-white-and-blue-striped paper balloon with hot air, and held the flickering bright-angel presence in our hands a final moment in front of a porch lined with uncles and aunts and cousins and mothers and fathers, and then, very softly, let the thing that was life and light and mystery go out of our fingers up on the summer air and away over the beginning-to-sleep houses, among the stars, as fragile, as wondrous, as vulnerable, the night was done. I knew there would never be another night like this.

No one said anything. We all just looked up at the sky and we breathed out and in and we all thought the same things, but nobody said.

Что может добавить к лингвостилистическому анализу текста дискурсивный анализ?

«Собственно дискурсивный анализ начинается с проецирования на элементы содержательно-смысловой и композиционно-речевой организации текста психологических, политических, национально-культурных, прагматических и других факторов, - пишет Е.В. Чернявская. - На этом этапе проникновение в глубинную структуру текста, т.е. в заключенный в нем смысл, осуществляется через обращение к специфическому социально-историческому контексту» [Чернявская, цит. соч., с. 129].

Вернемся к стихотворению Р. Брэдбери, к его заключительным строкам:

Though mediocre all our Fates
And Mayer not as bright as Yeats
Yet still we knew ourselves. The sum?
Byzantium.
Byzantium.

Последнее воспоминание – "the last hour of the Fourth of July" – празднование Дня Независимости. Летит, устремляясь к звездам, воздушный шар с цветами американского флага "as fragile, as wondrous, as vulnerable, as lovely as life itself". Жители городка провожают его взглядом ("uncles and aunts and cousins and mothers and fathers"). Они знают, кто они, - и взрослые и дети. Они – «race simple, tried and true», но в этот день они ощущают свою принадлежность "to the land of the free and the home of the brave" [Leopold, 1970, p. 239]. Они – **community** * .

Р. Брэдбери подчеркивает этот момент духовного единения:

We all just looked up at the sky and we breathed out and in and we all thought the same things, but nobody said.

Глаза мальчика полны слез, потому что все закончилось, и этот вечер никогда не повторится. Сорок восемь лет спустя он напишет:

Someone finally had to say, though, didn't they? And that one is me.

Можно, мечтая о бессмертии нестареющего духа, перенестись в далекий, навсегда исчезнувший мир, вообразить себя искусно выполненным артефактом. А можно поступить иначе: создать Византию в настоящем и переселить в сотворенный мир тех, кого знал и любил в далеком детстве:

Along the way I came upon and collided, through word-association, with old and true friendships. I borrowed my friend John Huff from my childhood in Arizona and shipped him East to Green Town so that I could say goodbye to him properly.

Along the way I sat me down to breakfasts, lunches and dinners with the long dead and much loved. For I was a boy who did indeed love his parents, and grandparents and his

---

** Community - a group of people living together and/or united by shared interests, religion, nationality etc. - Longman Dictionary of English Language and Culture. - London, 1992. - P. 353.*

brother even when that brother “ditched” him.

Along the way, I found myself in the basement working the wine press for my father, or on the front porch Independence night helping my Uncle Bion load and fire his homemade brass cannon.

Облекая свои воспоминания в слова, можно остановить мгновение, и оно будет длиться бесконечно. Можно **подарить бессмертие** тем, кто был дорог:

The wine still waits in the cellars below.

My beloved family still sits on the porch in the dark.

The fire balloon still drifts and burns in the night sky of an as yet unburied summer.

Why and how?

Because I say it is so.

The sum? – Между Льюисом и Ейтсом. Есть приземленная реальность «Бэббита» и «Главной улицы» Синклера Льюиса, есть бегство от реальности в навсегда утраченный мир в поэзии Ейтса, но есть и мир Рэя Брэдбери, сотворенный им самим по очень простой формуле *Waukegan – Green Town – Byzantium.* Его символом стал «союз двух слов, которые, соединившись, всякий раз будут открывать новые тайны, для тех, кто их прочтет» – *dandelion wine.*

6. Выводы

Авторское предисловие, традиционно рассматриваемое как паратекст или рамочный компонент текста, представляет собой, на наш взгляд, особый тип текста, в основе которого лежит «ситуация прямого обращения автора к читателю» (И.В. Арнольд).

Одна из его специфических черт – *секундарность,* вторичность по отношению к основному тексту, с которым он связан не только тематически, что в общем-то не вызывает сомнений, но, как показывает исследование, и структурно.

В ситуации непосредственного обращения к читателю в центре внимания последнего оказывается повествующее «я» автора и весь комплекс факторов эгоцентрического повествования (включая модальность текста), но не как прием, а как непосредственная данность.

Жанровая природа эссе допускает большую вариативность форм выражения авторской мысли как на уровне отдельных высказываний, так и на уровне текста в целом. Так, характерной особенностью текстов предисловий является наличие высказываний сентенционального типа: афоризмов, парадоксальных суждений, кратких и емких цитат из прецедентных текстов.

Например:

The artist is the creator of beautiful things (О. Уайльд).

An age which knows not what it wants, yet is intensely preoccupied in getting it, must evoke a smile, if rather a sad one (Джон Голсуорси).

"*Quod scripsi scripsi*," said Pontius Pilate when he made Jesus Christ the King of the Jews. "What I have written I have written." We can destroy what we have written but we cannot unwrite it (Э. Берджес).

Some finally had to say, though, didn't they? And that one is me (Р. Брэдбери).

Эссеистичность предисловия в известной степени определяет и стилевую вариативность.

Стиль предисловий В. Скотта к своим романам тяготеет к научной прозе, предисловие Дж. Голсуорси – к публицистике, а предисловие Р. Брэдбери очень напоминает по стилю художественные очерки Джона Пристли, признанного классика этого жанра.

Предисловия также представляют собой составную часть **эстетического дискурса**, коим является художественная литература.

Их можно рассматривать как **дискурсивные единицы** (термин Е.В. Чернявской)* . В них авторы так или иначе обсуждают проблему *художественности:* тип героя и смоделированной ситуации, ценностную ориентацию, соответствующую им поэтику.

Особо следует выделить авторскую позицию, которая в предисловиях выражена эксплицитно, часто в высказываниях обобщающего типа.

Отдельную группу составляют предисловия – манифесты. К ним можно отнести, например, столь несхожие в стилевом отношении предисловия О. Уайльда к «Портрету Дориана Грея» и Г. Филдинга к роману «История Тома Джонса»

Анализируя авторские предисловия разных литературных эпох и направлений, можно выделить характерные для них (эпох и направлений) **эстетические концепты**: авторы, выступая в качестве *интерпретаторов* своих произведений, «выводят на поверхность» многие смыслы, которые в самих произведениях выражены имплицитно.

В этой связи предложенное выше разграничение предисловий (как части авторского замысла и как следствия их функционирования в читающем мире) представляется релевантным для сопоставления (ни в коей мере не противопоставления!) анализа текста и анализа дискурса.

PS. В США публикуемые художественные произведения, как правило, не содержат

** В. Е. Чернявская понимает под дискурсом "корпус текстов, связь между которыми устанавливается на осно-вании содержательных критериев: тексты одного дискурса обращены к одному предмету, теме, концепту, свя-заны друг с другом семантическими отношениями и/или выступают в общей системе высказываний, объеди-ненных в коммуникативном и функционально-целевом отношении" (Чернявская, 2002, с. 127).*

предисловий критиков. Зато их обложки изобилуют выдержками из журнальных и газетных статей с похвальными (или просто интригующими читательское воображение) отзывами об этом произведении. Подобная информация обращена не к *читателю,* а к *покупателю* книги, к «читателю с кошельком» (У.Эко). Вот как выглядит обложка одной из последних по времени публикации романа Э. Берджеса «Заводной апельсин»: на фоне напечатанной крупным красным шрифтом цитаты из романа “WHAT WE WERE AFTER, WAS ULTRA-VIOLENCE” идет следующий издательский комментарий:

In Anthony Burgess’s nightmare vision of youth culture in revolt, fifteen-year-old Alex and his friends set out on a diabolic orgy of robbery, rape, torture and murder. Alex is jailed for his teenage delinquency and the State tries to reform him – but at what cost?

Social prophecy? Black comedy? Study of free will? *A Clockwork Orange* is all of these. It is also a dazzling experiment in language, for Burgess creates a new speech for his anti-hero ‘natsat’, the language slang of a not-too-distant future. Stanley Kubrick’s controversial version of the novel sealed its reputation as one of the most daring works of fiction this century.

Сравним все это с тем, что пишет Берджес, цитируя высказывание своего американского издателя:

“Let us have evil prancing on the page and up, to the very last line, sneering in the face of all he inherited beliefs, Jewish, Christian, Muslim and Holly Roller, about people being able to make themselves better. Such a book would be sensational, and so it t is”.

Дальнейший комментарий, как говорится, излишен, но писатели в своих предисловиях, по меткому выражению автора «Имени розы», стремятся, во что бы то ни стало, «сотворить себе читателя».

Список литературы

Аллен У. Традиция и мечта. – М.: Прогресс, 1970.

Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей. – СПб.: Изд – во С. - Петербургского ун-та, 1999.

Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е. изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002.

Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.

Баракина И.В. Семантико-прагматические характеристики эгоцентрических высказываний: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – СПб., 1997.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.

Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000.

Воронцова Т.И. О когнитивной основе балладного жанра // Studia Linguistica – XI. Проблемы когнитивной семантики: Сб. статей. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 2002.

Гаспаров М.Л. Лотман: наука и идеология // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – С. - Петербург: «Искусство – СПБ», 2001. С. 9 - 16 .

Гончарова Е. А., Кесслер К. О новых подходах к типологическому изучению текстов в немецкой германистике (на примере историко-культурологического анализа текстов «Объявление») // Studia Linguistica – Когнитивно-прагматические и художественные функции языка. – СПб.: Тригон, 2000, С. 123 – 131.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955.

Малышева Е. В. Структурно-композиционные и лингвостилистические особенности антиутопии как особого типа текста: Автореф. Дис…. канд. филол. наук. – СПб., 1998.

Мальцева О.А., Таранникова Е.Г. Литературно-критическое эссе как тип текста // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: Сб. материалов научной конференции. – Курган: Изд-во Курганского гос. университета, 2004. - С. 32- 42.

Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В.Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л.В. Чернец.- М.: Высш. шк.: Издательский центр «Академия», 2000. С. 11-21.

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

Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: Структура и семантика). – М.: Просвещение. 1980.

Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В.Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.: Издательский центр «Академия», 2000. С. 463- 471.

Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – М.: Наука, 1989.

Хализев В.Е. Текст // Введение в литературоведение…С. 405- 414.

Цветаева М.И. Два «Лесных царя» // Цветаева М.И. Сочинения: В 2 т. – Т.2 – М.: Худож. лит., 1980 – С. 459 – 464.

Чернявская В.Е. От анализа текста к анализу дискурса: немецкая школа дискурсивного анализа // Филологические науки. – 2003. № 3. – С. 68 - 76.

Чернявская В.Е. Дискурс и дискурсивный анализ: традиции, цели, направления // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. научн. трудов / Отв. ред. М.П. Котюрова. – Пермь, 2002. – С. 122 - 135.

Чернявская В.Е. Интертекстуальность и интердискурсивность // Текст – Дискурс – Стиль. Коммуникации в экономике: Сб. науч. ст. – СПб.: Изд. – во СПб. ГУЭФ, 2003. – С. 23 – 42.

Шендельс Е. И. Внутренняя организация текста.// Иностр. языки в школе. – 1987. - № 3. – С. 9 – 12.

Элиот Т.С. Гамлет // Элиот Томас Стерн. Избранное. – М.: Терра, 2002. – С. 335 – 341.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2002.

Foucault M. What is an Author? // The Foucault Reader / Ed. by Paul Rabinov. – New York: Pantheon Books, 1984. – Pp. 101 –120.

Источники

Брэдбери Р. Вино из одуванчиков // Брэдбери Р., Ли Х., Сэлинджер Дж. Д.. Вино из одуванчиков. Убить пересмешника… Над пропастью во ржи. – М.: Правда,

1988. – С. 13 – 212.

По Э. Философия творчества // По Эдгар. Избранное: Стихотворения; Проза; Эссе. – М., Худож. лит., 1984. – С. 639 – 651.

Скотт В. Предисловие к роману «Айвенго»// Вальтер Скотт. Айвенго. – Кишинев: Лумина, 1969.

Bradbury Ray. Dandelion Wine. – N. Y., 1974.

Burgess Anthony. A Clockwork Orange Resucked // Anthony Burgess. A Clockwork Orange. – New York, 1986.

Byron George Gordon. Childe Harold's Pilgrimage. – Moscow, 1956.

Galsworthy John. The White Monkey. – M., 2003.

Leopold Aldo. A Sand Country Almanac. N.Y., 1970.

Maugham S. The Razor's Edge. – London, 1976.

Scott W. Quentin Durward. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1962.

Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Всюду, где есть жизнь,
можно найти следы времени...
Анри Бергсон

Исследование художественного произведения методами теории текста помимо выявления функциональной нагрузки составляющих его элементов предполагает также и изучение текстовых категорий с целью определения их значимости в тексте. Одной из центральных категорий является художественное пространство и время (в иных терминах – хронотоп и пространственно- временной континуум).

Предпочтение при анализе отдается художественному времени, поскольку «литература … связана в первую очередь не с пространством, а со временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допустить полную неопределенность в отношении пространства» [Успенский, 2000, с. 132].

Анализ поэтических текстов дает нам несколько иную картину этих отношений, но об этом речь пойдет ниже.

Рассматривая хронотоп как формально-содержательную категорию, М.М. Бахтин подчеркивал, что он имеет существенное жанровое значение: «Можно сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем ведущим началом в хронотопе является время» [Бахтин, 2000, с.9] Ученый сделал при этом одну существенную оговорку, что его работа не претендует «на полноту и точность теоретических формулировок и определений», поскольку исследования форм времени и пространства в художественных текстах только началась, и высказал надежду на то, что они будут продолжены.

Время подтвердило значимость идеи Бахтина – она стала основой многих исследований в будущем [Лотман, 2001 с, 276 –334; Тураева, 1986, с.80 - 113; Есин, 2000, с. 47 –62].

Если говорить о лирике, то, прежде всего, нужно обратиться к работам Т.И. Сильман. «Словесное высказывание протекает во времени, - писала автор «Заметок о лирике», - и здесь основа противоречивости и внутренней напряженности лирического жанра… с одной стороны, органически присущая лирике предельная краткость, стремление не выходить за пределы “заданного” состояния (состояния “лирической концентрации”. – Л.Г.), а отсюда в иных случаях трудная доступность, видимая “алогичность“ связей, понятность только “для себя” (т.е. для ли-

рического “я “, а в конечном счете для поэта); с другой стороны – стремление к известной описательности, к коммуникативной оформленности, к художественной выявленности и выраженности для “всех”» [Сильман, 1973, с.423].

«Поэзия относится к тем видам искусства, сущность которых не до конца ясна науке, - отмечал Ю.М. Лотман. Один из самых «трудных» для восприятия поэтов Т.С. Элиот полагал, что истинная поэзия стоит *над* пониманием: «genu-ine poetry can communicate before it is understood». С. Моэм сравнивал поэзию со стилем барокко: «Оно (барокко) стихийно. Оно требует глубины и прозрения» [Моэм, 1978, с. 28] * .

Лирика избирательна: темой стихотворения может стать «*любое событие внешнего или внутреннего мира, если оно становится фактом напряженной жизни поэта, вовлекается им в эту жизнь*» (курсив наш. – Л.Г.) [Сильман, цит. соч. 422].

Обратимся теперь к анализу языкового материала и рассмотрим функционирование категории художественного пространства и времени в стихотворении М. Арнольда «Dover Beach»:

The sea is calm tonight,
The tide is full, the moon lies fair
Upon the Straits; on the French coast, the light
Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
Come to the window, sweet is the night air!
Only from the long line of spray
Where the ebb meets the moon-branched sand,
Listen, you hear the grating roar
Of pebbles which the waves suck back and fling,
At their return, up to the high strand,
Begin and cease, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.
Sophocles long ago
Heard it on the ?gean, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery; we
Find also in the sound a thought
Hearing it by this distant northern sea.
The sea of faith was once, too, at the full,
And round earth’s shore
Lay like the folds of a bright girdle furl’d;

** В оригинале: "Poetry is baroque. Baroque is tragic, massive and mystical. It is elemental. It demands depth and in-sight". - W.S. Maugham. The Summing Up. - London, 1978. - P. 28.*

But now I only hear
Its melancholy, long withdrawing roar,
Returning to the breath
Of the night-wind down the vast edges drear
And naked shingles of the world.
Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and fight,
Where ignorant armies clash by night.

[Arnold, 1972, pp. 283 – 284].

Анализ этого стихотворения (кстати сказать, одного из самых цитируемых) целесообразно начать с рассмотрения его «сильных позиций» – заглавия и начальных строк. Внимание привлекают топонимы: “Dover Beach”, “the Straits”, “cliffs of England” – актуализаторы категории художественного пространства («ближний локус»).

Предложение «the tide is full» семантически осложнено, как, впрочем, и все элементы лирического стихотворения, и выполняет двоякую функцию. Во-первых, оно выступает в качестве актуализатора категории темпоральности, поскольку всем, кто живет на побережье открытых морей, известно точное время прилива и отлива. Во-вторых, именно с него начинается динамика развития центрального образа стихотворения – моря.

Мифологический принцип построения сюжета основан на отображении всего мира через посредство частных сущностей [Лотман, 1973, с.280-288]. Поэтическое мышление (подобно мифологическому) устанавливает отношения изоморфизма между движением морской стихии и жизнью человечества в метафорах “the turbid ebb and flow of human misery”, “the sea of faith”, “naked shingles of the world”.

Мир персонажей традиционен. Это лирический герой и его возлюбленная, присутствие которой угадывается из обращенных к ней слов: “Come to the window” и “Ah, love, let us be true / To one another!”

Лирика сводит сюжет к схеме «я – он (она)» или «я – ты» (число персонажей близко к единственности) и тем самым оказывается самым «мифологичным» из жанров современного искусства [Лотман, 2001, с. 283].

Образ моря обретает символическое значение и во временном плане символизирует вечность:

Listen, you hear the grating roar
Of pebbles which the waves suck back, and fling,
At their return, up the high strand,
Begin and cease and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The **eternal note** of sadness in*.

Поэтический текст, как и всякий художественный текст, «переводит» одну реальность в другую. С семиотической точки зрения он представляет собой «конечную модель бесконечного мира» [Лотман, 1973, с. 256]. Поэтому грамматическая категория времени не связана в нем с эмпирическим временем. Формы времени в художественном тексте устанавливают определенную систему послеследовательностей по принципу «раньше чем», «позже чем» [Тураева, 1986, с.53].

Лирика, однако, и здесь диктует свои правила. Лирический герой аккумулирует в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета, так что *время протекания заменяется временем его переживания*. Цикличность душевных движений и импульсов находит адекватное выражение в цикличной повторяемости образов, картин, настроений, времен. Циклы нельзя назвать абсолютно изоморфными (хотя они и тяготеют к ним). Их можно определить как «более или менее компактные единства со сходной формой смыслового и эмоционального наполнения»[Сильман, цит. соч., с. 425].

Расположение временных пластов в стихотворении «Dover Beach» осуще-ствляется по модели настоящее – прошедшее - настоящее + обобщение (модель предложена Т.И. Сильман). В структурном плане языковой материал организован таким образом, что он образует три циклических единства, два из которых основаны на уподоблении жизненных перипетий движению морской стихии – приливам и отливам.

Первый цикл представляет собой описание моря в тот час, когда прилив достигает своей высшей точки (а это уже начало отлива):

Listen, you hear the grating roar
Of pebbles which the waves suck back, and fling,

** См: "Одно из древних, но не иссякших и не утомленных поэтических уподоблений сравнивает сердце с океа-ном и любит говорить о приливах и отливах любви. Научная теория Рене Кентона, исходя из исследований о температуре крови и морских глубин, процентного содержания соли в крови и в морской воде, устанавливает, что океан был первой жизненной средой, в которой развивались организмы, а что кровь, текущая в жилах жи-вых существ, есть тот океан, в котором они возникли и пронесли внутри себя вместе с его температурой и хи-мическим составом. Научное исследование и поэтическое уподобление сливаются в одном символе. Объектив-но установленный факт мы носим в глубине свитка нашего "я". - Максимилиан Волошин. Лики творчества. - Ленинград: Наука, 1988. - С. 350.*

At their return, up the high strand…

Интертекстуальное включение “Sophocles heard it on the ?gean»” переносит читателя в эпоху античности (сдвиг во времени). Связующее звено между эпохами – «вечная нота грусти» (“the eternal note of sadness”), которая слышится в шуме прибоя:

Sophocles long ago
Heard it on the ?gean, and it brought
Into his mind the turbid ebb and flow
Of human misery…

Затем следует возврат к настоящему:

…we
Find also in the sound a thought
Hearing it by this distant northern sea.

Во втором цикле сдвиг имеет метафорический характер:

The sea of faith
Was once, too, at the full, and round earth’s shore
Lay like the folds of a bright girdle furl’d;
But now I only hear
Its melancholy, long withdrawing roar…

Обобщающая часть возвращает читателя к началу. После обращения к возлюбленной: «Ah, love, let us be true to one another» - упоминается все тот же озаренный лунным светом мир за окном, но теперь он представлен совсем ина че:

…the world which seems
To lie before us like a land of dreams
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain…

Примечательно, что в начале стихотворения нет разделения на «свое» и «чужое» пространство. В конце же пространство представлено как «свой» и «чужой» мир: есть мы (любящие) и есть остальной мир – «a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and fight», а человечество представлено как «ignorant armies clashing by night».

В стихотворении говорится об утрате любви и веры в современном поэту мире. Художественное пространство и время, равно как и символика, актуализируют концепт. Темпоральная лексика, маркирующая временные пласты, представлена цепочкой tonight – long ago – once – now, причем «now» (сейчас) следует понимать как *ныне и вовеки веков.*

Пространство же расширяется по мере движения лирического сюжета: home – beach – earth’s shore – world.

Архаические структуры мышления в современном сознании утрати-

ли содержательность, но оживают вновь и вновь в художественном творчестве в переходящих из одной эпохи в другую архетипических образах, сюжетах, мотивах. Эта устойчивость, по мнению некоторых исследователей, позволяет говорить о «существовании в “исторической памяти” народа, в когнитивных струк-турах носителей культуры знаков определенного типа – мифологем» [Руберт, Шишова, 2000, с. 90].

Полемизируя с Фрейдом по вопросу об отношении психоанализа к художественному произведению, К.Г. Юнг говорил о «коллективном бессознательном» и противопоставлял его «личному бессознательному». Коллективное бессознательное *в обычных условиях* (курсив наш. – Л.Г.) не осознаваемо, поэто-му даже при помощи аналитической техники нельзя вызвать воспоминание, поскольку оно не было ни вытеснено, ни забыто. Само по себе коллективное бессознательное, как полагал ученый, вообще не существует, а является не чем иным, как «возможностью, той самой возможностью, которая передается нам по наследству с древних времен посредством мнемических образов, выражаясь анатомически, через структуры мозга» [Юнг, 2002, с. 126 – 127].

При этом К. Г. Юнг подчеркивал, что «нет врожденных представлений, но, наверное, есть врожденная возможность представлений, которая … определяет категории деятельности фантазии» [там же]. Эти категории проявляются в организации материала в качестве регулятивных принципов его оформления.

Рассмотрим с этой точки зрения хрестоматийно известное стихотворение Р. Фроста «Stopping by Woods on a Snowy Evening»:

Whose woods these are I think I know,
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.
My little horse must think it queer
To stop without farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.
He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound’s the sweep
Of easy wind and downy flake.
The woods are lovely, dark and deep
But I have promises to keep
And miles to go before I sleep
And miles to go before I sleep.

[Frost, 1983, pp. 236 – 237].

Стихотворение Р. Фроста поражает своей простотой: в нем нет ни одного поэтизма, но есть удивительная глубина и стройность. Ничего лишнего, только метафорически выраженные две противоположные сущности: движение – жизнь, покой – смерть.

К. Г. Юнг отмечает в упомянутой выше работе, что «момент, когда про-является мифологическая ситуация, всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью; это подобно тому, как если бы в нас была затронута струна, которая никогда прежде не звучала, или же если бы в нас были развязаны силы, о существовании которых мы никогда не подозревали» [Юнг, цит. соч., с.126].

Архаический код в стихотворении оживает в мифологеме *пути* как в буквальном смысле (дорога домой), так и в переносном (жизненный путь). Обыденные детали эмпирической части (упоминание о владельце лесов, «мысли» лошадки) сменяются символикой обобщающей части.

Возможно, кто-нибудь увидит в этом стихотворении просто остановку в пути по дороге домой, цель которой – полюбоваться падающим снегом. Читатель, не владеющий английским языком, прочтет его в переводе И. Кашкина:

ГЛЯДЯ НА ЛЕС СНЕЖНЫМ ВЕЧЕРОМ

Прервал я санок легкий бег,
Любуясь, как ложится снег
На тихий лес, - и так далек
Владеющий им человек.

Мой удивляется конек:
Где увидал я огонек,
Зовущий гостя в теплый дом
В декабрьский темный вечерок.
Позвякивая бубенцом,

Переминаясь надо льдом,
И наста слышен легкий хруст,
Припорошенного снежком.
А лес манит, глубок и пуст.
Но словом данным я влеком:
Мне еще ехать далеко,
Мне еще ехать далеко.

[Фрост, 1983, с. 237].

Прекрасный переводчик прозы И. Кашкин не почувствовал, а следо-

вательно, и не воспроизвел глубинного смысла шедевра Р. Фроста. Обилие слов с уменьшительным суффиксом («конек», «огонек», «вечерок», «снежок») снимает внутреннее напряжение и превращает медитативную лирическую миниатюру в пейзажную зарисовку.

Но вернемся к оригиналу. «Особый характер зрительного восприятия мира, присущий человеку и имеющий результатом то, что денотатами словесных знаков для людей в большинстве случаев являются некоторые пространственные, зримые объекты, - отмечал Ю.М. Лотман, - приводит к определенному восприятию словесных моделей» [Лотман, 1970, с. 266].

Важнейшим топологическим признаком пространства в художественных текстах является *граница.* Основное ее свойство – непроницаемость. Что она разделяет, не имеет значения. Важно то, что она непроницаема, делит пространство на две части, и каждое из подпространств имеет свою структуру. В волшебных сказках, например, где пространство делится на «дом» и «лес», границей бывает опушка леса или река [там же].

В стихотворении Р. Фроста тоже два подпространства – «дом» и «лес». Граница между ними – тоже опушка леса (“between the woods and frozen lake”). Время – «the darkest evening of the year», один из вечеров перед Рождеством, когда день уже не убывает, но еще и не прибывает, так как Земля замедляет свое движение по орбите, почти останавливается, словно задумываясь.

Лес – символ. Слово «wood» повторяется четыре раза – в заглавии и в трех катренах из четырех. Сделав остановку в пути, лирический герой остался наедине не только с миром природы, который обозначен словами «frozen lake», «snow», «flake», «wind», но и с чем-то еще, чему нет названия на человеческом языке. Мир человека («дом») представлен значительно меньшим количеством слов: местоимением «he» и существительными «farmhouse» и «village». Любопытно, что Фрост заставляет читателя «услышать» звуки:

He gives **his harness bells** a shake
To ask if there is some mistake…

Звон бубенчиков зовет лирического героя в мир человека, а шелест ветра и шорох снега – в мир природы с ее неразгаданной тайной бытия:

The woods are lovely, dark and deep.

Нерасчлененность пространства и времени, свойственная мифу, проявляется в использовании эпитета *dark* для описания и времени (“the darkest evening of the year”), и пространства (“the woods are … dark

and deep”)* .

В отличие от своих мифологических архетипов герой Фроста не пересекает границу – не входит в зачарованный (“lovely”) мир леса (глубокое темное пространство). Он только прикоснулся к нему сердцем и разумом, испытав то, чему нет названия ни на одном языке мира, за исключением, может быть, язы ка поэзии, и поняв, что этот мир пока не для него:

But I have promises to keep
And miles to go before I sleep
And miles to go before I sleep.

Можно сказать, наверное, что заключительные строки стихотворения звучат как заклинание.

«Рудиментом мифа в эсхатологической легенде можно считать то, что резко маркированный конец текста не совмещен еще с биологическим концом жизни героя – смертью, - отмечает Ю.М. Лотман. – Смерть (или ее эквиваленты: удаление и пребывание в неизвестности, за которой должно последовать новое “явление” героя, чудесный сон в таинственном месте – скале, пещере, завершающийся пробуждением и возвратом и пр.), располагается в середине повествования, а не венчает его» [Лотман, 2000, с. 284].

Этим можно объяснить специфику пространственно- временной организации текстов с эсхатологической тематикой. Примером является роман С. Кинга «Зеленая миля» (“The Green Mile”): герой романа, казнивший Мессию, наказан, как Агасфер, будучи обреченным на долгую одинокую жизнь в «чужом» пространстве дома для престарелых:

In 1932 John Coffey inoculated me with life. Electrocuted me with life, you might say. I will pass on eventually – of course, I will any illusions of immortality I might have had died with Mr. Jingles – but I will have wished for death long before death finds me[King, 1999, p.534].

В стихотворении Т.С. Элиота «Паломничество волхвов» (“Journey of the Magi”) мифологема пути также сопряжена с эсхатологической темой:

JOURNEY OF THE MAGI

“A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter.”

** Мифологема представляет собой "замкнутую и самодостаточную структуру, моделирующую внутренне цело-стный образ пространственно-временного континуума" [Пилипенко, Яковенко, 1998, с. 136].*

And the camels galled, sore-footed, refractory,
Lying down in the melting snow.
There were times we regretted
The summer palaces on slopes, the terraces,
And the silken girls bringing sherbet.
Then the camel men cursing and grumbling
And running away, and wanting their liquor and women,
And the night-fires going out, and the lack of shelters,
And the cities hostile, and the towns unfriendly
And the villages dirty and charging high prices:
A hard time we had of it.
At the end we preferred to travel all night,
Sleeping in snatches,
With the voices singing in our ears, saying
That this was all folly.

Then at dawn we came down to a temperate valley,
Wet below the snow line, smelling of vegetation;
With a running stream and a water-mill beating the darkness,
And three trees on the low sky,
And an old white horse galloped away in the meadow.
Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver
And feet kicking the empty wine-skins.
But there was no information, and we continued
And arrived at evening, not a moment too soon
Finding the place; it was (you may say) satisfactory.
All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death
We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

[Eliot, 1983, pp. 298-300].

В основе стихотворения лежит сюжет из Евангелия от Матфея о поклонении волхвов младенцу Христу:

Они же, послушавшись царя (Ирода), пошли. И вот звезда, восход которой они видели, шла перед ними, доколе не пришла и не стала над местом, где был Младенец.

Увидев звезду, они возрадовались радостью весьма великою.

И войдя в дом, увидели Младенца с Марией, Матерью Его, и павши, поклонились Ему; и открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну.

И получив откровение в сновидении не возвращаться к Ироду, иным путем удалились в страну свою [Матфей 2: 9-12].

Элиот начинает стихотворение с цитаты, и она здесь выделена графически, что совсем не характерно для его манеры цитирования. Цитата взята не из евангельского текста (об этом можно судить по приведенному выше отрывку), а из рождественской проповеди Ланселота Эндрюса (1622 г.):

It was no summer progress… A cold coming they had of it at this time of year to take a journey, and specially a long journey in. The ways deep, the weather sharp, the days short, the sun, farthest off… the very dead of winter.

Проповедник XVII века трансформировал евангельский текст, привлекая внимание прихожан к тяготам паломничества волхвов.

Элиот развивает эту тему, но идет значительно дальше. В стихотворении ни слова не говорится ни о путеводной звезде, ни о поклонении волхвов, ни принесенных ими дарах. Поэт описывает долгое и утомительное путешествие по чужой стране, где, казалось, никто и не подозревал о свершившемся чуде:

Then the camel men cursing and grumbling
And running away, and wanting their liquor and women,
And the night-fires going out, and the lack of shelters,
And the cities hostile, and the towns unfriendly
A hard time we had of it.

Маркировано начало пути, который начался в декабрьскую стужу:

"A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter."

Преодолев искушения измученной плоти ("There were times we regretted / the summer palaces on slopes, the terraces, /And the silken girls bringing sherbet") и усталого духа ("the voices singing in our ears, saying / That this was all folly"), они, казалось, достигли цели, но это был не Вифлеем, а некая долина:

Then at dawn we came down to a temperate valley,
Wet below the snow line, smelling of vegetation;
With a running stream and a water-mill beating the darkness,
And three trees on the low sky,
And an old white horse galloped away in the meadow.
Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
Six hands at an open door dicing for pieces of silver
And feet kicking the empty wine-skins.

Время прибытия – весна, о чем можно судить по описанию долины ("wet below the snow line, and smelling of vegetation»"), когда христиане

отмечают Пасху – праздник воскресения Христа. Но нет воскресенья, есть граница этого подпространства – *a running stream and a water-mill beating the darkness.*

Примечательно, что в одной точке пространства Элиот концентрирует разновременные события Священного писания: *three trees on the low sky* символизируют три креста на Голгофе, где Христос был распят вместе с двумя разбойниками, *six hands at an open door dicing for pieces of silver* ассоциируются и с метанием жребия о ризах Христа и с тридцатью серебренниками, полученными Иудой за предательство , *an old white horse* – белый конь Апокалипсиса* .

Объяснение этому следует искать в бергсоновской идее времени, суть которой Т.С. Элиот выразил языком поэзии в своих «Четырех квартетах»:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If **all time is eternally present,**
All time is unredeemable.

А. Бергсон считал время категорией сознания. «Что же касается психической жизни, как она развертывается в покрывающих ее символах, - писал он в “Эволюции творчества”, - то не трудно видеть, что время образует ее существенный материал. Нет более устойчивого и прочного материала. Наше время - это не мгновение, идущее на смену другому мгновению, ибо тогда мы имели бы только настоящее, тогда было бы невозможно продолжение прошлого в настоящем, не было бы развития и конкретного времени. Время – это непрерывный прогресс прошлого, пожирающего будущее и растущего по мере движения вперед. Если же прошлое непрерывно растет, то оно и бесконечно сохраняется» [Бергсон, 1999, с.18].

Не испытав о радости обретения чуда (“there was no information”), паломники идут дальше, причем пространственно-временные ориентиры путешествия становятся все менее определенными:

But there was no information, and so we continued
And arrived at evening, not a moment too soon
Finding the place; it was (you may say) satisfactory.

Из заключительных строк становится ясно, что все это было очень давно, и сколько прошло лет, неизвестно, но волхв готов снова пройти

** См.: Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как по-бедоносный и чтобы победить [Откровение, 6:2].*

этот путь, если он будет знать, зачем это нужно:

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

Смысл этих строк почти евангельский: увидев рождение Спасителя и его мученическую смерть на кресте (Сын человеческий был рожден, чтобы умереть на кресте и потом восстать из мертвых), волхвы проходят через утрату старой веры и обретение новой веры, что сопоставимо с рождением и смертью:

… this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

Но для волхвов Элиота итогом стало отчуждение и одиночество на их родине:

We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer **at ease here**, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

Все вышесказанное свидетельствует об исключительной значимости мифологических текстов для культуры немифологического типа: произведение, неотъемлемым признаком которого являются мифологические аллюзии, по мнению индийского поэта и критика С. Мехты, дают читателю возможность совершить переход от личного… к всечеловеческому» [Цит. по: Руберт, Шишова, 2000, с. 90].

Бергсоновская теория времени привлекала внимание О. Мандельштама. В статье «О природе слова» поэт писал: «Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия в лице Бергсона… предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, и в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [Мандельштам, 1987, с.55]. Примером такого «веера» может служить цитируемое ниже стихотворение:

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,

С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей.
И, равнодушен к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу обращенный к рампе
Двойною рифмой оперенный стих:
– Как эти покрывала мне постылы…
Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос
И достигает скорбного накала
Негодованьем раскаленный слог…
Я опоздал на празднество Расина!
Вновь шелестят истлевшие афиши
И слабо пахнет апельсинной коркой,
И словно из столетней летаргии
Очнувшийся сосед мне говорит:
- Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира;
Уйдем, покуда зрители -шакалы
На растерзанье музы не пришли!
Когда бы грек увидел наши игры…

[Мандельштам, 1991, с. 50-51].

К идее Бергсона о двух типах памяти восходит и теория «объективного коррелята» (“objective correlative”) Элиота, согласно которой чувство может быть выражено художественно через внешние объекты: «сочетание предметов, ситуацию, цепь событий…» [Элиот, 2002, с. 339-340].

Внешние факты порождают эмоции. Развивая мысль Элиота, можно сказать, что сильная эмоция способна оживить в памяти или вызвать к жизни яркие образы фактов и событий. Так наступает момент «постижения истины (Т.И. Сильман).

Линейное развертывание текста (слева направо) дает нам следующую последовательность временных пластов: эпоха Расина – современность – антич ность. Точка отсчета, «векторный нуль» (термин З.Я. Тураевой) – настоящее. По отношению к нему в левом и правом контексте идет описание двух других эпох.

В «Федре» О. Мандельштама доминирует пространство: эпоха Расина представлена замкнутым пространством театра («старинного» и «многоярусного», с высокой «прокопченной» от дыма свечей галереей).

Граница между эпохами непроницаема и *вещна* – это театральный занавес:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

Что же касается плана выражения категории художественного времени в стихотворении, то ее актуализаторами выступают не временные формы глаголов, а имена существительные и прилагательные во вторичных кодовых значениях: антропонимы (Расин, Федра), предметы и вещи (свечи, «классические шали») и признаки предметов («старинный», «истлевший»), термин классицистической поэтики александрийский стих («двойною рифмой оперенный стих») а также начальные строки «Федры» Расина:

– Как эти покрывала мне постылы…

Театральное действо прошлого описано глаголами в настоящем времени:

Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем *крепнет* голос
И *достигает* скорбного накала
Негодованьем раскаленный слог.

Единственный глагол, употребленный в прошедшем времени, описывает настоящее:

Я *опоздал* на празднество Расина!

«Опоздал» в контексте стихотворения передает скорее эмоциональное состояние, чем временные отношения, и выражает то же самое чувство, что и глаголы в будущем времени «не увижу», «не услышу». Прилагательное «истлевший» с семой темпоральности (прошлое) идет в контексте с глаголом в настоящем времени и наречием «вновь» (возвращение прошлого):

Вновь шелестят истлевшие афиши…

«Словно из столетней летаргии очнувшийся» сосед приходит как бы из эпохи Расина, а представителя античности, («грека») приглашают в настоящее:

Когда бы грек увидел наши игры…

Эффект веера очевиден, а само стихотворение служит прекрасной иллюстрацией одного высказывания Э. Паунда по поводу взаимоотношения человеческого сознания и Времени: «All ages are contemporaneous in the mind»* .

---

* *Все времена сосуществуют в сознании.*

Список литературы

Бахтин М.М. Эпос и роман. – М., 2000.

Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память/ Пер. с фр. – Минск, 1999.

Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – 5-е. изд. - М.,: Флинта: Наука, 2003.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001, с. 149 – 390.

Моэм С. Подводя итоги. – М., 1991.

Пилипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. – М., 1998.

Руберт И.Б., Шишова Ю.Л. О знаковой природе мифологемы // Современные проблемы теории языка. – СПб., 2000. – С. 87 – 96.

Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Philologica. Исследования по языку и литературе. – Л., 1973. – С. 416 – 425.

Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М., 1979.

Тураева З.Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986.

Успенский Б.А. Поэтика композиции.- СПб., 2000.

Элиот Т.С. Гамлет // Элиот Томас Стернс. Избранное. – М.: Терра, 2002. – С. 205 – 215.

Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и художественная литература – СПб., 2002. – С. 106 – 130.

Источники

Библия. Книги Ветхого и Нового Завета.- Чикаго, 1990.

Мандельштам О. Я не увижу знаменитой «Федры»… // Мандельштам О.Э. Собрание соч. В 4 т. Т.1.

Arnold M. Dover Beach // An Anthology of English and American Verse. – Moscow: Progress Publishers, 1972.

Frost R. Stopping by Woods on a Snowy Evening // Американская поэзия в русских переводах. – М.: Радуга, 1983. King S. The Green Mile. – N. Y., 1995.

ЛИКИ ЭКФРАСИСА

Как зарождается образ? Берется откуда?
В бездне пространства и времени вещи, на вид
Самые разные, вдруг совпадут, и – о чудо! –
Образ, как пойманный, в клеточке мозга сидит.
Как происходит тончайшая эта работа?
Кто отыскал ее след, проследил ее ход?

Вера Инбер

1. Синтез. Синкретизм. Интертекстуальность. Интермедиальность

В современной филологии термин Юлии Кристевой интертекстуальность используется для описания всех типов межтекстовых связей. Он постепенно вытеснил все остальные термины, которыми обозначалась открытость одной текстовой системы по отношению к другой.

В отечественной филологии бытовали термины «внетекстовые структуры» (Ю.М. Лотман), межтекстовая когерентность (Е.И. Шендельс), ассоциативная когезия (И.Р. Гальперин), текстовая импликация и интертекстуальные включения (И.В. Арнольд), энциклопедическая информация (З.Я. Тураева), вертикальный контекст (И.А. Гюббенет), ассоциативные отношения (Г.А. Лесскис).

Отметим для начала, что все они отражали специфику лингвистических исследований в тот или иной период и (что, на наш взгляд, вполне закономерно) собственные интересы ученых, акцентировавших с помощью терминологии определенные аспекты изучения текста. Этот список пополнился еще одним сравнительно недавно вошедшим в обиход термином *интермедиальность*.

Объясняя значение нового термина, И.Л. Ильин подчеркивает, что под ним имеются в виду «не только собственно лингвистические средства выражений мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение». «С семиотической точки зрения, - пишет Ильин, - все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слово писателя, цвет, тень и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объема скульптором и архитектором и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический

язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [Ильин, 1998, с.8].

Особенностью «большого языка» культуры начала прошлого века был синкретизм. Во многих эстетических трудах того времени провозглашались принципы взаимодействия и взаимопроникновения искусств. Характерной стала тенденция к расширению традиционно замкнутых границ видов и жанров, к обогащению каждого выразительными средствами другого.

Целью многих мастеров того времени были поиски большого стиля, и они находили его в музыке. Так, Герман Гессе считал классическую музыку «экстрактом и воплощением нашей культуры, потому что она – самый ясный, самый характерный и самый выразительный ее жест» [Гессе, 1992, с. 37].

«Не будут ли стремится все формы искусства, - вопрошал А. Белый, - все больше занять положение обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке?» [Цит. по: Эткинд, 1970, с. 18].

Идея сближения поэзии и музыки занимала воображение поэтов-символистов, сделавших немало удивительных открытий в этой сфере. Теофиль Готье дает пример такой аналогии в своей поэтической *Symphonie en Blanc Majeur*, хотя критики считают, что это скорее пример синестезии, чем использование в поэтическом творчестве композиционных форм, присущих музыке.

Ярким примером синтеза живописи и музыки является творчество М.К. Чюрлениса – музыканта и художника, рисовавшего музыку. Чюрленис создавал циклы картин и называл их сонатами: «Соната моря», «Соната весны», «Соната пирамид». М.Г. Эткинд, автор книги о творчестве Чюрлениса «Мир как большая симфония», писал о «Сонате весны»: «Через живописно-пластическую ткань цикла проступает тематический стержень, на который нанизаны отдельные, во многом самостоятельные части, стержень, имеющий вполне отчетливый литературный характер (движение весны). “Литературный” не в плане близости к произведениям прозы или поэзии, а в том смысле, в каком этот термин употребляется применительно к программной музыке. Бульшую связь с литературой как таковой имеет сюжетика отдельных картин “Сонаты”, образный строй которых, не имея ничего общего с отвлеченными поисками форм и цвета, осмыслен как повествование. Внутренний его характер и авторская интонация напоминают сказку, сказку о жизни, в которой реальное превосходным образом сочетается с фантастикой»

[Эткинд, указ. соч., с.86].О музыке писал в одном из своих стихотворений той поры О. Мандельштам:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта – родная колыбель.
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.
Старинной песни мир – коричневый, зеленый,
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.
И сила страшная ночного возвращенья
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник, пустое привиденье
Бессмысленно глядит в холодное окно!

[Мандельштам, 1991, с. 67 – 68].

Читая стихотворение, начинаешь понимать, почему Мандельштама иногда сравнивают с Т.С. Элиотом. Здесь «зашифрована» музыка Ф. Шуберта: вокальный цикл «Прекрасная мельничиха», баллада «Лесной царь» на стихи Гете и романс «Двойник» на стихи Гейне.

Столь пристальное внимание к музыке обычно связывают с творчеством Р. Вагнера. Немецкий композитор «в продолжение всей своей многолетней художественной деятельности постоянно стремился к созданию идеальной оперы, в которой целью выражения должна быть драма, а средством – музыка» [Соловьев, 2001, с.7].

В основе вагнеровских опер лежит идея синтеза драмы и музыки, когда «оперная форма сильнее охватывает драму, имея с нею неразрывную органическую связь, представляя из себя нечто цельное, закругленное, не распадающееся на арии, дуэты, хоры, ансамбли» [там же]* .

«До Вагнера музыка пляшет; вокруг – неподвижны иные искусства, - писал А. Белый, - теперь – она остановилась; вокруг же все стало как … музыка; строчка словесная прядает ритмом и распевает оркестрами звуков; аккордами складываются полотна художников; и ритм движения сворачивает неподвижную каменность статуй в Родене; “*ритм*”– всюду; все музыкой строится» [Белый, 1999, с. 251].

Насколько велико было влияние Р. Вагнера не только на искусство, но и на культуру вообще, по крайней мере, на русскую культуру, можно судить по следующему отрывку из романа Л. Соболева «Капитальный ремонт»:

** Идея синтеза музыки и драмы и история их развития в европейской культуре изложена Р. Вагнером в работе "Опера и драма" // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. - М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс: СПб.: Terra Fantastica, 2001. - С. 421 - 666.*

Вагнер был давнишним, с гимназических лет, увлечением Николая. Играл он и в те годы и теперь, как он говорил, «для себя»: технически не очень совершенно, путаясь в сложных пассажах, но очень выразительно и вдумчиво. Для Юрия, кто во всем подражал брату, Вагнер вскоре стал самым главным композитором, заслонив даже «Аиду» и «Кармен». Чтобы вполне понимать «Кольцо Нибелунгов», четырехоперную эпопею древнегерманского мифа, подправленного Вагнером, требовалось тщательно изучить тот звуковой словарь, которым он мечтал перевернуть театральную музыку. Часами слушая игру Николая и его пояснения, еще не научившись сам читать ноты, он мог не хуже завзятого вагнериста разбираться в сложной, по-немецки педантичной системе лейтмотивов, которыми Вагнер обозначал не только богов и людей, их чувства и взаимоотношения, но даже и такие философские и отвлеченные понятия, как судьба, коварство, жажда власти, обреченность року.

И далее (описывается сцена прощания Вотана с дочерью Брунгильдой):

Сцену эту Юрий мог слушать и играть бесчисленное количество раз, сам не понимая, что именно в ней его так волнует. Конечно же, это были не тяжеловато придуманные Вагнером и порой раздражающие своей нелогичностью события, в которых древний бог действовал просто глупо. Тут побеждала музыка: вечной темой прощания – все равно кого и с кем – она отвечала на тайные движения человеческого сердца [Соболев, 1972, с. 417 – 421].

Широкое понимание текста как любой организованной знаковой системы, несущей информацию, позволяет говорить о языках искусства и о произведениях искусства как о текстах.

В самом деле, становление и развитие нового вида искусства на ранних стадиях связано с обретением своего собственного языка, отличного от других. «На заре словесного искусства,- пишет Ю.М Лотман, - возникло категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка художественной целью – от информационной» [Лотман, 2001, с. 35]. Так, по мнению ученого, «определилась необходимость поэзии» [там же].

Кино было когда-то «движущейся фотографией» (в английском языке оно называется *movies* – сокращение от *moving pictures*). То, что фотография тесно связана со своим объектом, долгое время было препятствием для превращения кинематографа в самостоятельный (специфический) вид искусства. Кино получило свой язык и превратилось «из копии действительности в ее модель» лишь после появления монтажа и подвижной камеры, дававшей возможность фотографировать один объект разными способами, а «последовательность объектов в жизни перестала автоматически определять последовательность изображений ленты» [там же].

Дальнейшее развитие кинематографа связано с появлением в его арсенале звука («великий немой» заговорил), цвета, а на современном

этапе – разного рода спецэффектов, создаваемых с помощью компьютерного моделирования, которые невозможно отличить от обычных для кино натурных съемок.

Процесс взаимодействия и взаимопроникновения искусств продолжается. Художественная литература берет на вооружение приемы и кинематографа («camera eye» Дос Пассоса), и музыки (роман О. Хаксли «Контрапункт»). Кинематограф, в свою очередь, активно использует образный арсенал художественной литературы: кинометафоры в фильмах А. Довженко, символика и интертекстуальные включения у А. Тарковского – режиссера, который, по словам Ингмара Бергмана, «оставил нам картины, похожие на сны, которые нам предстоит разгадывать».

Широкое понимание текста влечет за собой и широкое понимание интертекстуальности. Мы в данном случае имеем в виду тот факт, что цитирование, например, как один из видов интертекстуальности встречается не только в литературе, но и в живописи и в музыке. В известной картине С. Дали «Гала молитвенная» на заднем плане, за спиной Гала, художник поместил («процитировал»!) «Angelus» («Вечерняя молитва») Милле.

Примером цитирования в музыке является включение П. И. Чайковским в разработку первой части Шестой симфонии темы заупокойной молитвы «Со святыми упокой», которая усиливает трагизм основной темы.

В статье «Интертекстуальность – поэтика чужого слова» И.В. Арнольд дает следующее определение этому термину: «Под и н т е р т е к с т у а л ь н о с т ь ю мы будем понимать включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [Арнольд, 1999, с.151].

Выделяя общий признак всех включений – смену субъекта речи, .И.В. Арнольд отмечает неразработанность теории интертекстуальности как композиционно-стилистической проблемы. Одной из причин, по ее мнению, является большое разнообразие «размеров, форм и функций включения», другой – «большая сложность и разнообразие модальностей функций и импликаций – оценочных, характерологических, композиционных, идейных» [Арнольд, цит. соч., с.352].

Касаясь проблемы межсемиотических связей, И.В. Арнольд вводит термин *синкретическая интертекстуальность,* определяя последнюю как способность текста в тексте «отражать разные сферы искусства, *словесно передавать содержание и форму произведений живописи, музыки, архитектуры и т.п.*» (курсив наш. – Л. Г.) [Арнольд, 1999, с.437].

2. Экфрасис

Вербализацию визуального изображения также называют *экфрасисом*. Термин восходит к александрийской неориторике (II в. н.э.). Им обозначали «жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени тех или иных лиц или произведений искусства» [Цит. по: Барт, 1994, с. 395].

История исследования экфрасиса и его современные трактовки достаточно полно освещены в статье Н.А. Абиевой «Поэтический экфрасис» [Абиева, 2001, с. 80 – 94], где автор также приводит самое распространенное современное определение этого литературного феномена: «вербальное представление визуального изображения» (“the verbal representation of visual representation”) [Абиева, указ. соч., с. 80].

Первым экфрастическим текстом, по мнению исследователей, было описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера:

Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо:
Видны в их сонме Плеяды, Гиады и мощь Ориона,
Арктос, сынами земными еще колесницей зовомый;
ам он всегда обращается, вечно блюдет Ориона
И единый чуждается мыться в волнах Океана * .

[Гомер, 2003, с. 373].

Как феномен культуры экфрасис в чистом виде, если можно так выразиться, бытует преимущественно в поэзии. Определение, предлагаемое Н.А. Абиевой, продиктовано именно этим обстоятельством* * .

Намного чаще экфрасис представляет собой текст в тексте: описание произведения пластических искусств включается в литературный текст бульшего объема (поэтический или прозаический) с определенной целью, иными словами, оно **функционально нагружено.** Поэтому при исследовании экфрастических текстов филолог должен, с одной стороны, анализировать их лингвостилистические и структурно-композиционные особенности как **специфических типов текстов**, а с другой – как одну из форм интертекстульности, что влечет за собой изучение их функциональной нагрузки: «модальностей функций и импликаций –

**Пер. Гнедича.*

*** Н. Абиева под экфрасисом имеет в виду "параллельное бытование поэтического текста и объкта, инициро-вавшего его появление", придерживаясь при этом его традиционного определения [Абиева, указ. соч., с.86].*

оценочных, характерологических, композиционных, идейных»(См.: И.В. Арнольд, 1999).

Сравним два описания одной и той же картины. Вначале рассмотрим стихотворение Л. Х. Одена «Музей изобразительных искусств»:

L.H. Auden

MUS`ÉE DES BEAUX ARTS

About suffering they were never wrong,
The Old Masters; how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking
dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Breughel's *Icarus,* for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

[Auden, 1983, p.380].

М. Волошин, художник и поэт, сравнивая живопись и литературу, писал:

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений.

Точное выяснение этого положения очень велико. Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей. Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена – слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т.е. рассказ, литературность [Волошин, 1988, с. 211].

Картина Брейгеля «Падение Икара» *рассказывает.* Но о чем? В ней есть загадка или, выражаясь языком литературы, – интрига. Картина называется «Падение Икара», но Икара в ней нет. Видны только его ноги ("the white legs disappearing into the green / water"). Поэтому, вероятно, существует довольно много ее интерпретаций.

Характеризуя необычность таланта художника Чарльза Стрикленда (главного героя романа «Луна и грош»), С. Моэм сравнивает его с Брейгелем:

The only painter who interested him who was at all unexpected was Breughel the Elder. I knew very little about him that time, and Strickland had no power to explain himself. I remember what he said about him because it was so unsatisfactory.

'He is all right,' said Strickland. 'I bet he found it hell to paint.'

When later, in Vienna, I saw several of Peter Breughel's pictures, I thought I understood why he had attracted Strickland's attention. Here, too, was a man with a vision of the world peculiar to himself. I made somewhat copious notes at the time, intending to write something about him, but I have lost them, and have now only the recollection of the emotion. He seemed to see his fellow-creatures grotesquely, and he was angry with them because they were grotesque; life was a confusion of ridiculous sordid happenings, a fit subject for laughter, and yet it made him sorrowful to laugh. **Breughel gave me the impression of a man striving to express in one medium feeling more appropriate to expression in another, and it may be that it was the obscure consciousness of this that excited Strickland's sympathy. Perhaps both were trying to put down in paint ideas which were more suitable to literature** [The Moon and Sixpence, p. 165].

На традиционный для начальной стадии интерпретации вопрос: «О чем, по вашему мнению, это стихотворение?» - студенты обычно отвечают: «О картине Брейгеля "Падение Икара"». И отчасти они правы: заключительные девять строк стихотворения представляют собой экфрастический текст, описывающий впечатление поэта от созерцания картины Брейгеля. А как быть с остальным текстом и заглавием «Музей изобразительных искусств»?

Найти ответ на вопрос может помочь анализ сильных позиций стихотворения. Начнем мы на этот раз не с заголовка, а с первых трех строк:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters; how well they understood
Its human position;

Слово *suffering* находится в сильной позиции текста; более того, его значимость подчеркивается инверсией. Слово является тематическим: в дальнейшем оно контекстуально поддержано словами того же семантического поля: *dreadful martyrdom*, *torturer* (тот, кто причиняет страдание). Эти слова составят ядро поля. В периферию войдут слова *birth* (рождению также сопутствует страдание и матери, и ребенка), *forsaken cry* (выражение страдания).

Вторая тематическая цепочка представляет реакцию окружающих и выглядит следующим образом: *eating – walking dully along – to turn away leisurely – not an important failure – calmly* (последнее слово стихотворения). Таким образом, в сильных позициях оказываюся два сло-

ва, описывающие два противоположных состояния человека – *страдание* и *покой*.

Второй текст – отрывок из повести Анн Филип, жены знаменитого французского актера Жерара Филипа. Повествуя о последних днях и часах жизни своего мужа, она обращается к «Икару» Брейгеля:

«Полет Икара» Брейгеля, полный солнца, есть само выражение одиночества, но рожденного не эгоизмом, а безразличием, которое разъединяет людей. Он, конечно, прав, этот пахарь, что все равно ведет свою борозду, в то время как Икар гибнет. Нужно, чтобы жизнь продолжалась, чтобы зерно было посеяно или собрано, несмотря на то, что над кем-то нависла смерть. И все-таки хочется, чтобы он бросил свой плуг и побежал на помощь ближнему. Или нет, я, наверное, ошибаюсь, он, конечно, не знает, что человек в беде. Он пребывает в таком же неведении, как море и небо, холмы и скалы. Икар умирает не потому, что его покинули, а потому, что люди не ведают о том, что он гибнет. Каждый из нас напоминает этого пахаря. Всякий раз, выйдя из дома, мы проходим мимо людского отчаяния или страдания, о которых даже не подозреваем. Мы не замечаем ни умоляющих взглядов, ни боли души или тела. Я далека от своего ближнего. Если бы я и вправду была близка к нему, я всегда непременно бросилась бы на помощь, забыв о своих делах.

Мы стали Икаром*.

В стихотворении Одена не ничего личного: никакой проекции на себя, свой личный опыт, столь характерной для лирики. Речь идет только об опыте «старых мастеров»(“Old Masters”), знавших, как надо изображать страдание:

They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer’s horse
Scratches its innocent behind on a tree.

В первой части стихотворения даются детали еще трех картин Брейгеля: «Поклонение волхвов в снегопаде», «Перепись в Вифлееме» и «Избиение младенцев», но полностью описывается только «Икар», причем очень последовательно: сначала – передний план (пахарь), затем – средний (исчезающий в морской пучине Икар) и, наконец, задний план (корабль).

Вторая часть является *иллюстрацией* (подтверждением) того, о чем говорится в первой. Стихотворение Одена – о мастерстве художников прошлых эпох, поэтому и названо оно *Musŭe des Beaux Arts*.

В описании Анн Филип, напротив, очень много личного. В основе повести «Одно мгновение» лежит эмотивная ситуация потери. Писатель-

** Филип А. Одно мгновение // Здравствуй, грусть. Современная французская психологическая повесть. - М.: Правда, 1990. - С. 122*

ница не называет имен, да это и не нужно: о безвременной кончине талантливого актера писали очень много. Анн Филип пишет о Женщине, потерявшей своего Возлюбленного, о боли, одиночестве и невосполнимости утраты. Внутренний диалог отражает смятение чувств: ей хочется и обвинить людей в равнодушии к чужому страданию, и понять, а значит простить. Consolation `a l' art: «Икар» Брейгеля и утешение, хотя и слабое, и обостренное понимание того, что «каждый из нас напоминает этого пахаря», и трагический итог: «мы стали Икаром»

Экфрастическим можно назвать только текст Одена, воспроизводящий практически все основные элементы картины: композицию, перспективу и цвет ("green water", "white legs"). В повести Анн Филип обращение к «Икару» – пример синкретической интертекстуальности. Текст другой семиотической системы функционирует как символ, выражающий эмоциональное состояние повествовательницы.

3. Экфрасис как межсемиотический перевод

Минуя полемику по поводу того, что считать экфрасисом (она отражена в статье Н.А. Абиевой), мы рассмотрим его, прежде всего, как результат *межсемиотического* перевода и проанализируем лингвистические аспекты этого феномена.

Выбранный нами термин был введен Р. Якобсоном в статье «О лингвистических аспектах перевода» [Якобсон, 1970] * .

Наше понимание межсемиотического перевода несколько иное, чем у Р. Якобсона. Мы рассматриваем художественные описания произведений искусства как **обратную трансмутацию:** сообщение на языке пластических искусств интерпретируется с помощью вербального кода и, являя собой «вербальное представление визуального изображения», равнозначно по сути бытующему в переводоведении понятию **аналога.** Отметим также, что к явлениям межсемиотического перевода мы относим только **художественные** описания произведений пластических искусств.

Основная проблема адекватного описания феномена межсемиоти-

** Р. Якобсон определяет перевод как "косвенную речь" и вводит в теорию перевода понятие интерпретации. Вербальный знак может быть интерпретирован тремя способами: 1) знак переводится в другие знаки того же языка ("внутриязыковой перевод"); 2) знак интерпретируется с помощью вербальных знаков другого языка ("межъязыковой перевод"); 3) знак интерпретируется посредством невербальных знаков ("межсемиотический перевод, или трансмутация"). - Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. - М.: Междунар. отн., 1978. - С. 17.*

ческого перевода и его результата – экфрастического текста – связана, с нашей точки зрения, с **различным характером образности.** Следует отметить, что само понятие художественного образа – одной из основных категорий эстетики – оказывается при ближайшем рассмотрении и одним из самых дискуссионных, по крайней мере, в филологии.

Мы ограничимся тем, что приведем два определения этого понятия, поскольку в них нашли отражение разногласия между литературоведами и лингвистами. «Статус образа можно, вероятно, определить только в самом общем виде, - пишет Г.В. Степанов, - это преображенный в искусстве фрагмент действительности» [Степанов, 1988, с. 224].

И.Р. Гальперин допускал возможность более конкретного подхода: «В чисто лингвистическом аспекте образность это языковое средство воплощения какого-то абстрактного понятия в конкретных предметах, явлениях, процессах действительности, и, наоборот, каких-то конкретных предметов и понятий в абстрактных или других конкретных понятиях» [Гальперин, 1980, с. 81].

Возвращаясь к проблеме межсемиотического перевода, отметим, что оба текста – исходный (живописный) и вербальный (результат трансмутации) – имеют между собой нечто общее, а именно: образную природу. Существует и то, чем они отличаются друг от друга – материалом, из которого создаются вербальный и пластический образы. Это подчеркивают и искусствоведы, и лингвисты, да и сами художники. «Материал литературы – язык и как таковой он решительно отличен от материала, скажем, живописи, прежде всего тем, что он есть сам по себе, во-первых, определенная структура, а во-вторых, обладает собственной социальной и духовной активностью, пишет И.Г. Сапего. – Материал, из которого создается живопись или скульптура, ничем подобным обладать не может. Свойства, которыми обычный язык владеет заранее, материал живописи приобретает лишь в процессе работы художника…**“Текст” в изобразительном произведении предметен, и его образная структура существует только в этой неповторимой наглядности**» [Сапего, 1978, с. 256].

«Материалом живописи являются зрительные формы, - писал филолог В.М. Жирмунский, - располагаемые на плоскости как сочетания линий и красочных пятен, построенных в живописные формы. Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение» [Жирмунский, 2001, с.30].

Можно дискутировать по поводу концепции «материала» и «приема»,

но трудно не согласиться с тем, что «поэзия это словесное искусство», а история поэзии есть «история словесности», «материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово» [Жирмунский, цит. соч., с. 33].

Образность в вербальных текстах имеет лингвистический, а не пластический характер. Я. Славиньский особо подчеркивает эту мысль, определяя поэтический образ как «вспышку, вызванную переосмыслением одного языкового знака в контексте другого… вспышку, которая освобождает знаки из-под власти обыденности и являет их в новом свете, обнаруживая их взаимное притяжение или отталкивание» [Славиньский, 1975, с. 273 – 274].

Пример подобной «вспышки» мы находим в заключительных строках сонета М. Волошина «Диана де Пуатье»:

В бесстрастной наготе, среди охотниц-нимф
По паркам ты идешь, волшебный свой заимф
На шею уронив Оленя-Актеона.
А он – влюбленный принц, с мечтательной тоской
Глядит в твои глаза, Владычица! Такой
Ты нам изваяна на мраморах Гужона.

[Волошин, 1997, с. 33].

В естественном языке слово *мрамор* означает твердый белый камень – материал для строительства и ваяния, а *мраморы* – технический термин для обозначения сортов мрамора. В тексте сонета в контексте двух других слов («изваяна» и «Гужон») происходит переосмысление слова, в результате которого возникает метонимический образ.

Прозаический экфрасис чаще всего встречается в художественных биографиях. В романе «Жажда жизни» И. Стоун подробно рассказывает о работе Ван-Гога над картиной «Едоки картофеля». Рассказ завершается описанием самой картины:

He painted the whole thing in the colour of a good, dusty, unpeeled potato. There was the dirty linen table cloth, the smoky wall, the lamp hanging from the rough rafters, Stien serving her father with steamed potatoes, the mother pouring the black coffee, the brother lifting a cup to his lips, and on all their faces the calm, patient acceptance of the eternal order of things… He looked at his work. It reeked of bacon, smoke and potato steam. He smiled. He had painted his *Angelus.* He had captured that which does not pass in that which passes*.

Целостность художественного образа соответствует природе художественного мышления, которое захватывает действительность целиком, сплошь, сполна (И.П. Павлов). «**Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона, –** подчеркивает

* *Stone I. Last for Life, the Novel of Vincent Van Gogh. - L., 1934. - P. 247.*

М. Волошин в «Ликах творчества». – Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершенна, никакая творческая работа не возможна» [Волошин, цит. соч., с. 211].

Сравним экфрастический текст из романа Стоуна с еще одним описанием «Едоков картофеля», которое можно назвать сугубо информативным:

Низкая мрачная комната крестьянской хижины освещена неярким светом керосиновой лампы. За столом – крестьяне в бедной одежде. Вокруг – убогая утварь и жалкий ужин перед сидящими. Один из них протягивает очищенную картофелину и делает это так нежно и бережно, как только может делать человек, знающий цену работе, доставившей ему этот скудный плод земли. Вместе с тем в этом жесте выражена полная мера теплоты и сердечности, которые связывают собравшихся за столом. Изнурительная работа с зари и до зари согнула их спины, сделала грубыми лица и руки. То, как Ван- Гог изобразил эту сцену, едва ли позволяет назвать ее жанровой. Образ, им созданный, заключает несоизмеримо большее, чем просто момент повседневного. В картине определена сущность бытия крестьян: они едят для того, чтобы работать, и работают для того, чтобы есть, - в этом заколдованный круг их жизни, нечто вечное и неизменное [Смирнов, 1973, с.332].

В этом тексте, явно не претендующем на художественность, есть оценочность, но отсутствует образность. Прилагательные *мрачный*, *убогий, жалкий*, *изнурительный, скудный* эмоционально окрашены, экспрессивно оценочны; они описывают жизненную ситуацию, лежащую в основе картины, но не саму картину. Прежде всего в этом описании отсутствует цвет.

В художественном (экфрастическом) описании И. Стоуна целостности живописного (пластического) образа соответствует лингвистическое единство текста, основанное на развертывании темы. Тема задана названием картины (сильной позицией текста) *Potato Eaters:* «He painted the whole thing **in the colour of a good, dusty, unpeeled potato».**

Экфрастический текст Стоуна создается как **аналог** живописного, но на совершенно иной основе – **вербальной** – по принципу вторичной номинации: картина выдержана не в «бурых и зеленоватых тонах», как говорится в книге А. Перрюшо о Ван-Гоге [Перрюшо, 1973, с. 147], а в цвете «доброго, пыльного, неочищенного картофеля». Первое место в описании автор отводит цвету: прилагательные *dirty*, *smoky, rough* с цветом напрямую не связаны, но в контексте описания сема цвета актуализируется в них благодаря первому предложению.

Далее одного за другим автор представляет читателю изображенных на картине персонажей:

... Stien serving her father with steamed potatoes...

... the mother pouring the black coffee...
... the brother lifting a cup to his lips.

Существование экфрасиса Н. А. Абиева объясняет стремлением поэтов преодолеть статику живописных образов [Абиева, цит. соч., с. 91]. Но это не единственное объяснение, поскольку живопись часто стремится преодолеть это ограничение, пользуясь своими собственными средствами. Вот что пишет В.В. Бычков о работе Сурикова над картиной «Боярыня Морозова»:

Картина написана талантливым (если не гениальным) живописцем, виртуозно владеющим цветом (богатейшие цветовые оттенки позволяют любой фрагмент картины – например, снег под полозом саней – мысленно вырезать, поместить в раму, и получится прекрасная самостоятельная живописная работа), композицией (видно, например, что сани на картине движутся – Суриков сам замечал, что он долго бился над тем, чтобы "сани пошли", и они, действительно, "пошли"…» [Бычков, 2003, с. 264].

Произведение живописи имеет еще один недостаток: оно немо. А. Тарковский в «Солярисе» цитирует (мы позволим себе употребить этот термин) картину Брейгеля «Охотники на снегу». Используя средства кинематографа, он представляет зрителю отдельные ее фрагменты, добавляя звук: мы слышим лай собак, хруст снега, шорохи, ощущаем особенную, неповторимую гулкость морозного зимнего утра.

Что может слово? У Стоуна это грамматическая форма – Present Participle, сочетающая, как известно, свойства глагола и прилагательного – движения и признака: *serving, pouring, lifting.* Художник **остановил мгновение: «He had captured that which does not pass in that which passes».**

Межсемиотический перевод сопоставим с переводом межъязыковым. Во-первых, потому, что современная наука рассматривает его как один из основных видов человеческого общения. Речь идет о переводе в широком смысле слова, и в этом смысле все, что человек усваивает (в том числе и приобретение опыта), связано с тем или иным видом перевода. Существует предположение, что творческий замысел первоначально существует как некое мыслительное, т.е. довербальное образование [Тураева, 1986, с.57; Эко, 2001, с. 28].

Оформление замысла в языковую материю поэты нередко называют переводом, как это делает, например, Н. Заболоцкий в стихотворении «Гроза»:

Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов – **первых слов на родном языке.**

[Заболоцкий, 1957, с. 42].

Говоря о сущности творческого процесса перевода, А. Кундзич особо подчеркивал, что в данном случае «речь может идти как о сложнейшем, осуществляющемся **в материале двух языков, до сих пор не раскрытом, но безусловно едином, специфическом (сфера искусства) мыслительно-эмоциональном процессе**» (выделено нами. – Л.Г.) [Кундзич, 1973, с. 171].

Как уже говорилось выше, эти слова в полной мере могут быть отнесены и к переводу межсемиотическому. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение О. Мандельштама «Импрессионизм»:

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту –
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловей –
Смычек иль хлыст, как спичка, тухнет.
Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалеваны вуали,
И в этом солнечном развале
Уже хозяйничает шмель.

[Мандельштам, 1991, с.181].

Нельзя сказать наверное, какая именно картина вызвала к жизни это стихотворение, да это и не так уж важно. Автор назвал его «Импрессионизм», и этим все сказано.

И. Эренбург писал о Мандельштаме в книге «Люди. Годы. Жизнь»:

«О его чувстве живописи можно судить хотя бы по нескольким строкам, посвященным натюрморту (вспоминаешь холсты Кончаловского): «Художник нам изобразил…»[цит. по: Мандельштам, 1991, с. 502].

Значительный интерес представляют также заметки самого Мандельштама о французских художниках-импрессионистах в его «Путешествии в Армению»:

Каждая комната имеет свой климат. В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладонях, как бы натертые греблей. Синьяк придумал кукурузное солнце [Мандельштам, цит. соч., с. 160]. Читая эти крат-

кие заметки, невольно думаешь: «Как мало и как много сказано! Именно **чувство живописи».**

В приведенном выше стихотворении импрессионистская техника и манера письма получают адекватное вербальное выражение. Чистые тона на холстах (импрессионисты не смешивали краски на палитре) представлены метафорой *красок звучные ступени*, крупные мазки – сравнением *как струпья*, отсутствие черного цвета – образом *лиловой тени*, пристрастие к пленеру (работе на открытом воздухе) – *солнечным развалом*. Мысль, эмоция и оценка слиты здесь воедино.

А вот еще одна «Сирень»:

Фиолетовой, белой, лиловой
Ледяной, голубой, бестолковой
Перед взором предстанет сирень.
Летний полдень разбит на осколки,
Острых листьев блестят треуголки
И, как облако, стелется тень.
Сколько свежести в ветви тяжелой,
Как стараются важные пчелы,
Допотопная блещет краса!
Но вглядись в эти вспышки и блестки:
Здесь уже побывал Кончаловский,
Трогал кисти и щурил глаза.
Тем сильней у забора с канавкой
Восхищение наше, с поправкой
На тяжелый музейный букет,
Нависающий в желтой плетенке
Над столом, и две грозди в сторонке,
И от локтя на скатерти след.

[Кушнер, 1981, с. 70].

Художественный концепт стихотворения рождается в мыслительно-эмоциональном процессе сопоставления природного объекта (сирени, растущей «у забора с канавкой») и созданного художником артефакта.

«Тяжелый музейный букет» – картина Кончаловского «Сирень». Весь арсенал изобразительных средств (эпитеты) поэт употребил для описания живой сирени и ее «допотопной красы»:

Фиолетовой, белой, лиловой
Ледяной, голубой, бестолковой
Перед взором предстанет сирень.

Описание богатства ее цветов и оттенков неожиданно завершается эпитетом *бестолковый*. «Толк» появляется при воспоминании о другой «Сирени»:

Тем сильней у забора с канавкой
Восхищение наше, с поправкой
На тяжелый музейный букет,
Нависающий в желтой плетенке
Над столом, и две грозди в сторонке,
И от локтя на скатерти след.

Экфрастический фрагмент завершает стихотворение, и цель его – не простое «воспроизведение вещи» (В. Шкловский). Созерцание произведений искусства формирует наше чувство прекрасного:

Художники – глаза человечества Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников. **Люди всегда видят в природе то, что они раньше видели в картинах** [Волошин, цит. соч., с. 211 – 212].

4. Функции экфрасиса как «текста в тексте»

В «Записной книжке писателя» С. Моэма есть любопытная запись, представляющая собой описание одного из натюрмортов Поля Гогена:

Gauguin. A fruit piece in the gallery in Christiania. There are fruits: mangos, bananas, persimmons, in which the colour is so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they give; there are sombre greens, opaque like a delicately carved bowl in Chinese jade and yet with a quivering lustre that suggests a palpitation of mysterious life; there are purples, horrible like raw and putrid meat and yet with a glowing sensual passion that reminds of the Roman Empire of Heliogabalus; there are reds, shrill like the berries of a holly – one thinks of Christmas and the snow and the good cheer and the pleasures of children and yet by some magic softened till they are like the tender colours of a dove's breast; there are deep yellows that die with an unusual passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook. Who can tell what tortured fancy made these fruit? They seem to belong to the Polynesian garden of the Hesperides.

There is something alien in them as though they grow in a stage of the earth's dark history when things were not irrevocably fixed to their forms. They are extravagantly luxurious. They are heavy with tropical odours. They seem to possess a sombre passion of their own. It is enchanted fruit to taste which might open the gateway to God knows what secrets of the soul and to enchanted palaces of the imagination. They are heavy with unknown dangers and to taste them might turn a man to a beast or god [Maugham, 1949, pp. 188 – 189].

Дневниковая запись (в несколько измененном виде) позднее вошла в роман «Луна и грош» как описание одной из картин Чарльза Стрикленда:

It was a pile of mangoes, bananas, oranges and I know not what; and at first sight it was an innocent picture enough. It would have passed in an exhibition of the Post-Impressionists by a careless person as an excellent but not very remarkable example of the school; but perhaps afterwards it would come back to his recollection, and he would wonder why. I do not think then he could ever entirely forget it.

The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave; there were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested a pulpitation of mysterious life; there were purples,

horrible like raw and putrid flesh and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were reds, shrill like the berries of a holly – one thought of Christmas in England and the snow, and the good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast; there were deep yellows that died with an un - usual passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook. Who can tell what anguished fancy made these fruits? They belonged to a Polynesian garden of the Hesperides. There was something strangely alive in them, as though they were created in a stage of the earth's dark history when things were not irrevocably fixed to their forms. They were extravagantly luxurious. They were heavy with tropical odours. They seemed to possess a sombre passion of their own. It was enchanted fruit, to taste which might open the gateway to God knows what secrets of the soul and to mysterious palaces of the imagination. They were sullen with unawaited dangers, and to taste them might turn a man to a beast or god. All that was healthy and natural, all that clung to happy relation- ships and the simple joys of simple men shrank from them in dismay; and yet a fearful attraction was in them, and like the fruit on the Tree of Knowledge of Good and Evil, they were terrible with the possibilities of the Unknown.

At last I turned away. I felt that Strickland had kept his secret to the grave [The Moon and Sixpence, p. 216 – 217].

«За каждым текстом стоит система языка, - пишет М.Бахтин. – В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)» [Бахтин, цит. соч., с. 299 – 300].

Неповторимость экфрастического текста порождена неповторимостью того, что он описывает – творения художника. Для С. Моэма это прежде всего цвет: «the colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave».

М. Волошин писал о работе художника: «Мы – не художники – видим вокруг себя только свои призраки и свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного гроздьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, из которых распускаются эти цветы» [Волошин, цит. соч., с. 211].

«Реальная зрительная основа» - это три цвета, которые в живописи называются основными: синий, красный и желтый. Именно на них и концентрирует внимание Моэм при описании натюрморта:

...there were **sombre blues**, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested a pulpitation of mysterious life;

...there were **purples,** horrible like raw and putrid flesh and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were **reds,** shrill like the berries of a holly – one thought of Christmas in England and the snow, and the

good cheer, and the pleasure of children – and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast;

...there were **deep yellows** that died with an unusual passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook* .

«Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает и во что это ему обходится, - подчеркивает У. Эко в «Заметках на полях "Имени розы"». – Он знает, что перед ним – задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным. Ощущение или воспоминание. Но после этого начинается работа за столом, и надо исходить из возможностей материала. В работе материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомнит и о сформировавшей его культуре ("эхо интертекстуальности")» [Эко, 2002, с. 13 – 14].

Стоящую перед ним задачу Моэм формулирует в первой главе романа и в трактовке необычного дара Стрикленда следует психоаналитической концепции З. Фрейда:

To my mind the most interesting thing in art is the personality of an artist; and if that is singular, I am willing to excuse a thousand faults... The artist, painter, poet or musician, by his decoration, sublime or beautiful, satisfies the aesthetic sense; but that is akin to the sexual instinct: he lays before you also the greater gift of himself. To pursue his secret has something of the fascination of a detective story. It is a riddle which shares with the universe the merit of having no answer [The Moon and Sixpence, pp. 21- 22].

Можно не соглашаться с теорией Фрейда, но нельзя ни игнорировать, ни опровергать того, что стало частью художественной системы:

He had violent passions and on occasion desire seized his body so that he was driven to an orgy of lust, but he hated instincts that robbed him of his self-possession. I think, even, he hated the inevitable partner in. When he regained command over himself, he shuddered at the sight of a woman he had enjoyed [The Moon and Sixpence, p. 163]** .

---

* *Ср.: Blue is a mysterious color, hue of illness and nobility, the rarest color in nature. Yellow... represents wisdom, illumination, intuition, power and glory, the hue of confessors, divinity, magnanimity, ripening grain eternity and the gates of Heaven.*
Red is the boldest of all colors. It stands for charity and martyrdom, hell, love, youth, fervor, boasting, sin and atone- ment. - Theroux A. The Primary Colors. Three Essays. - N. Y.

** *Ср.: Мы считаем, что культура была создана под влиянием жизненной необходимости за счет удовлетворения влечений, и она по большей части воссоздается благодаря тому, что отдельная личность, вступая в человече-ское общество, снова жертвует удовлетворением своих влечений в пользу общества. Среди этих влечений зна-чительную роль играют сексуальные; при этом они сублимируются, т. е. отклоняются от своих сексуальных целей и направляются на цели, социально более высокие, уже не сексуальные. Эта конструкция, однако, весьма неустойчива, сексуальные влечения подавляются с трудом, и каждому, кому предстоит включиться в создание культурных ценностей, грозит опасность, что его сексуальные влечения не допустят такого их применения. Общество не знает более страшной угрозы для своей культуры, чем высвобождение сексуальных влечений и их возврат к изначальным целям. - Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. - М.: Наука, 1989. - С. 12.*

Вполне вероятно, что натюрморт Гогена и был тем импульсом, который вызвал к жизни роман «Луна и грош». «Возможности и природные свойства материала» - это и история мировой живописи, представленная именами Эль Греко, Веласкеса, Брейгеля Энгра и др., и известные писателю в то время «скупые факты» (“scanty facts”) из жизни Поля Гогена (см. выше). Основным источником, однако, были полотна французского художника, поразившие современников своим необыкновенным колоритом.

Критики отмечают, что роман имеет несколько эссеистский характер (“essayish in flavour”), также тот факт, что в нем Моэм нарушает им же самим выдвинутый критерий хорошего романа: повествование должно преобладать над всеми другими элементами (“the story must take precedence over the all other elements”).

В книге много авторских отступлений: размышлений об искусстве, философских раздумий о художественном творчестве и природе гениальности. Так, сравнивая Веласкеса и Эль Геко, Моэм пишет:

«I suppose that Velasquez was a better painter than El Greco, but custom stales one’s admiration for him: the Cretan, sensual and tragic, proffers the mystery of his soul like a standing sacrifice» [The Moon and Sixpence, p. 21].

«Эхо интертекстуальности» – это, прежде всего круг идей, волновавших общественную мысль в начале прошлого века. Характеризуя эпоху, У. Аллен приводит высказывание Вирджинии Вульф: «Где-то в декабре 1910 года человеческая природа переменилась». Далее он перечисляет события, обусловившие эту перемену:

Декабрь 1910 года – это время открытия в Лондоне выставки постимпрессионистов… Английская публика увидела Ван-Гога, Гогена, Сезанна, Матисса, Пикассо и других. И целый ряд заметных явлений, помимо выставки постимпрессионистов, характеризует указанный период. В 1911 году дает первые гастроли в Лондоне русский балет Дягилева, объединивший в себе современную музыку и современную живопись. В 1909 году появляются в английском переводе рассказы Чехова, а в 1912 году – романы Достоевского, уже хорошо известных в Англии по французским переводам. Между 1911 и 1914 годами выходит «Золотая ветвь» Фрейзера (первые два тома появились еще в 1890 году). И пожалуй, самое важное, Фрейд и Юнг выступили с лекциями в Америке в 1909 году. Через четыре года в английском переводе выходит «Интерпретация снов».

У. Аллен отмечает также и отличительную черту мировоззрения многих представителей творческой интеллигенции той поры:

Доступная, реальная оболочка вещей взрывается: делается упор на иррациональном, бессознательном, мифическом, изгоняется разумное, механистическое, поддающееся простому научному толкованию. За поверх ностью вещей и явлений лежит перепутанная сложность – вот она, доселе неизведанная реальность [Аллен, 1970, с.38 – 39].

О Гогене тогда писали очень много. Джон Ревалд в своей книге «По-

стимпрессионизм» приводит цитату из очерка известного художественного критика той поры Орье:

Можно сказать, что творчество его – это Платон, пластически интерпретированный гениальным дикарем. Действительно, в Гогене есть нечто от дикаря, первобытного человека, индийца, который, руководствуясь одним лишь инстинктом, врезает на слоновой кости, воплощая странные и чудесные мечты, более волнующие, чем банальные грезы наших патентованных академических мэтров… И он сам смутно сознает это, раз он решил покинуть нашу уродливую цивилизацию, удаляясь в изгнание, на дальние волшебные острова, еще неиспорченные европейскими фабриками, на лоно девственной природы варварского и роскошного Таити, откуда он привезет, - мы предсказываем это с полной уверенностью, - новые превосходные оригинальные работы, каких уже не воспринимает анемичный, одряхлевший мозг современного арийца [Ревалд, 1962, с. 336].

Своеобразным продолжением вышесказанного выглядят строки из повести К. Паустовского «Романтики»:

Гоген принадлежал первобытным странам – этот парижанин с кофейным загаром и желтыми белками неспокойных глаз.

Все чересчур обыденное – службу в банке, куда он перешел с корабля, семью, маленький дом с зелеными жалюзи в тихом квартале Парижа, воскресные прогулки по реке, - все это он внезапно и легко променял на жизнь нищего художника. Грязная наволочка, небритые щеки, расклейка афиш на бульварах и первые, еще темные картины. Таково начало карьеры. Он ненавидел Бога и культуру. В ней было нечто плоское и неживое. .Жить в городе и не знать даже карты звездного неба – это уж слишком! Так он сказал перед бегством из Парижа. Он бежал на острова Таити, к Великому океану, - он, созданный для великого. Бежал и был смертельно и навсегда ранен этими широтами.

Солнце растапливало краски на его картинах. Сок красок, блестящий и радостный цвет, лился с его холстов. Черная синева, песок, коричневый, как тело ребенка, девушки с острыми сосками, тяжелые стены прибоев. Золото в лимонах, в мимозах, в вечерах, на бедрах женщин.

Он писал, и лихорадка трясла его руку. Он остановился, взглянул на свои холсты, на эти гигантские перья птиц, и впервые поверил в библейскую повесть о первых днях творения. Молчаливый невиданный мир, перегруженный густыми мазками, жадно смотрел на него, на его слишком слабое для гения тело [Паустовский, 2002, с.63 – 64].

Для М. Волошина Гоген был «завоевателем империй», представителем «могучего племени полубогов и героев», «царским сыном»* :

Его жажду золота не могли удовлетворить желтые подсолнечники Ван-Гога на бирюзовом фоне, а его тоску по пурпуру и блеску – красные яблоки и фаянсовые тарелки Сезанна на голубой скатерти.

Его кровь задыхалась среди этих импрессионистских мелочей, среди этих искусственных трамплинов света, в которых Ван-Гог и Сезанн искали философского камня живописи.

Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда он нашел их, полюбил и понял, тогда

** Синоним ницшенианского понятия "сверхчеловек"*

мимоходом создал и новую живопись.

Во время всемирной выставки в Чикаго были получены в художественном отделе большие свитки по лотен. Их развернули, и никто не мог понять их смысла. Это были странные и дикие сочетания ослепительных красок: синей, оранжевой и пурпурно-алой. Члены жюри приняли их сперва за наглую шутку какого-нибудь рапэна, но, когда на пакете прочли неизвестное имя отправителя: «Гоген. Таити», то все догадались сразу, что перед ними драгоценные образцы доисторической живописи. И картины Гогена были повешены на почетном месте в отделе мексиканских древностей [Волошин, цит. соч., с. 246 – 249].

Гоген-философ Орье, Гоген-романтик К. Паустовского, равно как и Гоген-сверхчеловек М. Волошина, искавший «новых ликов жизни», имеют очень мало общего с Гогеном Моэма (если судить по дневниковой записи). Еще меньше сходства у них с героем романа «Луна и грош».

Тем не менее, рассказ доктора Кутра, единственного европейца, которому посчастливилось увидеть последнее творение Стирикленда, прекрасно вписывается в культурный контекст («дискурсивную формацию») того времени:

It was a vision of the beginnings of the world, the Garden of Eden, with Adam and Eve – *que sais –je* it was a hymn to the beauty of the human form, male and female, and the praise of nature, sublime, indifferent, lovely, and cruel. It gave you an awful sense of the infinity of space and of the endlessness of time. Because he painted the trees I see every day, the coconuts, the bananas, the flamboyants, the alligator peers, I have seen them ever since differently, as though there were in them a spirit and a mystery which I am ever on the point of seizing and which for ever escapes me. The colours were the colours familiar to me, and yet they were different. They had a significance which was all their own. And those nude men and women. They were the earth, the clay of which they were created, and at the same time something divine. You saw man in the nakedness of his primeval instincts and you were afraid, for you saw yourself [The Moon and Sixpence, p.214].

Сравнивая дневниковую запись и ее версию в романе «Луна и грош», можно заметить, что писатель сразу нашел основной композиционный принцип описания – контраст. С. Эйзенштейн подчеркивал, что «…любая нюансировка композиционного хода вытекает не из формальной потребности, а из концепции, выражающей тему и отношение к ней автора» [Эйзенштейн, 1956, с.345].

Плоды, изображенные на картине, вызывают противоречивые чувства и ассоциации: неживого (“opaque like a delicately bowl in lapis lazuli”) и живого (“a quivering lustre that suggested a pulpitation of mysterious life”), прекрасного (“extravagantly luxurious”) и отталкивающего (“all that was healthy and natural, all that clung to happy relationships and the simple joys of simple men shrank from them in dismay”).

Контрасту сопутствует синтаксический параллелизм. Однотипность

синтаксических структур – одно из проявлений категории связности – создает так- же и определенный ритмический рисунок, регулирующий восприятие текста читателем. Исследования в области ритма показывают, что существует соответствие эмоционального фона, возникающего при восприятии художественного произведения, ритмическим характеристикам этого произведения, иными словами, процесс создания художественного произведения изначально ориентирован на его восприятие [Шноль, Замятин, 1974, с. 289 – 297].

Отличительная черта семантической структуры описания – экспрессивность, достигаемая за счет контраста и большого количества эпитетов с сильной эмоциональной окраской*: troubling (*общее эмоциональное воздействие цвета*), horrible*, *shrill* (воздействие оттенков красного), *anguished* (о воображении художника), *dangerous* (нерасчленимость таящихся в них доброго и злого начал).

Описывая цвета, Моэм прибегает к сравнениям:

(1) purples **– like raw and putrid flesh (horrible);**

(2) sombre blues – opaque like **a delicately carved bowl in lapis lazuli;**

(3) reds - shrill like **the berries of a holly yet** by some magic softened till they had the **swooning tenderness of a dove's breast;**

(4) deep yellows which died with an unusual passion into a green **as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook.**

Особую роль играет выбор означающих:

мертвая плоть (1), артефакт (2), один из символов христианства (3), природа (4)* .

Еще одна специфическая черта описания – обширные ассоциативные поля («эхо интертекстуальности», о котором пишет У. Эко). Натюрморт, увиденный рассказчиком, – творение явно «визионерское» (термин К.Г. Юнга)* * .

В потоке ассоциаций, вызванных его созерцанием, странным обра-

---

** С. Ульман пишет о возможности двоякого подхода к исследованию тропов: через анализ означающих (источ-ников, тех сфер, откуда они были заимствованы) или означаемых (тех тем, которые в творческом процессе подвергаются образному переименованию). - Ullmann S. Two Approaches to Style//Patterns of Literary Style. - L., 1971. - P. 223.*

*** Юнг различал два вида художественных произведений: психологические, основанные на функционировании "индивидуального бессознательного", отражающего личностный опыт художника, и визионерские, где опреде-ляющую роль "играет коллективное бессознательное". Визионерский тип творчества чрезвычайно редок. Этот "дар творческого огня", по Юнгу, присущ только избранным. - Эстетика: словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. - М.: Политиздат, 1989. - С. 430.*

зом отразились вся история человечества («большое время» М. Бахтина!) и его культура: религии (язычество и христианство), мифы древности (сад Гесперид), прецедентные тексты (Библия) и общественные формации (империя Элагабала).

Ассоциативные ряды организованы таким образом, что подводят читательскую мысль к первым дням творения: к Эдемскому саду и Древу Познания Добра и Зла:

There was something strangely alive in them, as though they were created in a stage of the earth's dark history when things were not irrevocably fixed to their forms …a fearful attraction was in them, and like the fruit on the Tree of Knowledge of Good and Evil, they were terrible with the possibilities of the Unknown.

Загадочность, странность и противоречивость натуры Стрикленда нашли свое отражение и в его творении. «The most insignificant of Strickland's works suggests a personality which is strange, tormented and complex», - пишет Моэм в первой главе романа, предваряющей повествование о судьбе художника. «Who can tell what anguished fancy made these fruits?» – вопрошает рассказчик на последних страницах романа, завершая свой рассказ. Ответа нет: «At last I turned away. I felt that Strickland had kept his secret to the grave».

Экфрасис в романе Моэма, является, таким образом, одним из способов выражения текстовой модальности, которая реализуется «в характеристиках героев, в своеобразных сентенциях, в умозаключениях, в **актуализации отдельных частей текста**» [Гальперин, 1980, с. 115].

Художник Стрикленд не владел даром слова. И все же ему было что сказать urbi et orbi* . Рассказчик сразу же почувствовал это, когда увидел его первые картины: «It was as though he found in the chaos of the universe a new pattern, and were attempting clumsily, with anguish of soul to set it down. I saw tormented spirit striving for the release of expression» [The Moon and Sixpence, p.157].

Целью жизни для него стал **бессознательный поиск языка и материала.** На Таити он обрел и то, и другое. Языком своей живописи Чарльз Стрикленд говорил с миром. Это был не диалог, а монолог, но он достиг желаемого, создав свой неповторимый мир:

He had achieved what he wanted. His life was complete. He had made a world and saw that it was good. Then in pride and contempt he destroyed it [The Moon and Sixpence, p. 216]** .

В романе П. Акройда «Чаттертон» описание картины художника

---

* *Граду и миру (лат.).*

** *Ср: И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма [Бытие, 1 :31].*

Уоллиса, изображающей смерть юного поэта, представлено как творческий замысел. Ментальный образ **предшествует работе кисти,** его материал – краски – обретает способность не только изобразить, но и рассказать:

But as he watched absolute white drying slowly on the canvas he could already see 'Chatterton' as a final union of light and shadow: the dawn sky at the top of the painting, softening down the light to a half-tint with the leaves of the rose plant upturned to reflect its grey and pink tones.; the body of Chatterton in the middle of the painting loaded with thicker colour to receive the impact of that light; and then a principal mass of darkness running below. Wallis already knew that he would be using Caput Mortum or Mars Red for that coat of Chatterton, thrown across the chant that he would need Tyrian Purple for the strong colour of his breeches. But these powerful shades would stay in delicate contrast to the cool colours beside them – the gray blouse, the pale yellow stockings, the white of the flesh and the pinkish white of the sky. These cooler colours would then be revived by the warm brown of the floor and the darker brown of the shadows across it; and they, in turn, would be balanced by the subdued tints of the early morning light. So everything moved towards the centre, towards Thomas Chatterton. Here, at the stillpoint of the composition, the rich glow of the poet's clothes and the brightness of his hair would be the emblem of a soul that had not yet left the body; that had not yet fled, through the open window of the garret, into the cool distance of the painted sky.

It was all of a piece, and, in his recognition of the complete work, Wallis knew that it could never be as perfect on the canvas as it now was in his understanding. He did not want to lose that perfect image, and yet he knew that it was only through its fall into the world that it would acquire any reality. He took up his palette and with a quick intake of breath, he began [Ackroyd, 1988, p. 164. Далее: Chatterton].

Картина возникает в воображении художника как игра света и тени ("a final union of light and shadow"). Высвечивая детали, он направляет внимание читателя (который превращается в зрителя) к ее композиционному центру – неподвижной фигуре Чаттертона: свет падает на его одежду ("the rich glow of the poet's clothes") и волосы ("the brightness of his hair"), символизируя душу поэта, еще не успевшую отлететь в мир иной ("the emblem of a soul that had not yet left the body; that had not yet fled, through the open window of the garret, into the cool distance of the painted sky").

Художник понимает, что ему никогда не достичь совершенного воплощения ментального образа на холсте, но тем не менее не видит иного способа «перевести» (!) его в реальность:

It was all of a piece, and, in his recognition of the complete work, Wallis knew that it could never be as perfect on the canvas as it now was in his understanding. He did not want to lose that perfect image, and yet he knew that it was only through its fall into the world that it would acquire any reality. He took up his palette and with a quick intake of breath, he began.

Описывая процесс формирования целостного ("all of a piece") образа картины в сознании художника, П. Акройд акцентирует внимание на

технике письма: названия красок – *Caput Mortum*, *Mars Red, Tyrian Purple* – известны лишь специалистам, но, как говорится, что поделаешь? – Таково мышление художника.

Еще одна особенность этого описания – отсутствие в нем ряда конкрет-ных деталей, например, позы Чаттертона. Приведенный выше экфрастический текст автор включил лишь в девятую главу романа, но первое знакомство читателя с картиной происходит намного раньше, когда Чарльз Вичвуд с сыном приходят в картинную галерею:

They had reached Gallery Fifteen, and Edward turned around to see his father hesitating. 'Come on, Dad. This is our one'. Charles took a deep breath and then walked quickly past him; he did not glance at the other canvases but went straight up to a painting hanging on a far wall. When Edward joined him, he saw a man lying down upon a bed with one arm trailing upon the floor.' There it is.' His father bent down and whispered to him: 'Do you believe me now?'

He pointed at the title beneath the canvas, 'Chatterton, by Henry Wallis, 1856.'

But Charles himself did not want to look at the actual body, not yet. Instead he looked out of the window of the garret in Brooke Street, towards the smoking roof - tops of London, he examined the small plant upon the sill, with its t

thin translucent leaves, curling slightly in the cold air, he saw the burnt out candle on the table, and his eye travelled upward along the path of its fading smoke, he turned his head slightly towards the wooden chest, lying open, and then he started to count the torn pieces of paper which lay scattered across the boards of the floor. And at last he looked at Thomas Chatterton [Chatterton, pp. 131 – 132].

Это первое описание, как мы видим, напротив, содержит множество деталей, дающих читателю представление о предметном мире картины: розовый куст на окне, дымок от догоревшей свечи, а поза Томаса Чаттертона подчеркнута дважды.

Сначала мы видим картину глазами мальчика, сына Чарльза Вичвуда:

When Edward joined him, he **saw a man lying down upon a bed with one arm trailing upon the floor.**

Затем Чарльз каким-то странным образом оказывается внутри картины и *ощущает* себя Томасом Чаттертоном:

But was there someone now standing at the foot of the bed, casting a shadow over the body of the poet? And Charles was lying there, with his left hand clenched tightly on his chest and the right arm trailing upon the floor. He could feel the breeze from the open window upon his face, and he opens his eyes.

And Charles was lying there**, with his left hand clenched tightly on his chest and the right arm trailing upon the floor.** He could feel the breeze from the open window upon his face, and he opens his eyes.

Читатель может предположить, что воображение Чарльза (он, как и Чаттертон, - непризнанный поэт) сыграло с ним шутку, но это не так. Суть приема в том, что картина Уоллиса является составной частью мифологического кода повествования, причем частью весьма суще-

ственной. Моделью при работе над картиной для Уоллиса был Джордж Мередит. Ситуация поистине мифологическая, так как одной из особенностей циклического мира мифологических текстов является тенденция к отождествлению различных персонажей, и «упоминаемые на разных уровнях циклического мифологического устройства персонажи и предметы суть различные собственные имена одного» [Лотман, 2001, с. 277].

В этом плане примечателен цитируемый ниже диалог художника и поэта:

'But I want you as a model. Yourself. Your face...'

'My face, but not myself. I am to be Thomas Chatterton, not George Meredith.'

'But it *will* be you. After all, I can only paint what I see.' [Chatterton, p.133].

Чарльз Вичвуд – тоже Чаттертон. Умирая, он вновь переживает то, что почувствовал при первой встрече с картиной. И опять в фокусе внимания оказывается поза Чаттертона:

Charles reached down with his right hand and touched the bare wooden floor; he could feel the grain of the wood and with his fingers he traced the contours of the boards. His knuckles brushed against something, something light like a skeleton of a mouth or a dead bird, something gathering dust, but then he realized that it was a piece of the rough writing paper he had been using. There was another piece beside it, and another; there were the torn fragments of the poem which he had been writing. In that poem he had been trying to to describe how time is nothing other than the pattern of deaths which succeed one another, forming an outline of light upon a dry enormous plain; but other voices and other poems kept on interfering, kept on interfering his head [Chatterton, p. 169].

Художник придавал этой позе какой-то скрытый смысл:

'Let your right arm trail upon the floor. Thus.' **Wallis put his own arm down and his fingers brushed against the wooden boards. 'And clench it. Clench it as if you were holding something**. I must see the motor movements in your hand.'

Meredith followed these instructions, but he was silent only for a moment. '**I seem to be clutching the air, Henry. Is that some emblem of the poet's life? Some symbol, perhaps?'** [Chatterton, p. 138].

Сын Чарльза Эдвард приходит к картине Уоллиса и пытается разгадать тайну, связавшую его отца и безвременно ушедшего из жизни юного поэта, и так же, как и его отец, он пересекает границу настоящего, оказывается внутри картины и видит сначала смерть Чаттертона, точнее, то, что вошедшие в комнату люди увидели утром:

Folding his arms as he had seen his father do, he scrutinized the painting as if it were some hostile but silent witness. At first it seemed to him no better than a photograph or a picture from a film; and an odd one, at that. The colours were all wrong. But he watched it steadily, searching for a clue, and by degrees the painting relaxed also; to Edward the garret room became more real, and he noticed how it seemed to increase in size as he continued to gaze into it. The casement window was shaking slightly in the breeze, and he was just about to step and close it when he saw that two other people had entered the room. They were standing above

the body and the woman had put a handkerchief over her mouth and nose. He could hear them talking. What mischief is this, Mr. Cross? Smell the arsenic, Mrs. Angell, he is utterly undone.

А потом смерть своего отца, которая уже была не смертью, а бессмертием:

Edward had not yet chosen to look closely at the man lying upon the bed but now, when he did so, he stepped back in astonishment: **it was his father lying there. He was putting out his hand towards his son. Edward came forward and held it for a moment before it fell away onto the wooden floor. He thought his father might be about to speak, but he could not raise his head and he only smiled**. Then this picture faded. Edward blinked three times, trying not to cry. He could not move and after a few moments he realized that he was staring at the reflection of his own face just in the place where his father' s face had been. And now Edward was smiling, too. He had seen his father again**. He would always be here, in the painting. He would never wholly die** [Chatterton, pp. 229 – 230].

Наряду со сновидением (Мередит видит Чаттертона во сне) и галлюцинацией (Чарльз Вичвуд болен, и во время одного из приступов болезни юный поэт является и ему) картина становится «семиотическим окном» в иномирие [Лотман, 2001, с. 123 – 126].

Событийный ряд в романе организован таким образом, что ведет читателя в прошлое, к моменту смерти Томаса Чаттертона, а сама эта смерть представлена как полет в будущее, во время которого он видит не только Мередита и Чарльза Вичвуда, но и героев других поэтов (например, мальчика-идиота из поэмы Вордсворта).

Смерть Томаса Чаттертона одновременно является и его возрождением Умирая, он видит рождение картины, обессмертившей его в облике другого поэта:

The silence that follows is never broken and now**, when he looks up, he sees ahead of him an image edged with rose-coloured light. It is still forming, and for centuries he watches himself upon an attic bed, with the casement window half-open behind him, the rose-plant lingering on the sill, the smoke rising from the candle, and it will always do. I will not wholly die then. Two others have joined him – the young man who passes him on the stairs and the young man who sits with bowed head by the fountain – and they stand silently beside him. I will live for ever, he tells them. They link hands and bow towards the sun.**

And when the body is found the next morning, Chatterton is still smiling [Chatterton, p. 234].

Таким образом, Томас Чаттертон, Джордж Мередит и Чарльз Вичвуд, а в будущем, вероятно, и сын Чарльза Эдвард выступают в романе как ипостаси некоего обобщенного образа бессмертного Барда (скальда). В начале прошлого века на эту тему написал замечательные строки О. Мандельштам:

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;

Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И, как свою, ее произнесет.

[Мандельштам, 1983, с. 458].

В характерном для литературы постмодернизма фрагментарном повествовании картина по сути дела является единственным связующим звеном между тремя временными пластами: соединяя настоящее с прошлым и предсказывая будущее, она участвует, таким образом, в создании хронотопа произведения.

5. Отвлеченный экфрасис

До сих пор мы исследовали примеры так называемого действительного (“actual”) экфрасиса. Существует еще один тип текстов, так или иначе попадающих, по нашему мнению, в разряд экфрастических. Они описывают картины, существующие только в воображении писателей как некие ментальные образования, которые затем переводятся в факт языка. Этот вид экфрасиса получил называние отвлеченного (“notional”)* .

Такова, знаменитая «Белая обезьяна», созданная воображением Голсуорси, – картина, которую Сомс Форсайт приобрел после смерти одного из своих многочисленных кузенов и подарил своей дочери Флер.

Читатель сначала видит ее глазами Сомса, удивленного тем, что его родственник, больше всего на свете любивший скачки, мог хранить у себя подобную вещь. Экфрастический текст вплетен во внутреннюю речь Сомса и сопровождается его комментарием:

Over the fireplace was a single picture at which Soames glanced mechanically. What! Chinese! A large whitish sidelong monkey, holding the rind of a squeezed fruit in its outstretched paw. Its whisked face looked back at him with brown, almost human eyes. What on earth had made his inartistic cousin buy a thing like that and put it up to face his bed? [The White Monkey, p. 81].

Картина произвела сильное впечатление на Сомса. Размышляя о молодом поколении, он неожиданно для себя находит параллель между ним и тем, что изображено на картине:

They talked too much – too much and too fast! They got to the end of interest in this and that and the other. They ate life and threw away the rind, and – and - . By the way, he must

---

** Н.А. Абиева считает подобное разграничение спорным, поскольку часть текстов, которые традиционно отно-сят к явлениям отвлеченного экфрасиса, описывали реально существовавшие артефакты, впоследствии утра-ченные. Мы не разделяем этой точки зрения, основываясь на анализе конкретного языкового материала.*

buy that picture of George's! [The White Monkey, p. 94].

Подобные описания при первом представлении их читателю могут быть лишены завершенности: их включение в текст, как мы видели, подчинено решению определенной художественной задачи. В романе Голсуорси картина становится символом «золотой молодежи» послевоенного времени. Как символ она появляется вновь и вновь, и при каждом новом появлении автор дополняет описание новыми деталями, опущенными вначале. В следующем повторе, например, добавлен колорит, усиливающий зрительное начало в описании:

Stripping the coverage off the picture, Fleur brought it in, and setting it up on the jade-green settee, stood away and looked at it. The large white monkey with its brown haunting eyes, as if she had suddenly wrested its interest from the orange-like fruit in its crisped paw, **the gray background, the empty rinds all round – bright splashes in a general ghostliness of colour**, impressed her at once [The White Monkey, p. 142].

Но главная деталь – это, конечно же, глаза обезьяны: *brown, almost human eyes, haunting eyes*, и она упоминается снова и снова при каждой встрече героев с картиной (см. также первый очерк).

Включение в литературное произведение отвлеченного экфрасиса обусловлено разными причинами, а функциональная нагрузка подобных текстов практически не исследована.

В романе Ш. Бронте «Джейн Эйр» описываются три акварели героини, которые она нарисовала в пору обучения в пансионе. Рисунки привлекли внимание мистера Рочестера, и мы приводим описание того из них, который в дальнейшем сопровождается его комментарием:

The second picture contained for foreground only the dim peak of a hill slanting as if by a breeze. Beyond and above spread an expanse of sky, dark blue as at twilight; rising into the sky was a woman's shape portrayed as dark and soft as I could combine. The dim forehead was crowned with a star; the lineaments below were seen as through the suffusion of vapour; the eyes shone dark and wild; the hair streamed shadowy, like a beamless cloud torn by storm or electric travail. On the neck lay a pale reflection of the moonlight; the same faint lustre touched the train of thin clouds from which rose and bowed the vision of the Evening Star.

Английские литературоведы, отмечая мелодраматизм сюжета романа и отсутствие естественности в диалогах, подчеркивают, тем не менее, что он производит большое впечатление благодаря силе воображения писательницы:

Jane Eyre is saddled with stiff dialogue and melodramatic plot, but it works as a novel because of the force of the author's imagination; it displays the irresistible sweep of passion without any rationalization. The love of Rochester, a married man, for Jane is a focus of almost cosmic significance [The Penguin Companion to Literature 1971, p.65].

Что же касается отечественной критики, то сейчас нельзя читать без улыбки некоторые пассажи из статей 50-х годов прошлого века, по-

священных роману «Джейн Эйр», такие, например, как этот:

Роман «Джен Эйр» не свободен от некоторых романтических штампов. Мрачный образ сумасшедшей жены Рочестера и таинственные происшествия в замке Торнфильд-холл напоминают готические романы Матюрена и Анны Радклифф, которыми зачитывались сестры Бронте. Ряд маловероятных счастливых случайностей облегчает судьбу героини [Brontë Ch. Jane Eyre. – M.: Foreign Languages Publishing House, 1954, p.9. Далее : Jane Eyre.].

Рассказывая о процессе создания романа «Имя розы», У. Эко пишет и о тех принципах, которыми писатель должен руководствоваться в работе над прозаическими произведениями:

Нужно сковывать себя ограничениями. Тогда можно свободно выдумывать. В поэзии ограничения задаются стопой, строкой рифмой…

В прозе ограничения задаются сотворенным нами миром. Это никакого отношения не имеет к реализму (хотя объясняет, в числе прочего, и реализм). Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. То есть нужно четко представлять себе, тот ли это мир, где принцесса оживает только от поцелуя принца, или тот, где она оживает и от поцелуя колдуньи? Тот мир, где поцелуи принцесс превращают обратно в принцев только жаб? Или тот, где это действие распространено, положим, на дикобразов? [Эко, 2002, с. 30].

Своеобразие романа Шарлотты Бронте – двоемирие: в нем сопряжены два противоположных дискурса – реалистический и романтический.

Отвлеченный экфрасис, ближе всего стоящий к своему античному прототипу, часто представляет собой описание, которое «не подчиняется никакому реалистическому заданию; мало существенна его правдивость, даже правдоподобие», поскольку «правдоподобие имеет здесь не референциальный, а открыто дискурсивный характер, все определяется правилами данного типа речи» [Барт, цит. соч., с. 395].

«Принц» и «принцесса» в романе «Джейн Эйр» живут в одном мире, а любят друг друга – в другом. Переходу из одного мира в другой сопутствуют как темы высказываний персонажей, так и их лингвистические характеристики.

Став невольной свидетельницей любовной сцены мистера Рочестера и Джейн Эйр, домоправительница мисс Фейерфакс на следующий день предупреждает юную гувернантку о необходимости соблюдать осторожность в отношениях с хозяином дома:

I hope all will be right in the end," she said; "but believe me, you cannot be too careful. Try and keep Mr. Rochester at a distance: distrust yourself as well as him. Gentlemen in his station are not accustomed to marry their governesses [Jane Eyre, p.329].

Это реализм. Реалистически описаны мир дома миссис Рид, Лоувудский пансион и жизнь мистера Рочестера до встречи с Джейн. То,

что происходит далее: любовь героев с самого ее зарождения и до чудесного прозрения мистера Рочестера в годы их счастливого брака – чистейшей воды романтизм со всеми его атрибутами, такими, как старинный замок, тайны, вещие сны и невероятные совпадения.

Самое удивительное, однако, в том, что два этих мира (а в нашей терминологии – два дискурса) гармонично сочетаются, а не противоречат друг другу.

Отвечая на вопрос вопрос мистера Рочестера, была ли она счастлива, когда содавала свои рисунки, Джейн отвечает, как истинная художница:

I was tormented by the contrast between my idea and my handwork: in each case I had imagined which I was quite powerless to realize.

Но еще больший интерес в связи с обсуждаемой проблемой представляет комментарий мистера Рочестера:

"Not quite: - you have secured the shadow of your thought; but no more, probably. You had not enough of the artist's skill and science to give it full being: yet drawings are, for a schoolgirl, peculiar. As to the thoughts, they are elfish. These eyes of the Evening Star you must have seen in a dream. How could you make them to look so clear, and yet at all brilliant? For the planet above quells their rays. And what meaning is that in their solemn depth? And who taught you to paint wind? There is high gale in the sky and on this hill-top. Where did you see Latmos? For this is Latmos [Jane Eyre, p. 166].

Комментарий дополняет описание новыми деталями и убеждает читателя в том, что мистер Рочестер и Джейн **говорят на одном языке.**

Аналогичный пример отвлеченного экфрасиса мы находим в новелле Э.По «Падение дома Эшеров». Рассказчик описывает одну из картин хозяина дома Родерика Эшера:

A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of the vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour [Poe, 2001, pp.15 – 16].

Эдгар По великолепно *обрисовывает* пустое пространство – *an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device.* Но самое поразительное – это неизвестно откуда льющийся свет:

No outlet was observed in any portion of the vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendour.

Это как раз то, чего просто не может быть. Источник света всегда есть в любой картине. «Водопад яркого света» ("a flood of intense rays") без видимого источника света - загадка картины. Что это – *lux aeterna*

или отсвет адского пламени?*

Экфрастический текст Э. По представляет собой всего лишь небольшую часть обширного описания круга интересов и занятий Родерика Эшера, «беспредельная отвлеченность фантазии» (“an excited and highly distempered ideality”) которого «озаряла все каким-то фосфорическим светом» (“threw a sulphureous lustre over all”) [The Fall of the House of Usher, p.15].

Эшер был поэтом и музыкантом, но более всего рассказчика поражали его картины. Чувственная изощренность хозяина Дома Эшеров позволяла ему выражать невыразимое – живописать мысль:

From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered more thrillingly, because I shuddered knowing not why; - from these paintings (vivid as their images are now before me) I would endevour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. By the utter simplicity, by the nakedness of his designs, he arrested and overawed attention. **I f ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher.**

Сходство описаний очевидно: Джейн нарисовала то, чего она никогда не видела (Латмос), а Эшеру удавалось выражать невыразимое.

Подобно межъязыковому переводу, экфрасис многолик, как Протей. Анализ текстов показывает, что его функции весьма многообразны, и (что особенно важно) часто выходят за пределы приведенного выше определения (“the verbal representation of visual representation”).

Действительный экфрасис базируется на **реальной зрительной основе**. Цель подобных описаний – с помощью средств языка представить читателю, насколько это возможно, зрительный образ картины. Отсюда внимание писателей и поэтов к вербальному представлению таких составляющих описываемых картин, как цвет, композиция, линия.

С. Моэм фиксирует внимание читателя на цвете, Р. Акройд – на игре света и тени, а О. Мандельштам – на импрессионистской технике письма. Герой романа Чаттертона, например, представляя будущую картину, *мыслит* как художник:

Wallis already knew that he would be using Caput Mortum or Mars Red for that coat of Chatterton, thrown across the chant that he would need Tyrian Purple for the strong colour of his breeches.

Отвлеченный экфрасис, напротив, подчеркнуто литературен, и в нем явно проступает элемент нарративности. Описывая свои акварели, Джейн весьма далека от их цветового решения. Она не *показывает* рисунки, а *рассказывает* о них:

---

* *Вечный свет (лат.).*

Beyond and above spread an expanse of sky, dark blue as at twilight; rising into the sky was a woman's shape **portrayed as dark and soft as I could combine.**

Возможность межсемиотического перевода проистекает из родства искусств, имеющих предметно-изобразительную основу, но лингвистические аспекты этого феномена культуры практически никогда не рассматривались и нуждаются в дальнейшем исследовании.

Список литературы

Абиева Н.А. Поэтический экфрасис// Studia Linguistica – 10. Проблемы теории европейских языков. - СПб.: Тригон, 2001. – С. 80 – 94.

Аллен У. Традиция и мечта. – М.: Прогресс, 1970.

Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С- Петербургского ун-та, 1999.

Барт Р. Эффект реальности // Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, Универс, 1994. – С..392 – 400.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979.

Белый А. Душа самосознающая. – М.: Канон+, 1999.

Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.

Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии.- СПб.: Азбука-классика, 2001.

Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М., 1998.

Кундзич А. Слово и образ. – М: Советский писатель, 1973.

Перрюшо А. Жизнь Ван- Гога. – М.: Прогресс, 1973.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм. – М.: Искусство, 1962.

Сапего И.Г. Некоторые аспекты анализа изобразительного искусства // Советское искусствоведение – 77, вып. I. – М. : Советский художник, 1978. – С. 256 – 271.

Славиньсий Я. К теории поэтического языка // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 256 – 277.

Соловьев Н. Рихард Вагнер // Кольцо Нибелунга … , с. 7 – 16.

Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия АНСССР, отд. лит. и яз., 1986. - №. 3. – С. 195 – 204.

Тураева З.Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986.

Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 173 – 184.

Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – М.: Наука, 1989.

Шноль С.Э.. Замятин А.А. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 289 – 297 .

Эйзенштейн С. Вопросы композиции // Избр. статьи. – М., 1956.
Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2002.
Эткинд М.Г. Мир как большая симфония. – Л., 1970.
Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1976.
Theroux A. The Primary Colors. Three Essays. – N. Y., 1996.

Источники

Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. – Chicago, 1990.
Волошин М.А. Избранное. – СПб.: Диамант, 1997.
Гессе Г. Игра в бисер. – М.: Правда, 1992.
Гомер. Илиада. Одиссея / Пер. с древнегреч. Н. Гнедича, В. Жуковского. – М.: Эксмо, 2003.
Заболоцкий Н. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1957.
Кушнер А. Канва шести книг. – Л.: Советский писатель, 1981.
Мандельштам О.Э. Я не слыхал рассказов Оссиана…// Джеймс Макферсон. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983.
Мандельштам. О.Э. Путешествие в Армению // О.Мандельштам. Собрание сочинений: В 4 т. – Т II. – М.: Терра, 1991.
Паустовский К. Романтики // Паустовский К.Г. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 1. – С. 47 – 194.
Ackroyd P. Chatterton. – N.Y., 1988.
Auden L.H. Musйe des Beaux Arts // The Mentor Book of Major American Poets. – N.Y., 1962.
Brontë Ch. Jane Eyre. – M.: Foreign Languages Publishing House, 1954.
Galsworthy John. The White Monkey. – M., 2003.
Maugham S. The Moon and Sixpence. – M.: Progress Publishers, 1972.
Poe Edgar. Selected Tales. – M.: Chimera Classics, 2001.

ФАКТОР АДРЕСАТА

…поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе.

О. Мандельштам

The works of great poets have never yet been read by mankind, for only great poets can read them.

H.D. Thoreau

1. Филологическое наследие М.М. Бахтина: «принцип диалога» в художественном тексте и «ответный» характер смысла

Современная теория текста многими своими положениями обязана работам М.М. Бахтина. Именно ему принадлежит определение текста как «первичной данности», «непосредственной действительности мысли и переживаний». «Где нет текста, - писал ученый, - там нет и объекта для исследования и мышления» [Бахтин, 1986,с. 297].

Большое значение имеют также замечания М. М. Бахтина о самой природе гуманитарной мысли: «Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах… Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, знаках...» [Бахтин, цит. соч., с. 281].

И, наконец, третье, на чем необходимо остановиться подробнее, - это идея диалогичности, «ответного» характера смысла: «Смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным, изъятым из диалога» [там же, с. 350].

Потенциальная бесконечность смысла… М. Бахтин писал и об этом. Чтобы актуализироваться и раскрыть «новые моменты своей бесконечности», смысл должен обрести своего адресата, «соприкоснуться с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» [там же].

Пушкин о музыке Моцарта:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!* .

Поэт вложил эти слова в уста Сальери. Почему?

Рассказывая о процессе создания своего романа «Имя розы», У. Эко как бы вскользь замечает: «Лучшие страницы о процессе творчества

---

* *Текст трагедии цитируется по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - Т. 5. - М.: Наука, 1964. - С. 355 - 363.*

написаны большей частью посредственными художниками. В своих творениях они не достигали вершин, но прекрасно умели рассуждать о собственных действиях…» [Эко, 2002, с. 15]. Среди других имен У. Эко называет и имя Вазари, подарившего миру термин *Возрождение*.

Вчитаемся в пушкинский текст. Многословен Сальери, повествующий о том, как он «творил»:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить, но в тишине, но в тайне.
Не смея помышлять еще о славе.
Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.

Гениально краток Моцарт:

Сальери.
Что ты мне принес?
Моцарт.
Нет – так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня я их набросал. Хотелось
Твое мне слышать мнение; но теперь
Тебе не до меня.

Критики, пишущие о романе С. Моэма «Луна и грош» и его героях – Чарльзе Стрикленде и Дирке Стрёве, обращают внимание только на то, что последний был плохим художником. Сам Моэм сообщает об этом читателю открытым текстом:

Dirk Stroeve was one of those persons whom, according to your character, you cannot think of without derisive laughter or an embarrassed shrug of shoulders. Nature had made him a buffon. He was a painter, but a very bad one, whom I had met in Rome, and still remembered his pictures. He had a genuine enthusiasm for the commonplace [The Moon and Sixpence, pp. 77- 78].

Возлагая равную долю ответственности за смерть Бланш Стрёв на обоих, В. Скороденко пишет, что у Стрикленда «за душой – Красота и бессмертие

его полотен, у Стрёва же нет ничего» [Скороденко,1972, с. 16].

Так ли это? Характеристика, данная Моэмом своему герою, имеет продолжение и идет вразрез с тем, что напсал критик:

But though so bad a painter, he had a very delicate feeling for art, and to go with him to picture galleries was a rare treat. His enthusiasm was sincere and his criticism acute. He was catholic. He had not only a true appreciation of the old masters, but sympathy with the moderns. He was quick to discover talent, and his praise was generous. I think I have never known a man, whose judgment was surer. And he was better educated than most painters. He was not, like most of them, ignorant of kindred arts and his taste for music and literature gave depth and variety to his comprehension in painting [The Moon and Sixpence, p.79].

Стрикленд не владел даром ораторской речи, и именно в уста Дирка Стрёва Моэм вложил свое понимание Красоты:

Why do you think that beauty, which is the most precious thing in the world, lies like a stone on the beach for the careless passer-by to pick up idly? Beauty is something wonderful and strange that the artist fashions out of the chaos of the world in the torment of his soul. And when he has made it, it is not given to all to know it. To recognize it you must repeat the adventure of the artist. It is a melody that he sings to you, and to hear it again in your own heart you want knowledge and sensitiveness and imagination [The Moon and Sixpence, p. 85].

Трагедия посредственности – тоже трагедия. Маленький смешной человек, объект насмешек и презрения окружающих, оказывается более глубоким, чем это можно предположить при первом знакомстве с ним. Стрёв открыл Стрикленда и спас его от смерти, но означает ли это, что его добро – это «добро без Красоты, добро животное, пустое»? Моэм, во всяком случае, счел бы подобное суждение примитивным.

Проблема гениальности в давно стала частью дискурса, развернутого во времени, в литературе и философии с его (дискурса) вечными вопросами, на которые ни наука, ни искусство пока не дали ответа. Или ответ существует?

Возвращаясь к пушкинской трагедии и словам Сальери, отметим, что трудно дать более точную и более изысканную характеристику музыки Моцарта, в которой глубина и стройность сочетались со смелостью. У самого Сальери этого качества (речь идет о смелости) не было. Он ведь всегда на вторых ролях, всегда последователь, но не первооткрыватель:

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Та же мысль, вернее, ее продолжение, звучит в монологе Сальери, завершающем первую сцену:

Что умирать? Я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет внезапные дары;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое – и наслажуся им…

Красота, которой он так аскетически служил, отвергнув «праздные забавы», постоянно ускользала от него, так же, как ушел от него в вечность «друг Моцарт», выпив отравленное вино, сыграв на прощание свой «Реквием» и оставив вопрос, на который Сальери не сможет дать ответа:

Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство –
Две вещи несовместные.

Сальери повторяет слова, сказанные Моцартом; он хочет их опровергнуть, ищет оправдание, ссылаясь на легенду о Микеланджело и Рафаэле, но зритель (или читатель) уже знает ответ…

Тексты о текстах… Стихотворение А. Кушнера «Июль 1836 года»

Зависеть от царей, от их крутого нрава
Досадно в новый век, когда в других краях
Парламентских бойцов налево и направо
Партийная борьба разводит на скамьях.
Но есть еще Китай, есть Африка.… Не знаю,
Что сделал он, сказал, куда пошел гулять.
«Июль 38-ой» я в сноске прочитаю.
И все-таки июль, шиповник… благодать!
Не спрашивает нас, где случай нам родиться,
Отмеренная жизнь – волшебный, чудный дар.
Спасибо, что Нева, что грозная столица,
Могли быть Мозамбик, Найроби, Занзибар.
Сослаться на Мюссе? Пусть будет Пиндемонти
В ответе? Мыслей жаль, пяти горячих чувств
Летучих облаков на светлом горизонте
Скульптурные почти «создания искусств
И вдохновенья». Как лепечет и бормочет
На Каменном кустов колючая семья!
О том, что он зимой умрет, сказать не хочет
Ему столетний дуб, «колеблясь и шумя».

Сквозь строки стихотворения А. Кушнера «просвечивает» другой текст – стихотворение А.С. Пушкина «Из Пиндемонти»:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги

Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, *слова, слова, слова*…
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от властей, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье, вот права…

[Пушкин, 1963, с. 369].

В пушкинском тексте, в свою очередь, есть отсылка к шекспировскому Гамлету, который на вопрос Полония: «Что вы читаете, милорд?» - ответил: «Слова, слова, слова». Поэт использует цитату из прецедентного текста как ярлык для пустословия политиков – сторонников «громких прав».

А. Кушнер дважды цитирует Пушкина, упоминая сначала «создания искусств и вдохновенья» из приведенного выше стихотворения, а потом о дубе, который, «колеблясь и шумя», не хочет поведать поэту о грядущей гибели. Вторая цитата взята из элегии Пушкина «Когда за городом задумчив я брожу...», и это глубоко символично. Перед нами диалог текстов и диалог автора и читателя, который в современной лингвистике получил статус текстовой категории адресованности [Воробьева, 1993; Тураева, 1997, с. 133 - 143].

Особенность стихотворения А. Кушнера в том, что тот, кому оно посвящено, не назван. Обширные ассоциативные поля [Лесскис, 1982, с. 430 – 441], включающие и цитирование, выполняют идентифицирующую функцию. Автор апеллирует к тезаурусу потенциального адресата.

Художественный концепт формируется в сознании читателя в процессе декодирования имплицитной (скрытой) инфрмации текста. Ассоциативные ряды, связанные с топонимами: Мозамбик, Найроби, Занзибар, - наводят на мысль о предке Пушкина «арапе Петра Великого» Ибрагиме Ганибале, Каменный остров вызывает в памяти дуэль на Черной речке и ее трагический для поэта исход.

Существенную роль играет текстовая категория художественного

пространства и времени. Лирический сюжет развертывается одновременно в двух временных пластах: настоящем (современность) и прошедшем (эпоха Пушкина).

«Самая общая форма лирического стихотворения, - пишет Т.И. Сильман, - рисуется в следующем виде: оно состоит из двух частей, эмпирической и обобщающей (обобщение может быть и не вызвано, но оно подразумевается), причем в центре его, в некой постоянной для данного стихотворения точке, находится лирический герой, аккумулирующий в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета. Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, временем его переживания, точно так же как стихотворение передает не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим «я», поэтому оно в идеале и способно приблизиться к мгновению» [Сильман, 1973, с. 426].

Несомненно, что точка отсчета в стихотворении А. Кушнера – момент прочтения стихотворения Пушкина:

«Июль 36-ой» я в сносках прочитаю…

Одна из функций хронотопа в данном случае – идентификация персонажа. Но главное в другом. Структура стихотворения такова, что дата – «июль 1936 года» – повторяется дважды, сначала в заглавии стихотворения, а потом в его середине. Июль 1836 года – последнее лето в жизни поэта.

Переживания переживаний… Пушкинский Моцарт невольно предсказывает в музыке собственную смерть:

Представь себе… Кого бы?
Ну хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой или с другом – хоть с тобой,
Я весел…Вдруг виденье гробовое,
Внезапный мрак иль что-нибудь такое…

В музыковедении это называется программой музыкального произведения. Исследователи попытались определить, что же сыграл Моцарт, и нашли ответ. Для нас же важно то, что гениальная музыка Моцарта входит в текст трагедии на правах еще одного действующего лица. Она звучит во время сценического воплощения этой трагедии и заставляет плакать академичного Сальери, который, как мы начинаем понимать, вместе с «праздными забавами» отверг и радости жизни, а может быть и саму жизнь – источник вдохновенья. Бессмертный гений Моцарт, по мнению Пушкина («безумец» и «гуляка праздный», по убеждению Сальери), – человек внутренне свободный и духовно щедрый, истинный сын Гармонии:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Тогда заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Разве не о том же говорит А.С. Пушкин от своего собственного имени в стихотворении «Из Пиндемонти»?

Идея диалогичности, таким образом, предполагает, с одной стороны, **активность воспринимающего сознания**, а с другой – **способность самого текста к диалогу**, причем не только с современностью, но и с грядущими поколениями.

Итоги «диалогов» часто бывают весьма неожиданными. Сервантес создавал «Дон Кихота» как пародию на рыцарские романы, но читатели восприняли его иначе, и пародийный персонаж превратился в романтического героя. Ю. Тынянов настаивал на пародийности героев романа «Евгений Онегин», в том числе и Ленского, а для младшего современника А.С. Пушкина – М.Ю. Лермонтова – он был «певцом неведомым, но милым». В.Г. Белинский называл лермонтовского Печорина «страдающим эгоистом», а Джеймс Джойс охарактеризовал его как «удивительно сильное животное».

Фактор адресата создает своеобразную «картотеку прочтений» великих произведений прошлого, о чем свидетельствует, например, история европейского «гамлетизма», подробно изложенная в известной работе И.И. Соллертинского* .

Мы позволим себе привести два полярных мнения о сути шекспировской трагедии и характере ее главного героя. Одно из них принадлежит И. Анненскому: «Слова Гамлета глубоки и ярки, но действия его то опрометчивы, то ничтожны и чаще всего лунатичны» [Анненский, 1979, с. 164 – 165].

Не отвергая богатства мнений по поводу шекспировской трагедии, которая в сознании современного человека неотделима от этих мнений, шекспировед А. Аникст подчеркивает, что «поэзия “Гамлета” неразрывно слита с драматическим действием… Речи героя не являются остановкой действия, они сами составляют существенную часть его» [Аникст, 1997, с.535 – 536].

** Соллертинский И.И. Гамлет Шекспира и европейский гамлетизм // Памяти Соллертинского. - Л.: Советский композитор, 1978. - С. 223 - 234.*

Филолог имеет в виду широко обсуждаемую критикой проблему пресловутой медлительности Гамлета, с чего, по его мнению, и «началась вся путаница в критике трагедии». «Зритель, смотрящий трагедию в театре, - пишет А. Аникст, - замечает сомнения Гамлета, его колебания, но ему не приходит в голову, что Гамлет медлителен или бездействует» [Аникст, цит. соч., 539].

«Гамлет», равно как и другие шекспировские пьесы, предназначался не для чтения, а для просмотра: Шекспир, создавая «Гамлета» как театральное произведение, имел в виду …«целостное, мгновенное восприятие, естественное для зрителя» и существенно отличающееся от восприятия читательского.

В этой связи хотелось бы также отметить, что статья В.Г. Белинского о «Гамлете» написана под очень сильным впечатлением от театральной постановки и игры актера Мочалова в роли Гамлета, а «Гамлет и дон Кихот» И.С. Тургенева – результат прочтения шекспировской трагедии и только прочтения.

2. «Грамматика говорящего» и «грамматика слушающего»

«В процессе культурной коммуникации особое значение приобретает проблема “грамматики говорящего” и “грамматики слушающего”- писал Ю.М. Лотман. – Как отдельные тексты могут создаваться с ориентацией на “позицию говорящего” или “позицию слушающего”, так подобная направленность может быть присуща и определенным культурам в целом» [Лотман, 2001, с.510].

В традиционалистских культурах, «ориентированных на говорящего», важно, «кто говорит», поскольку «аудитория моделирует себя по образцу создателя текстов (читатель стремится приблизиться к идеалу поэта)» [там же]. Примером может служить стихотворение китайского поэта XII в. Чень Шаня:

Из сборника «Ночные беседы в заснеженном павильоне»

В стихотворении танского поэта есть строки:
Светло-зеленые ветви с красными точками [почек] –
Не нужно много признаков весны, чтоб растрогать человека.
Я слышал, что в прошлом на мотив этих строк рисовали картины.
Множество художников, наперебой рисуя картину весны,
Изображали ее пестро, в изобилии [рисуя] цветы и травы,
Все они не выдержали экзамен.
И только один, расположив высокую беседку и тополь в тени,
Нарисовал прекрасную женщину,
Стоящую у ограды.

Все признали его превосходство.
Можно сказать,что в этой картине
Идея стихотворения воплощена.
Танский император Мин Хуан как-то любовался
Цветами лотоса и массой его листьев.
Указав на императрицу, обращаясь к свите, сказал:
Разве она не подобна цветку?
В то время обычно говорили:
Все времена года проходят перед глазами,
А вверху, во дворце всегда весна.
Вот смысл его слов.
Ремесленники же, создающие вульгарные картины,
Понимают ли это?

[Цит. по: История эстетики, 1962, с. 366].

Стихотворение являет собой пример так называемого «рефлективного традиционализма» в искусстве (термин В. Мейерхольда), характеризующегося наличием фигур «автора» и «знатока».

Традиция здесь выступает как жанровый канон, сознательно отделенный от канона житейского поведения: «Идеал передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской эстетике умения остается непоколебимым и дополняется идеалом неповторимой индивидуальной характеристики»(“Все признали его превосходство”) [цит. по: Краткий словарь по эстетике, 1989, с. 359 – 360].

Для нас важно еще и другое: уважение к прошлому, к поэту и правителю. Они на равных, поскольку ценят красоту (“Ремесленники, создающие вульгарные картины, понимают ли это?”).

В европейской культурной традиции адресант и адресат находятся в отношениях диалога, допускающих известную свободу истолкования, что стало общим местом во многих литературоведческих и лингвистических исследованиях, а границы этой свободы – предметом нескончаемых дискуссий.

Л.Г. Кайда называет цепочку Автор – Текст – Читатель «бермудским треугольником филологии», предлагает перевернуть этот треугольник острием вниз и основой исследования сделать читателя: Читатель - Автор – Текст [Кайда, 2004, с.3]. Проблема, однако, в том, что посредником в диалоге между Читателем и Автором является текст как глобальное средство художественной коммуникации, и перевернутый острием вниз треугольник рискует навсегда остаться бермудским.

3. Читатель и адресат

Из трех антропоцентров художественной коммуникации проблема ад-

ресата вызывает наибольшее количество разногласий. Причину этих разногласий, равно как и сложности самой проблемы, З.Я. Тураева видит в «эфемерности параметров образа читателя, их полифункциональности и многозначности» [Тураева, 1997, с. 134].

Завершая «Онегина», А.С. Пушкин писал::

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче, как приятель.
Прости. Чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлеченья, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок,
Хотя крупицу мог найти.
За сим расстанемся, прости!

[Пушкин, 1964, с.190].

Такого рода обращения к читателю В.И. Тюпа называет *внешней адресованностью* и противопоставляет ее *внутренней адресованности* на том основании, что внешняя адресованность факультативна и не отражает художественной специфики произведения. В отличие от внешней адресованности, как полагает В.И. Тюпа, внутренняя адресованность текста выступает как один из законов художественности. Суть закона внутренней адресованности состоит в том, что «произведение – в силу своей условной целостности (замкнутости и сосредоточенности) – заключает в себе уготовленную читателю-адресату внутреннюю точку зрения, с которой оно только и раскрывается во всей своей целостности»[Тюпа, 2000, с.465].

Рассматривая специфику лирических отступлений в пушкинском романе, Ю. Тынянов подчеркивал, что лирические отступления в нем – «основной композиционный замысел» [Тынянов, 1975, с.133].

Прощаясь с героями, поэт дает им краткую характеристику, выражая личностное отношение к ним:

Прости ж и ты, мой спутник странный.
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Все, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,

Беседу сладкую друзей.
Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

[Пушкин, 1964, с. 191].

Пушкин завершает прощание со своим «живым и постоянным, хотя и малым трудом» его жанровым обозначением – «свободный роман». Если вернуться к началу произведения, к посвящению, картина будет еще более полной:

Но так и быть – рукой пристрастной
Прими **собранье пестрых глав,**
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессонниц, легких вдохновений
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

[Пушкин, 1964, с. 7].

Посвящению предшествует эпиграф:

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d' orgueil qui fait avouer avec la meme indifference les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

*Tire d'une letter particuliur**.

Эпиграф анонимен («из частного письма) и характеризует Онегина. Анонимность эпиграфа имеет принципиальное значение, так как подчеркивает типичность персонажа: Онегин – герой **своего времени**.

У паратекста, таким образом, двойная адресация: он обращен и к конкретному лицу (А.С. Пушкин посвящает роман П. А. Плетневу), и к предполагаемому адресату – своему современнику.

Если факультативный элемент включается в текст, он становится неотъемлемой частью художественной системы, а «уготовленная читателю точка зрения» автора может быть выражена как эксплицитно, так и имплицитно.

** Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках - следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма. (Франц.).*

Что же касается диалогических отношений между автором и адресатом, то, по мнению Л.В. Чернец, художественный текст предстает как «воплощение определенной программы *воздействия*», которое следует отличать от *восприятия,* где активной стороной выступает читатель [Чернец, 2000, с. 23].

Исследователи также полагают, что необходимо разграничивать понятия *читатель* и *адресат*, о чем, в частности, пишет Дж. Лич:

Because the author can assume knowledge which any particular reader might not necessarily have, we have to conclude that the addressee in literary communication is not the reader ... but the IMPLIED READER (выделено Личем. – Л.Г.), a hypothetical personage who shares with the author not just background knowledge but also a set of presuppositions, sympathies and standards of what is pleasant and unpleasant, good and bad, right and wrong [Leech 1981, p. 259].

Умберто Эко утверждает в «Заметках на полях “Имени розы”», что писатель должен «сотворить себе читателя», причем читателя идеального:

Бывает, что писатель рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику. Так обстояло дело основоположниками современного романа: Ричардсоном, Филдингом, Дефо. Они писали для коммерсантов и коммерсантских жен. Но думал об определенной публике и Джойс, адресуя свой труд идеальному читателю, замученному идеальной бессонницей. В обоих случаях – и когда адресуются к публике, которая в полной осязаемости, с кошельком в руках ждет за дверями, и когда уповают на читателя, который «придет и сможет оценить» писательство – всегда конструирование самим текстом своего идеального читателя [Эко, 2002, с.5].

4. Наука о литературе, критика и чтение (по Р. Барту). Промежуточный адресат

Мы уже отмечали ранее, что писатель создает *рукопись*, а читатель получает *публикацию* произведения, включающую предисловие редактора, критика или самого автора, комментарий, рекламную информацию на обложке и т.п. Побочный текст оказывает несомненное влияние на читательское восприятие, и это должно быть, на наш взгляд, объектом специальных исследований.

Ключевой в данном случае будет фигура **промежуточного адресата.** «Кроме непременных участников коммуникативной ситуации – адресанта и адресата – существует еще один, факультативный – тот (или те), кому речь непосредственно не адресована, - пишет К.А. Долинин, - но кто в силу каких-то обстоятельств воспринимает и истолковывает её (естественно, со своей точки зрения, исходя из собственных интересов)» [Долинин, 1985, с. 10].

Рассмотрим под этим углом зрения одну из современных публика-

ций шекспировских сонетов – *The Poems & Sonnets of William Shakespeare** .

Информация на обложке – первое, с чем читатель сталкивается при покупке (или чтении) книги, – выглядит следующим образом:

Shakespeare's sonnets have an intensity of both feeling and meaning unmatched in English sonnet form. They divide into two parts; the first 126 sonnets are addressed to a fair youth for whom the poet has an obsessive love and the second chronicles his love for the notorious 'Dark Lady'.

Предисловие – вводная статья Тима Кука, цель которой состоит в том, чтобы быть путеводителем по поэтическому наследию великого англичанина, - выдержана в том же духе и содержит большое количество подробностей, которые в жизни принято называть интимными:

What we are left with is a random collection of poems mainly developing the poet's susceptibility to the charms of the dark-eyed and not conventionally beautiful (see Sonnet 130: 'My mistress eyes are nothing like the sun') but **sexually experienced and promiscuous woman.** We see him envying the jacks (the keys) of a musical instruments she is playing (Sonnet 128) , we see him **in a self-degrading way for sexual favours** (Sonnet 135), we see him confessing his compultion to love despite of all the faults he sees in her (Sonnets 141 and 150). Love is seen as a fever driving the poet mad (Sonnet 147) and **the sexual act is violently denounced** in one of Shakespeare's most thought-placed and effectively constructed poems, Sonnet 129, as an all-too-brief and illusory 'heaven' leading men to hell [Cook, 1994, p.vii].

Отрицательное отношение Р. Барта к литературной критике основано на том, что она, в отличие от науки, которая «изучает смыслы», сама эти смыслы производит: «Критик не может претендовать на то, чтобы "сделать перевод" произведения, в частности прояснить его, поскольку не существует ничего более ясного, чем само произведение» [Барт, 1994, с.361].

Исходя из уже привычного для современного филологического знания положения о «множественном смысле», которыми обладает произведение, семиолог пишет о трех типах дискурса, которые необходимо изучить, чтобы сплести вокруг произведения его языковой венок:

Можно предложить назвать *наукой о литературе* (или о письме), тот общий дискурс, объектом которого является не какой-либо конкретный смысл произведения, но сама множественность этих смыслов, а *литературной критикой* – другой дискурс, который открыто, на свой страх и риск, возлагает на себя задачу наделить произведение тем или иным смыслом. Однако этого разграничения недостаточно. Поскольку акт наделения смыслом может осуществиться не только посредством письма, мы станем отличать *чтение* произведения от его *критики:* чтение имеет непосредственный характер, критика же опосредована неким промежуточным языком, каковым и является письмо самого критика [Барт, цит. соч., с.355].

Поскольку множественность интерпретаций сейчас не вызывает со-

* *The Poems & Sonnets of William Shakespeare. - London, 1994. - Pp. vi - vii .*

мнений, оставим бартовскую *науку о литературе* и обратимся к двум другим типам дискурса – *критике* и *чтению*.

Начнем с положения Р. Барта о том, что критика не изучает смыслы, а сама эти смыслы производит.

Что предлагает Тим Кук-критик в своем предисловии читателю? Если иметь в виду художественные достоинства сонетов и их стилистику, то вообще ничего, кроме общих рассуждений о глубине содержания и совершенстве формы 129-го сонета (“one of most thought-placed and effectively constructed poems”).

Если обратиться к оценке 130-го сонета, то он, как говорится, «вообще не про то»; достаточно проанализировать его синтаксическое построение или просто прочесть заключительные строки:

And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare* .

А вот совсем иной пример критики. Писатели нередко включают в художественную ткань своих произведений прекрасные образцы филологического анализа творений прошлого, как это делает, например, С. Моэм в романе «Лезвие бритвы» (“The Razor’s Edge”). Он не только пересказывает сюжет пьесы Расина «Береника», но и объясняет причины ее сильного эмоционального воздействия на зрителя. Секрет, по мнению писателя, лежит в музыке сценической речи, звучании александрийского стиха:

I suppose only a Frenchman can appreciate to the full the grace and grandeur of Racine and the music of his verse, but even a foreigner, once he has accustomed to the periwigged formality of the style, can hardly fail to be moved by his passionate tenderness and by the nobility of his sentiment. Racine knew as few have done how much drama is contained in the human voice. To me at all events the roll of those mellifluous Alexandrines is a sufficient substitute for action, and I find the long speeches, worked up with infinite skill to the expected climax, every bit as thrilling as any hare-rise adventure of the movies.

It was rhetoric, magnificent rhetoric, and I had a notion that it should be spoken rhetorically. I liked the regular thump of the rhymes; and the stylized gestures, handed down in a long tradition, seemed to me to suit the temper of that formal act. I could not but think that that was how Racine would have wished his play to be played. I had admired the way in which the actors had contrived to be human, passionate, and true within the limitations that confined them. Art is triumphant when it can use convention as an instrument of its own purpose [The Razor’s Edge, pp. 247 – 248].

Возражая своему собеседнику Ларри, отвергавшему веками соблюдаемую традицию исполнения классицистической трагедии (“the stylized

---

* *С. Я. Маршак прекрасно перевел эти строки:*

И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

gestures handled down in a long tradition”), Моэм восхищается мастерством актеров, умеющих передавать человеческие страсти в рамках тех ограничений, которые накладывает на их игру эта традиция (“I had admired the way in which the actors had contrived to be human, passionate, and true within the limitations that confined them”).

Писатель видит в этом триумф искусства, использующего традицию как инструмент *художественности*: «Art is triumphant when it can use convention as an instrument of its own purpose».

Талантливый критик, по мнению С. Моэма, должен быть значительным человеком:

He must be great enough to recognize with good-humoured resignation that his work, though so important, can have but an ephemeral value; for his merit is that he responds to the needs of, and points the way to, his own generation. A new generation arises with other needs, a new way stretches before it; he has nothing to say and is thrown with all his works on to the dust-heap. To spend his life to such an end can only be worth his while if he thinks literature one of the most important human pursuits [Maugham, 1978, p. 150].

Теперь о *чтении*..

Доводы Барта в пользу чтения состоят в том, что «читать – значит желать произведение, жаждать превратиться в него, это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке, помимо языка самого произведения: единственная навеки данная форма комментария, на которую способен читатель как таковой, - это подражание…»[Барт, 1994, с.373 – 374].

Именно так и поступает критик И. Анненский в статье «Проблема Гамлета». Он *подражает*. Вопрос лишь в том, кому – Гамлету или Шекспиру? И какова цель подобного подражания? «Гамлет идет… на *червяка анализа,* - пишет И. Анненский, сравнивая Датского принца со сказочным морским чудовищем, - хотя не раз уже благополучно его проглатывал». И предлагает читателям перейти «из безобидного мира кабинетных анализов… к сценическим его толкованиям – в область ярких и ответственных синтезов, откуда нас не убеждают, а с нами играют» [Анненский, цит. соч., с. 163].

Мы приводим два отрывка из этой статьи. Первый принадлежит «безобидному миру кабинетных анализов»:

У Шекспира, конечно, нет роли, более насыщенной мыслями, чем Гамлет, нет и столь продуманной и все еще недодуманной, и тем назойливее захватывающей, а может быть, нет даже и более заботливо украшенной… Не один Шекспир, а по крайнему счету *четыре Шекспира* (курсив И. Анненского) вложили в эту роль самые заветные сбережения: философ – сомнения, остатки веры, поэт – мечту, драматург – интересные сцепления ситуаций и, наконец, актер – индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни, которые смягчают суровую действительность слишком глубокого

замысла… Многообразная душа Гамлета есть очень сложный поэтический феномен, и ее противоречиям мешает смущать нас не одна, а несколько причин [там же, с. 164].

Второй отрывок – образец «яркого и ответственного синтеза»:

И вы тоже, почтеннейший, метите в драматурги?.. Как? Вы были даже актером?.. Чудесно!.. Говорите, вас убивали на Капитолии? Жаль, что теперь вы не столько Цезарь, сколько старая крыса.… И знаете что? Не попадайтесь вы мне под руку при зюйдзюйд весте… Свежей рыбы?...Не хочу… Поручение от королевы? Очень хорошо. – Но позвольте, правда ли, это облако похоже на верблюда,… т.е. на горностая… нет, нет… на кита? Благодарю вас… Больше ничего. Кланяйтесь да берегите дочь, почтеннейший, дочь берегите… А! Офелия!.. Нимфа… Нимфа и молится… Чего не бывает… Помолись же обо мне, Офелия… Подарки?.. Да, вот что!.. А знаешь, я ведь когда-то тебя любил… Распустилась… Заалелась… Вольно было верить, моя милая. Валентинов день бывает только раз в году… А знаешь, что? Ведь ты проснулась сегодня невестой…Ах, береги себя, моя милая… Да, не любил никогда… Все, Офелия, одинаковы. Ты думаешь, куда мы тебя пригласим… В хлев, в стойло самого грязного козла во всей Дании… А ты, Офелия, ты ведь нимфа… Иди в монастырь… Невинность?.. Так и спасет она, невинность… А слова, Офелия?.. Разве что может уйти от грязи, которую они разбрасывают?.. В монастырь!.. Офелия…что?.. непременно остаться?.. Ну тогда бери дурака… самого глупого, какого только сыщешь… Холод?.. холод?.. Жеманницы вы все, все до одной, вот что! И распутницы… Офелия… Я люблю тебя… Офелия, я сумасшедший… Иди в монастырь, Офелия… Слышишь, в монастырь… [Анненский, цит. соч., с. 166 – 167].

Так, как писал Анненский-критик, не писал и не пишет никто. Не зная манеры автора, трудно поверить, что оба отрывка взяты из одной статьи. Автор сталкивает два типа речи: безупречная логика научного дискурса сменяется… Чем? На первый взгляд, абсолютно нелогичным монологом Гамлета, смонтированным (или «синтезированным») из реплик, произносимых героем в нескольких сценах, причем Анненского нисколько не заботит их последовательность. Монолог адресован читателю, хорошо знакомому с текстом шекспировской трагедии.

Вначале Гамлет *разыгрывает* свой диалог с Полонием, а затем «представляет» хрестоматийно известный диалог с Офелией, следующий за монологом «Быть или не быть». Отсюда и «нимфа»:

Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklier o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action. Soft you now,
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.

[Shakespeare, 1992, p.54].

В статье И. Анненского читатель *слышит* два голоса – автора и героя, о котором он пишет, именно *слышит*, поскольку, как отмечает А.В. Федоров, «речь Анненского-критика – прежде всего живая, рассчитан-

ная на произнесение, отнюдь не книжная речь» [Федоров, 1979, с. 551].

Метатекст (текст второго порядка, создаваемый критиком) «дублирует произведение на языке самого произведения» [Р. Барт, см. выше].

Интенсивное сопереживание критика с персонажем переходит в имитацию его манеры говорить. Анненский выбирает манеру смятенного Гамлета, каким он был в начале трагедии – речь, состоящую из вопросов, поувопросов, недомолвок и восклицаний. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить процитированный монолог с шекспировским текстом – монологом Гамлета из первого акта трагедии:

O, that this too to sullied flesh would melt
Thaw and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!
How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah fie! 'Tis un unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!
But two months dead – nay, not so much, not two –
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth
Must I remember?

[Shakespeare, 1992, pp. 10 – 11].

Но, как заметил Полоний, которого Анненский называет первым критиком Гамлета, во всем этом есть система ("though this be madness, yet there is method in't"). Гамлет просит актеров, исполнявших «Убийство Гонзаго», выучить строки, которые он сам написал. И. Анненский вставляет в шекспировский текст несколько собственных фраз, таких, например, как эта: «Ты думаешь, куда мы тебя пригласим… В хлев, в стойло самого грязного козла во всей Дании… А ты, Офелия, ты ведь нимфа…». Их нет в шекспировской трагедии. Но они могли бы там быть.

5. Творчески-образная интерпретация

Существует еще один тип дискурса в дополнение к тем трем, что сплетают, как пишет Р. Барт, «языковой венок вокруг произведения». Этот дискурс включает корпус текстов, являющихся результатом прочтения одних поэтов другими, с последующей творческой интерпретацией прочитанного.

Такое прочтение – всегда диалог, как например, в этом отрывке из поэмы А. Гинзберга «Howl»:

A Supermarket in California

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon.

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming for your enumerations!

What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! – and you, Garcia Lorca, what were you doing down by the watermelons?

I saw you, Walt Whitman, childless, lonely old grubber, poking among the meats in the refrigerator and eyeing the grocery boys.

I heard you asking questions of each: Who killed the pork chops? What price bananas? Are you my Angel?

I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following you, and followed in my imagination by the store detective.

We strode down the open corridors together in our solitary fancy tasting artichokes, possessing every frozen delicacy, and never passing the cashier.

Where are you going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight?

(I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)

Will we walk all night through solitary streets? The trees add shade to shade, lights out in the houses, we'll both be lonely.

Will we stroll dreaming of the lost America of love past blue automobiles in driveways, home to our silent cottage?

Ah, dear father, greybeard, lonely old courage-teacher, what America did you have when Charon quit poling his ferry and you got out on a smoking bank and stood watching his boat Disappear on the black waters of Lethe?

[Ginsberg, 1972, pp. 574 – 575].

Уитмен и битники. «Разбитое поколение» Америки, «сломавшее себе хребет, поднимая Молоха к небесам» (А. Гинзберг), обращавшееся в поисках истины то к дзен-буддизму, то к свободной любви, то к наркотикам, обрело в Уитмене своего гуру (учителя). Возможно, их привлекала оптимистическая очерченность мира в его поэзии ("the lost America of love").

Уитмен воспел американскую демократию. Идеал поэта – свободное общество тружеников, занятых созиданием. В сущности он был певцом всемирной демократии и прежде всего он славил Человека:

В центре всего и сущность всего – Человек.
К его героической и духовной эволюции

Тяготеют поэмы и другие творения.

Прогресс для поэта – слово с большой буквы. Уитмен писал о бешеном ритме жизни больших городов, о мощи машин, о достижениях науки и выставках с восторгом и радостью от того, что все это – дела рук Человека.

Для такой поэзии нужна была новая форма, и он ее нашел. Это был верлибр – свободный стих. Уитмен не оставил программного стихотворения на тему *ars poetica*, как это делали представители других поэтических школ. Он сам был «школой» и вместо *ars poetica* оставил два приема своей поэтической техники: знаменитые каталоги (enumerations) и то, что американские исследователи называют *identification* – отождествление себя со всем, что он видит в Америке. Его девиз – «I am America».

Г. Миллер писал о нем:

… the figure of Whitman, that one lone figure which America has produced in the course of her brief life. In Whitman the whole American scene comes to life, her past and her future, her birth and her death. Whatever here is of value in America Whitman has expressed, and there is nothing more to be said.

The future belongs to the machine, to the robots. He was the poet of the Body and the Soul, Whitman. The first and the last poet. He is almost undecipherable today, a monument covered with rude hieroglyphs for which there is no key. It seem strange almost to mention his name over here [Miller, 1961. pp.239 – 240]* .

Обращение битников к технике Уитмена (“Whitmanesque techniques”) – не просто поиск приема. Скорее это точка отсчета:

In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into
the neon fruit supermarket, dreaming for your enumerations.

Америка Уитмена – страна созидателей: мастеровых, фермеров, пионеров-первооткрывателей. Это страна Авраама Линкольна – президента, отменившего рабство, – и символ этой страны – корабль (“O Captain, My Captain!”).

Перед глазами поэтов «разбитого поколения» была другая Америка:

I touch your book and dream of our odyssey in the super-
market and feel absurd.

Америка в поэме А. Гинзберга – страна потребителей, и символ этой

---

* *См.: И всегда с нами был Уитмен - самый значительный поэт, которого создала Америка за время своего ко-роткого существования. У Уитмена вся Америка, весь ее быт живут. Живет ее прошлое и будущее, ее рож- де-ние и смерть. Все, что есть в Америке стоящего, Уитмен сумел уловить и передать в своих стихах, и добавить к этому нечего. Будущее принадлежит машинам и роботам. Уитмен был поэтом Тела и поэтом Души. Первым и последним поэтом. Сегодня его почти невозможно расшифровать, он как памятник, испрещенный иероглифа- ми, ключ к которым утерян. Здесь, даже странно вспоминать его имя (пер. Г. Егорова) [Миллер,1972, с. 180].*

современной поэту Америки – огромный супермаркет:

What peaches and what penumbras! Whole families shopping
at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies
in the tomatoes!

Битники не просто заимствовали уитменовскую технику – они проецировали себя на него, на его идеалы, считали для себя честью быть его поэтическими наследниками:

Ah**, dear father, greybeard, lonely old courage-teacher**, what
America did you have when Charon quit poling his ferry and
you got out on a smoking bank and stood watching his boat
disappear on the black waters of Lethe?

Столетие спустя Америка стала реальным воплощением «Десастрес» Гойи:

In Goya's greatest scenes we seem
to see the people of the world
exactly at the moment when
they first attained the title of 'suffering humanity'
They writhe upon a page
in a veritable rage of adversity
heaped up
groaning with babies and bayonets
under the cement skies
in an abstract landscape of blasted trees
bent statues bat wings and beaks
slippery gibbets
cadavers and carnivorous cocks
and the final hollering monsters
of the 'imagination of disasters'
they are so bloody real
as if they really still existed.
And they do
Only the landscape is changed
They still are ranged along the roads
plagued by legionnaires
false windmills and demented roosters
they are the same people
only further from home
on freeways fifty lanes wide
on a concrete continent
spaced with bland billboards
Illustrating imbecile illusion of happiness
The scene shows fewer tumbrils
But more mimed citizens

in painted cars
and they have strange license plates
and engines that devour America.
[Ferlingetti, 1972, p.362].

Внутренняя адресованность базируется здесь на обращении поэта к культурной памяти читателя. Отрывок четко распадается на две части, первая из которых есть не что иное как поэтический экфрасис. Вторичный по содержанию текст экфрасиса – вербальное изображение офортов испанского художника Франсиско Гойи (циклы «Капричос» и «Десастрес») – не самоцель, а мощное средство воздействия на воображение и чувства читателя.

Композиционный прием уподобления реальных сцен из жизни Америки офортам Гойи актуализирует художественный концепт стихотворения и демонстрирует **внутреннюю точку зрения** поэта:

They are so bloody real
It is as if they really existed
And they do
Only the landscape is different.

Вместо штыков и плачущих детей – рекламные щиты, изображающие «идиотские иллюзии счастья», а современные монстры – «раскрашенные автомобили и моторы, пожирающие Америку».

Суггестивность поэтического текста предполагает чтение между строк. Современный пейзаж, по мнению Ферлингетти,

shows fewer tumbrils
but more mimed citizens
in painted cars.

Любопытно, что переводчик не заметил суггестивности словосочетания *mimed citizens*. В переводе мы читаем:

На этой картине меньше двуколок,
Но больше калек в ярких машинах…

«Mimed citizens» переведено как «калеки», а «tumbrils» как «двуколки», но «tumbril», как пишет Оксфордский словарь, - это «повозка, в особенности такая, на которой во Франции везли на гильотину». В подобном контексте «mimed citizens» приобретает оттенок горькой иронии (Французская революция отменила обращение «господин», заменив его словом «гражданин»). В стандартизированном мире современных «граждан» казнит ими же самими созданная машинная цивилизация.

Творчески-образная интерпретация и научный анализ, так ли уж они далеки друг от друга? У О. Мандельштама есть стихотворение, которое, подобно пушкинскому «Пророку», неоднократно привлекало вни-

мание исследователей:

Домби и сын

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык –
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.
Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын;
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.
В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год

И грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле –
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

[Мандельштам, 1991, с. 33 – 34].

Первое, на что обращают внимание исследователи при анализе этого стихотворения, – это целый ряд неточностей: Оливер Твист никогда не сидел над конторскими книгами, Поль Домби не общался с клерками, а сам мистер Домби не кончал жизнь самоубийством.

Анализируя стихотворение, М.Л. Гаспаров подчеркивает, что оно представляет собой специфический набор образов. «Все образы – диккенсовские, но к роману «Домби и сын» они не сводимы, – пишет филолог. – Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира – все связи между ними новые» [Гаспаров, 2001, с. 209].

Подобную поэтику М. Л. Гаспаров называет «поэтикой реминисценций» или «поэтикой пропущенных звеньев», а читатель (ученый имеет в виду эрудированного читателя, т.е. потенциального адресата), воспринимая эти образные сдвиги на фоне заглавия «Домби и сын», ощу-

щает их особенно остро [там же].

В.М. Жирмунский оценивает поэтику Мандельштама в контексте других стихотворений поэта:

Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней. Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а поэзией поэзии (die Poesie der Poesie), то есть поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а художественное восприятие жизни [Жирмунский, 2001, с. 388].

Характеризуя образную систему стихотворений О. Мандельштама, Б. Успенский в Postscriptum(e) особо подчеркивает, что поэт «был подлинным филологом – в самом прямом, этимологическом смысле этого термина: представления о природе слова определяют его представления о мире, мир не существует для него вне языка, и тем самым план содержания и план выражения оказываются органически связанными… слово и образ в принципе не противопоставляются, но выступают как равнозначные понятия. [Успенский, 2000, с. 326].

В стихотворении «Домби и сын» перед читателем предстает не только другая культурная среда («контора Домби в старом Сити» и все подробности торговой жизни Лондона XIX века, включая типичную сцену банкротства и его последствий), но и другой художественный стиль – стиль диккенсовских романов* .

Текст о текстах. Интерпретируются не отдельные произведения, а целый мир, сотворенный другим писателем в другую эпоху. Поэт создает метатекст художественного описания этого мира, основу которого составляет специфическая «мандельштамовская» образность (если цифры – «пчелы, вылетевшие из улья», то адвокатские перья – «жала»).

Подобную творчески-образную интерпретацию В.М. Жирмунский определяет как «вчувствование в своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур», которые поэт «воспроизводит по-своему, проникновенным творческим воображением: он делает понятными чужие песни, пересказывает чужие сны, творческим

** Ср.: Наделенный невероятной, безудержной, гениальной фантазией, Диккенс к тому же обладал качеством, немаловажным для успеха, - уверенностью в правильности выбранного пути. Наметив общие контуры, опре- делив главные сюжетные линии, Диккенс уже не останавливаясь шел вперед, его мало смущали нелогичности в интриге, неправдоподобность ситуаций. Он прекрасно чувствовал публику, знал все ее капризы и предпочте- ния. Она любила тайны, ужасы, убийства, слезы, раскаяния и в избытке получала их на его страницах. -*
Гениева Е.Ю. У. М. Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. - М.: Книжная палата, 1989. - С. 27 - 28.

синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни» [Жирмунский, 2001, с. 388].

«Диалектика формы и открытости на уровне сообщения и постоянства и обновления на уровне адресата очерчивает интерпретационное поле любого потребителя, - подчеркивает не отвергающий деятельности критика У. Эко, - и точно и в то же время свободно предопределяет возможности прочтения произведения критиком, **чья деятельность как раз в том и состоит, чтобы реконструировать ситуацию и код отправителя, разобраться в том, насколько значащая форма справляется с новой смысловой нагрузкой, в том, чтобы отказываться от произвольных и неоправданных толкований, сопутствующих всякому процессу интерпретации»** (выделено нами.– Л.Г.) [Эко, 2004, с. 122].

Творчески-образную интерпретацию, как мы видим из приведенных анализов поэтических и прозаических текстов, возникших как результат прочтения одного творца другим, нельзя отнести к разряду «произвольных и неоправданных истолкований».

Выступая в качестве промежуточного адресата, поэт (или писатель) дает возможность предполагаемому читателю увидеть какие-то новые грани потенциального смысла, порой просто недоступные обыденному сознанию.

Список литературы

Аникст А. Методологические проблемы гамлетовской критики // Вильям Шекспир. Полное собрание сочинений: В 14 т. - Т. 14. – М.: Терра, 1997. – С. 520 – 541.

Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979.

Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 2000.

Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): Автореф. Дис... д-ра филол. наук. М., 1993.

Гениева Е.Ю. У.М. Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. – М.: Книжная палата, 1989.

Долинин К.А. Интерпретация текста. – М., 1985.

Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001.

Кайда Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учебное пособие. – М.: Флинта, 2001.

Краткий словарь по эстетике / под ред. Овсянникова М.Ф. – М.: Просвещение, 1983.

Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб., 2001.

Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Philologica. Исследования по языку и литературе. – Л., 1973. – С. 416 – 426.

Соллертинский И.И. Гамлет Шекспира и европейский гамлетизм // Памяти Соллертинского. – Л.: Советский композитор, 1978. – С. 223 – 234.

Тураева З. Я. Этнопсихологические особенности адресованности текста // Языковая система и социокультурный контекст. Studia Linguistica 4. – СПб., 1997. – С. 133 – 143.

Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Культура. Архитектура. – М.: Наука, 1975. – С. 123 – 138.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2002.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004.

Leech G.N., Short M.H. Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. – N.Y., 1981.

Maugham S. The Summing Up. – London, 1978.

Источники

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 4 т. – Т. I. – М.: Изд. - во Академии художеств СССР, 1962.

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. Т. I. – М.: Терра, 1991.

Миллер Г. Тропик Рака. – М.: Культура, 1992.

Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Т. 5. - М.: Наука, 1964. – С. 355 – 363.

An Anthology of the English and American Verse. – M., 1972.

Miller H. Tropic of Cancer. – N.Y., 1961.

Maugham S. The Moon and Sixpence. – M.: Progress Publishers, 1972.

Maugham S. The Razor's Edge. – M.: Менеджер, 2005.

Shakespeare W. Hamlet. – N. Y., 1992.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Автор – Текст – Адресат. «Бермудский треугольник» современной филологии. Творческий процесс во многом остается загадкой как для ученых, так и для самих творцов. То же самое можно сказать и о процессе восприятия литературных произведений.

Популярность концепции «диалогизма» и выдвижение на первый план филологических исследований эстетики адресата привело к тому, что основной акцент дискуссий сместился в сторону признания / непризнания свободы читательской интерпретации.

О свободе /несвободе автора в процессе публикации произведения не пишут вообще, а между тем эта проблема существует. Так называемые «надындивидуальные, или “серийные” коммуникативно-когнитивные стратегии восприятия, интерпретации и переработки знаний» действуют не только в науке (Е.В. Чернявская), но и в искусстве. Художественный дискурс, подчиняясь тем же законам, что и дискурс научный, также способен породить интолерантность по отношению к «чужеродным» идеям.

В известном стихотворении А.С. Пушкина Книгопродавец говорит Поэту:

Не продается вдохновение,
Но можно рукопись продать.

Автор приходит к издателю, и ему (Автору) «**нужно** рукопись продать». В итоге Э. Берджес соглашается на публикацию своего романа без последней главы и в течение нескольких лет не может избавиться от чувства вины перед своим произведением, а американский читатель даже не подозревает, что он читает не совсем то, что хотел сказать автор, и даже совсем не то, если прочесть предисловие к повторному изданию, а У. Эко отказывается от задуманного заглавия для своего знаменитого романа, поскольку «в редакциях не любят имен собственных».

Открывая книгу, приступая к процессу чтения, читатель вообще может ничего не знать об авторе, а предисловие критика и информация на обложке, как мы видели, могут дезориентировать его, и тогда единственным источником информации будет сама книга, т.е. текст.

Читательская интерпретация не может и не должна приравниваться к научной, поскольку она основывается прежде всего на ассоциациях, которые возникают у него в процессе чтения. Ассоциации могут быть очень субъективными, сугубо личностными, и читатель склонен приписывать их автору (Ю.М. Лотман писал об «агрессивности» читателя,

навязывающего автору свой код).

Филолог не навязывает писателю тот или иной код – он его ищет. Ищет и находит скрытое правило построения литературного произведения, проступающее на всех уровнях текстового целого – его неповторимый **идиолект.**

Антропоцентризм – основа современного лингвистического знания – проявляется в текстах-анализах и текстах-интерпретациях, прежде всего, через личность *интерпретатора.* Но для филолога-аналитика существует одна неопровержимая реальность – ТЕКСТ.

Выбор методов анализа диктует время, уровень развития самой науки, доминирующая научная парадигма и собственные интересы исследователя.

Приемлем ли субъективизм? И да, и нет. Если речь идет о выборе материала для исследования и форме изложения теоретических положений, то ответ будет утвердительным, поскольку у каждого из нас есть свои предпочтения в сфере литературы и искусства. Здесь выбор за исследователем.

Научный анализ и интерпретацию не следует смешивать с размышлениями по поводу текста, поскольку научный подход всегда зиждется на максимальной объективности и доказательности. Что же касается методов исследования, то они могут быть разными и дополнять друг друга. Правомерен любой метод при условии, что он позволяет адекватно описать объект, а исследователь в своих поисках «потенциально бесконечного смысла» не преступает меру и цель.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора…… 3
Рассуждение о методе: об анализе, интерпретации и не только…… 4
1. Постановка проблемы…… 4
2. Школы и методы. «Власть дискурса»…… 5
3. Цели, задачи и методы филологического анализа художественных текстов (современные тенденции) 11
4. Анализ или интерпретация?.....18
5. Анализ языкового материала……19
6. Литературоведение, лингвистика и семиотика: филологическое наследие и современность 26
7. Итоги 38
Автор. Текст. Дискурс 43
1. Автор и текст 43
2. Авторское предисловие как тип текста 45
3. «Время и семья Форсайтов» (предисловие Джона Голсуорси к «Современной комедии» 51
4. Проблема 21-ой главы (предисловие Э. Берджеса к повторному изданию романа «Заводной апельсин» в Америке 57
5. Византия Рэя Брэдбери 61
6. Выводы 71
Пространство и время в поэтическом тексте 76
Лики экфрасиса 92
1. Синтез. Синкретизм. Интертекстуальность. Интермедиальность 92
2. Экфрасис 97
3. Экфрасис как межсемиотический перевод 101
4. Функции экфрасиса как «текста в тексте» 108
5. Отвлеченный экфрасис 120
Фактор адресата 127
1.Филологическое наследие М.М. Бахтина: «принцип диалога» в художественном тексте и «ответный» характер смысла 127
2. «Грамматика говорящего» и грамматика слушающего»..... 134
3.Читатель и адресат 135
4. Наука о литературе, критика и чтение (по Р. Барту) 138
5. Творчески-образная интерпретация 143
Заключительные замечания 152

Научное издание

Гришкова Лилия Владимировна

АВТОР. ТЕКСТ. АДРЕСАТ
Монография

Редактор Н.А. Леготина

Подписано к печати	Формат 60 х 84/16	Бумага тип. № 1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 11, 25	Уч. - изд. л.
Заказ	Тираж 500	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ
640699, Курган, ул. Гоголя, 25.
Курганский государственный университет.