

Н.Л. Лейдерман

ТЕКСТ И ОБРАЗ

На нашей конференции собрались, если не единомышленники, то уж определенно «единодумники», то есть те, кого занимают одни и те же научные проблемы. Здесь нет лингвистов, которые смотрят на художественный текст лишь как на материал для наблюдений над законами языка и речи, и нет литературоведов, для кого художественный текст есть лишь повод для построения философских, социологических, этических и тому подобных концепций. Для нас, собравшихся здесь, лингвистов и литературоведов, учителей-практиков и методистов, художественный текст – это не материал и не повод, а самоценный объект исследования. Мы все бьемся над одной проблемой, а именно – пытаемся понять, что делает этот текст ХУДОЖЕСТВЕННЫМ феноменом.

В соответствии с жанром Круглого стола я позволю себе открыть дискуссию докладом, в котором вопросов будет больше, чем ответов, и предположений больше, чем утверждений.

1.

В известной своей работе «Поэтика в ее отношении к лингвистике и теории литературы» (1963) В.В. Виноградов констатировал: «...Речевая структура литературно-художественного произведения (...) обычно рассматривается как арена отчасти борьбы, отчасти взаимодействия категорий и принципов лингвистической стилистики и стилистики литературоведческой. Разномыслие обнаруживается в решении вопроса о границах той и другой, а также вопроса о способах и приемах их соотношений и взаимоотношений»¹. С тех пор прошло более сорока лет, но воз и ныне там. В течение этих десятилетий суждения о сущности литературного произведения колебались в диапазоне от вульгарно-реалистических концепций, представлявших художественный текст как непосредственное отражение объективной действительности (так называемой «правды жизни»), до постструктуралистских утверждений, вроде парадоксальной формулы Ролана Барта: «то, что в рассказе «случается», так это сам язык, приключения языка».

Основная причина расхождений в филологической науке (не только между литературоведами и лингвистами, но также и внутри каждой из этих ветвей нашей науки) состоит, на мой взгляд, в том, что

В основу статьи положен доклад, прочитанный на заседании Круглого стола X Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы анализа литературного произведения в системе филологического образования: наука – вуз – школа» (Екатеринбург, 24 марта 2004 г.)

¹Цит. по: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С.169.

Наум Лазаревич Лейдерман — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

исследователи исходят из разных представлений о самом объекте изучения – *художественном литературном произведении*, о его сущности. Видимо, взаимопонимание между разными филологическими стратегиями должно начинаться с поиска ответа на ключевой вопрос: *что отличает художественный текст от текста нехудожественного?*

Кратко обозначим фундаментальные, конститутивные свойства, которыми обладает подлинно художественный текст:

Во-первых, художественный текст так организован, что в процессе его восприятия процесс собственно фиксации материального слоя (орфографии и пунктуации, морфологии, синтаксиса и лексики) как-то чудесным образом перестает осознаваться читателем, а перед его внутренним взором появляются лица, картины, эпизоды – и из всего этого рождается некая *«виртуальная реальность»*. Синонимичны другие термины: «поэтическое вероятное» (А.Ф. Лосев), «эстетическая реальность» (М.М. Гиршман), «квазиреальность» (В.И. Тюпа), «фикциональные миры» (А. Компаньон). Но, предпочитая понятие «виртуальная реальность», я имею в виду, что за ним тянется длинный семантический шлейф, начиная от рассуждений Николая Кузанского об умении «умным оком» разглядеть дерево, пребывающее в семени, и кончая размышлениями Антуана Арто о виртуальном театре, а также современные философские представления о психике человека как сложном образовании, которое включает в себя разнородные реальности.² А главное, что стоит за термином «виртуальная реальность» – это характеристика особой природы того феномена, который создается посредством художественного текста. Он есть и его нет, он материален и он бесплотен, он объективен и он субъективен, он рождается в те минуты, пока читатель держит в руках книгу, и исчезает, чтобы затем возникнуть вновь в ином читательском восприятии. Это воображаемый мир. Но в нашем сознании он существует на равных с миром абсолютно материально-предметным, и над вымыслом о каком-то средневековом парфюме или алхимике мы обливаемся такими же слезами, что и над телерепортажами об очередных катастрофах и терактах, а в снах наших литературные герои из разных эпох порой оказываются в одной компании с нашими родственниками и сослуживцами. И что поразительно – никакого душевного дискомфорта мы при этих совмещениях не испытываем. Значит, такое существование субъективного, вымышленного художником на равных с объективно реальным со-

² См. об этом: Носов Н.А. Виртуальная реальность // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 310. Кстати, здесь автор называет 8 свойств «виртуального события»: к ним относит – непривычность, спонтанность, фрагментарность, объективность, а также измененность следующих статусов: статуса телесности, статуса сознания, статуса личности, статуса воли.

природно устройству нашей психики, служит удовлетворению каких-то очень важных потребностей нашего сознания.

Не могу отказать себе в удовольствии привести следующее признание: «... Вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, что во сто крат усиливает его существование и влияние – часто совершенно наперекор своей задаче (...). Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого. А в жизнь других входит Шейлок, в жизнь горничной – та, которую она видела в автомобиле на экране». Неужели вымышленные художником образы бывают настолько зрими, что могут даже теснить собою впечатления от объективно реального? Автору приведенных выше строк нельзя не верить. Это Иван Алексеевич Бунин.³

«Виртуальность» – это, несомненно, самое главное, определяющее качество художественного текста. Теоретическое обоснование тому ведется с учения Аристотеля о «мимезисе»: о том, что «подражать присуще людям с детства», что «даже первые познания приобретают путем подражания и результаты подражания всем доставляют удовольствие» и что путем подражания «одаренные люди ... породили из своих импровизаций поэзию»⁴. В XX веке аристотелевская теория «подражания» получила продолжение и развитие в теории игры Й. Хейзинги, который не только объяснил радостную природу игры («шутливость, развлекательность, забавность») но и раскрыл творчески-эвристическую ее роль: в игре, – утверждает ученый, – «человечество все снова и снова творит свое выражение бытия. Рядом с миром природы – свой второй, вымышленный мир».⁵ Традиция, идущая от Аристотеля, была закреплена в фундаментальном труде Эриха Ауэрбаха «Мимезис. (Изображение действительности в западноевропейской литературе)» (1946). Наука накопила огромный материал об эстетических, гносеологических и гедонистических функциях «мимезиса».

Однако, во второй половине XX века, с распространением структуралистских и особенно постструктуралистских концепций (начиная с работ Р. Якобсона и далее – Леви-Стросса, Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Женетт Ц. Тодоров и др.), теория мимезиса стала подвергаться форменному ostracismu.

Взамен мимезиса было предложено понимание литературного художественного произведения как «риторического образования», а это полностью размывает границу между художественным текстом и текстом любого другого вида словесности – публицистикой, лекциями, деловыми бумагами, личной перепиской и т.п. Анализ текста стал тонуть «в беспредельном пространстве семиозиса» (А. Компаньон), в лучшем случае – сводиться к изучению наррационных его аспектов, диалогизма, понимаемого крайне узко –

как сообщения между текстами, и интертекстуальности. А к тому же расцвет авангардного искусства с его декларативным отказом от иконических образов воспринимался как доказательство несущественности миметического аспекта в искусстве вообще.

Однако, даже в пору экспансии антимиметических настроений, появлялись серьезные теоретические исследования, где доказывалась неизбежность (а значит конститутивность) «экспрессивно-референциального», то бишь изобразительно-выразительного измерения в словесном искусстве. Назову, например, канд. диссертацию донецкого исследователя А.В. Домашенко «Проблема изобразительности художественного слова», где на самом неподатливом материале, а именно – на материале лирики, убедительно доказывалось, что «изобразительность является внутренне присущим лирике свойством»⁶. К ней присоединяется диссертация Е. Капинос «Словесная пластика и архитектоника (от Батюшкова и Баратынского к Мандельштаму)» (Новосибирск, 2000). А в 2003 году у нас, в Уральском педуниверситете, была защищена диссертация Н.С. Сироткина о поэзии русского и немецкого авангарда, где доказывается, что даже в авангардных поэтических системах нет чисто абстрактных семиотических форм, а наблюдается тенденция к сближению с формами, которые исследователь называет «тропичными», т.е. где «объект знака и носитель знака не могут быть разграничены»⁷.

Судя по всему, структуралистские и постструктуралистские подходы к объяснению феномена художественности текста оказались малопродуктивными. Видимо, поэтому в последнее время начинает восстанавливать свои позиции теория «подражания». Об этом свидетельствует и конкретизация Полем Рикером трех смыслов термина «мимезис», а также его интерпретация функций мимезиса⁸. В этот же ряд можно поставить новые разработки в области теории художественного вымысла (статьи Джона Серля «Логический статус художественного дискурса», «Истинность в вымысле» Дэйвида Льюиса и «Художественный вымысел и действительность: их фундаментальные связи» Г.Н. Кастанеды, перепечатанные в журнале «Логос», 1999, № 3) Об этом же свидетельствует выделение в обзорном труде о состоянии современной теоретико-литературной науки Антуана Компаньона «Демон теории: литература и здравый смысл» (1998, русский пер. 2001) большой главы «Внешний мир», весь пафос которой в том, что сам автор назвал «денатурализацией мимезиса» (113-162).

Наконец, известные отечественные теоретики в самое последнее время решительно выступили против подмены художественной реальности «риторическими конструкциями». Полемическая статья М.М. Гиршмана, так и называлась: «Риторическая конструк-

⁶ Домашенко А.В. Проблема изобразительности художественного слова. (На материале лирик Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого). Автореф. дисс... канд. филол. наук, Москва, 1986. С. 2.

⁷ Сироткин Н.С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. С. 4. См. также: Тырышкина Е.В. Принципы мимезиса в русском авангарде 1910-1920-х годов // Текст: проблемы и методы исследования. Барнаул, 2000. С. 106-116.

⁸ См.: Рикер П. Время в рассказе. Т. 1. СПб, 1999.

³ Цит. по: Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии: Иван Бунин. М., 1992. С. 135. (Курсив принадлежит автору.)

⁴ Цит. по: Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 116.

⁵ Цит. по: Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992. С. 14.

ция-деконструкция или эстетическая реальность?»⁹ А весь теоретический пафос книги В.И. Тюпы «Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ» (М., 2001) состоит в доказательстве онтологического статуса художественной реальности и разработке способов ее адекватного описания и анализа.

Я столь подробно остановился на проблеме «мимезиса» потому, что в признании или непризнании виртуальности фундаментальным качеством художественного текста вижу исходную, ключевую причину расхождений между литературоведами и лингвистами.

И здесь надо с самого начала расставить все точки над «и».

Некоторые современные исследователи художественного текста выдвигают в качестве главного конститутивного признака этого феномена антропоцентричность (С.В. Моташкова, Л.Г. Бабенко). Это действительно важный критерий, но без очень существенных уточнений он не указывает на специфику «человекоцентризма» именно в искусстве. Ибо можно спокойно доказать, что и текст учебника «Анатомия человека» антропоцентричен. А уж оспаривать антропоцентричность любого философского трактата по этике никто не решится. Но вряд ли кто-нибудь возьмется доказывать, что «Этика» Спинозы является художественным текстом. Значит, не отказываясь от действительно существенного положения об «антропоцентричности» искусства, надо его существенно уточнять. А именно тем, что в искусстве человек выверяется мерой и степенью его соответствия той духовной сущности, которая отличает его от всех земных тварей и от любых иных форм вселенской материи: быть личностью, обладать способностью мыслить и страдать, осознавать свою смертность и ценить жизнь как «нечаянную радость». Только в таком качестве искусство признает человека центром мироздания. И только под этим углом зрения оценивает его всего – стать, улыбку и прищур глаз, жесты и психологические рефлексии, поступки, деяния и судьбу.

А как искусство совершает эту оценку жизни и деяний человека, благостности или бессмысленности его существования?

И тут нам придется вспомнить о действительно главной функции искусства – быть инструментом эстетического освоения действительности. Ведь эстетическое освоение мира – это оценка действительности в свете законов красоты, в которых структурировались выношенные за многие века всем родом людским представления о высших ценностях человеческого существования.

«Виртуальный» характер художественного текста определяет ту особую – интимную, ненавязчивую, незаметную – проникновенность эстетической концепции в душу читателя. Ибо эстетическую концепцию мира и человека читатель не выискивает в тексте, а он ее духовно лицезреет, и оттого, порой даже не вдумываясь в ее суть, не подвергая ее рациональному анализу, он просто живет воображением в «виртуальной реальности», этой воплощенной концепции мира,

и соглашается или не соглашается с нею и ее законами так же, как это делает он внутри объективной исторической и социально-бытовой действительности.

Из сказанного следует, что «миметичность» есть самое первое, абсолютно необходимое условие, которое обеспечивает осуществление этой функции. Ибо эстетическое переживание не может возникнуть без конкретизации, без индивидуализации объекта переживания. Например, родину в о б щ е любить невозможно. Не случайно в знаменитом стихотворении Симонова «Родина» отвлеченный «картографический» взгляд, которым оно начинается («Касаясь трех великих океанов, / Она лежит, раскинув города, / Покрыта сеткою меридианов, Непобедима, широка, горда...») оттесняется, или даже опровергается конкретным, локально-предметным изображением:

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке,
И в краткий миг припомнить разом надо
Все, что у нас осталось вдалеке.
Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину – такую,
Какой ее ты в детстве увидел.
Клочок земли, припавший к тем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Но при этом мы не забываем, что наше эстетическое восприятие конкретных деталей и подробностей «вещного мира», восторг или омерзение, определяется критериями эстетической ценности, которые в имплицитном виде присутствуют в нашем сознании, в блоке культурной памяти. А универсальной мерой гармонии, красоты, целесообразности, смысла жизни стал образ Космоса, в нем с древнейших времен материализовался идеал гармонически устроенного миропорядка, вселенского лада.

Вот здесь мы и переходим **ко второму** конститутивному принципу художественного произведения. Речь пойдет о том, что создаваемая посредством слова «виртуальная реальность» конструируется как образ мира («сокращенная Вселенная»), т.е. как *модель мироустройства*. Сама эта модель выступает в качестве наглядно-зримого воплощения смысла жизни, с которым соотносится и в свете которого получает эстетическую оценку судьба героя.¹⁰

Специальное рассмотрение проблемы «Произведение как образ мира» предпринималось мною в работе «Жанр и проблема художественной целостности», опубликованной почти тридцать лет назад (1976). Здесь выделены следующие основные принципы образного миромоделирования:

1) Самый первый по происхождению принцип – *непосредственное наглядное запечатление* всего комплекса представлений о мироздании и силах, им управляющих (это прежде всего мифологические конструкции, наподобие ареопага античных богов или

⁹ Напечатана в выходящем в Донецке «Литературном сборнике». Вып. 5/6. 2001. С. 310-315.

¹⁰ Проблема жанра в англо-американской литературе. Вып. II. Свердловск, 1976. С. 3-27. С некоторыми сокращениями и уточнениями она воспроизведена в учебном пособии «Практикум по жанровому анализу литературного произведения» (Екатеринбург, 2001. С. 5-15).

Ветхого Завета, или мегаобразов Мирового Древа или Реки жизни);

2) Второй принцип – *«иллюзия всемирности»*: когда образ космоса оформляется уже вокруг человека, для чего впервые начинают использоваться разнообразные условные «коды» и «сокращения» (художественные полотна типа «Илиады», Божественной Комедии», «Потерянного и возвращенного рая»);

3) Третий принцип – *метафорический, или символический*: когда непосредственно запечатленный пространственно-временной локус воплощает в себе структуру и свойства целого мира. (Аналогия – как по молекуле можно изучать свойства всего вещества) Метафорический принцип чаще всего доминирует в таких, например, жанрах, как роман, трагедия, высокая комедия.

4) Следующий принцип миромоделирования – *метонимический* (а точнее его следовало бы назвать *принципом синекдохи*): когда непосредственно изображается часть от целого, но в этих текстах всегда присутствует система сверхтекстовых сигналов, которая связывает изображенный фрагмент действительности с «целым миром». (Примеры – практически все малые жанры прозы.)

5) И, наконец, пятый принцип – *ассоциативный*. По этому принципу структурируется образ мира в тех текстах, в которых нет или почти нет плана изображения, а сам текст по своим качествам провокативен – он рассчитан на эмоциональное возбуждение читателя, на активизацию индивидуальной глобальной модели мира, которая существует в его сознании, провоцируя ее ревизию и стимулируя ее перестройку. Словом, это сооружение образа мира «из материала заказчика». Неслучайно такой принцип господствует в лирических жанрах, формируя не столько картину миро-видения, сколько картину миро-переживания.

Возможно, есть и другие принципы созидания произведения как образа мира. Но мне важно отсюда вывести один теоретический постулат: *любое художественное произведение, будь это стихотворение в четыре строчки или многотомная эпопея, всегда в конструктивном плане представляет собой ОБРАЗ МИРА*. Именно в таком и только в таком качестве оно может быть носителем эстетической концепции действительности. Не обладая этим качеством, текст может быть чем угодно: публицистическим очерком, сообщением, рассуждением, описанием – любой формой словесности, но не будет художественной литературой.

Только благодаря тому, что художественное произведение конструктивно представляет собой образ мира (виртуальную модель Вселенной, в центре которой стоит человек), оно может обладать **третьим** своим конститутивным качеством – **мифологичностью**. Это означает, что в непосредственно изображенной «виртуальной реальности» («здесь и теперь») художник запечатлевает то, что считает вечными смыслами человеческого бытия.

Почему почти во всех художественных произведениях большое место занимает любовный сюжет – точнее, «безлюбных» книг почти не бывает?

Почему в литературных произведениях столь велика роль картин природы?

Почему так упорно входят в искусство мотивы жизни и смерти?

Потому что это безусловные основы и источники земной жизни человека, и они-то выступают в искусстве вечными и ценностными мерами человеческого существования.

Почему нас сегодня волнует эпопея Толстого «Война и мир»? Тем, как Кутузов и Наполеон расставили войска на Бородинском поле? Выяснением, правильно ли сам Толстой обрисовал диспозицию или правы те генералы, которые уличают его в неточностях? Нет, конечно. А тем, как четыре славных человека: Пьер Безухов, Андрей Болконский, Николай Ростов и Наташа – ищут гармонию с миром. А что есть более вечного в судьбе каждого человека, который является в этот мир, как не постоянный поиск этой гармонии? Поэтому идеи и образы «Войны и мира» наполняются мифологической семантикой. Ибо во все времена в душе читателя будет находить отклик опыт поисков героев Толстого, широкий спектр обретений ими искомого смысла своего существования: Пьер нашел его в общественном деянии, Андрей – в обращении к Богу, Николай – в беззаветном служении государю, Наташа – в интуитивной верности живой жизни. (Кстати, в романе Толстого, вопреки трактовкам советского литературоведения, все четыре варианта установления гармонии между личностью и миром признаются равнодостоинными.)

Словом, мифологичность есть результат усилий художника, который, как говорил Фолкнер, целенаправленно стремится «сообщить действительности высокий переносный смысл».

Интеграция всех названных выше конститутивных принципов: «мимезиса», миромоделирования и мифологичности — делает художественное произведение «виртуальной реальностью», которая единственно может быть целостным воплощением и выражением определенной эстетической концепции человека и мира (или «человеческого мира»).

Значит, изучение художественности текста должно быть ориентировано прежде всего на выяснение его роли в созидании «виртуальной реальности». (Все иные функции текста для нас малосущественны.) Значит, надо разрабатывать соответствующую *методику анализа* текста художественного произведения.

Видимо, надо начинать с определения структуры художественного произведения и выяснения места в ней собственно текста.

В свое время Ю.М. Лотман в сугубо конспиративных целях (ради маскировки занятий семиотикой) ввел термин «вторичная знаковая система». С годами этому термину придали значение теоретического постулата. На самом же деле художественное произведение – это **многослойная знаковая система, не вторичная, а скорее двоичная, т.е. состоящая из двух сигнальных систем, надстраивающихся друг над другом: собственно грамматической и художественной, а последняя же, в свою очередь, состоит из настраивающихся друг на друга трех образных подсистем – виртуально-предметной, миромоделирующей, мифологической**.

Но исходное значение принадлежит, разумеется, первому знаковому уровню – текстовой системе,

именно она, как зерно, хранит в себе зародыши всех последующих знаковых уровней.

А второй слой произведения, – это художественная система. Она, конечно, порождается текстом, образуется текстом и только текстом. Но все же она представляет собой другое измерение. Может, ее следует называть «затекстовой»? Ибо она ориентирована вовсе не на те функции, на которые ориентирована любая другая речь – не на передачу информации, не на сообщение фактов, не на формирование определенных знаний. Художественная система ориентирована на то, чтобы создавать в воображении читателя «виртуальную реальность», где не только могут существовать «типические герои в типических обстоятельствах», а вполне возможна вовсе небывалая онтология – с чудесами и сапогами-сороходами, с кругами ада и туманностью Андромеды, с гуляющим по Невскому Носом и свитой Воланда рядом с учреждением на Лубянке. И надо так выстроить текст, так слепить все микро- и макрообразы, чтобы читатель стал воспринимать эту реальность как вполне самодостаточный мир. И чтобы он смог погрузиться в этот воображенный мир, как в некое инобытие, принял все законы, по которым тот образуется – даже самую несутветную небывальщину. Чтоб он стал в нем существовать – сопереживать героям, размышлять вместе с ними над ситуациями и коллизиями, в которых они оказываются, сострадать и ненавидеть. В идеале через это созерцание и «сосердцание» (как сказал бы поэт) он, читатель должен изменить свое миропонимание и мироотношение.

Но это еще не всё. В свое время Д.С. Лихачев предупреждал о недопустимости сопоставлений художественного мира с внешней объективной реальностью по частям, по фрагментам¹¹. Художественный текст должен быть устроен, «слеппен» так, чтобы воображенную, прожитую и пережитую в нем «виртуальную реальность» читатель смог соотносить именно как целое мироустройство с «миром, данным в ощущениях» – с той реальностью, в которой он физически, исторически, социально пребывает. А может быть, и не будет соотносить этот виртуальный мир с внешней физической реальностью, а спрячется, заку-

¹¹ Ученый с возмущением констатировал: «Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поиском «прототипов»: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже «прототипов» событий и прототипов самих типов. Всё в «розницу», всё по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях рассыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности. При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные «верности» или «неверности» в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя действительность и целостный мир художественного произведения они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь». (Лихачев Д.С.. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-75.)

Еще круче высказывались на сей счет Р. Уэллек и А. Уоррен, авторы широко известной «Теории литературы»: «О правде жизни, или «реальности», можно судить с точки зрения фактической точности той или иной детали не больше, чем судят о морализме бостонские цензоры, проверяя, есть ли в романе какие-то особенные сексуальные или богохульные слова. Разумное критическое отношение вырабатывается ко всему вымышленному миру, сравниваемому с нашим настоящим или воображаемым миром, часто менее целостным, чем мир романа». (Wellek R., Warren A. Theory of Literature. 4-th ed., N.-Y., 1956. P. 203-204.)

порится в нем. Чтоб укрыться от мерзости повседневного своего существования, и хоть в грезах немножко пожить по-человечески. И такую функцию феномена виртуальности тоже не надо высокомерно отвергать.

Можно, наверно, сказать и так: *художественный текст – это неживая, неорганическая система, обладающая способностью имитировать (миметизировать) живую, органически саморазвивающуюся действительность.*

Исследователю художественного текста первоначально важно разобраться: как же текст со всем своим лексическим составом, со всеми своими грамматическими связями превращается в «систему факторов эстетического впечатления». Эта формула М.М. Бахтина представляется в высшей степени важной и точной, ибо она определяет главную функцию текста именно в художественном произведении – здесь текст выполняет прежде всего функцию сигнального контура, порождающего систему художественную.

Следовательно, анализ художественного текста должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики его «знакового потенциала». (Здесь хочется применить предложенный В.И. Тюпой термин – *семиоэстетический анализ*). Кем бы ни был исследователь, лингвистом или литературоведом, если он ставит перед собой задачу охарактеризовать именно художественную специфику текста (или доказать, что текст действительно художественный), ему следует выяснять, как этот текст вызывает впечатление наглядно-зримой реальности; как эта наглядно-зримая реальность самоорганизуется в целостный образ мира; как этот образ наполняется вечными смыслами (несет в себе «избыток вечности»)?

2.

Такая исследовательская стратегия требует решения ряда теоретических вопросов. Постараемся разобраться в тех, которые представляются наиболее важными и запутанными.

1.) Первый из них: как соотносятся в художественном тексте «миметический» и «риторический» дискурсы?

Те, кто ставит под сомнение миметическую функцию художественного текста, приводят такой аргумент. Ведь любой художественный текст – это речь, за каждым словом стоит некий субъект, источник слова. Значит и надо в первую очередь изучать художественный текст как высказывание. Это во-первых. А во-вторых, в любом художественном тексте, кроме плана изображения (описаний лиц, предметов, картин, действий), есть план чистого высказывания – рассуждения, комментарии, разъяснения со стороны того, кто является источником речи (личного или безличного повествователя – имплицитного автора). Где же тут «мимезис»? В каком отношении с «виртуальной реальностью» художественного мира находится этот пласт текста?

Действительно, в любом художественном тексте существуют два типа дискурса – собственно миметический и риторический. При этом риторический, как правило, выносятся за скобки художественной реальности. На самом же деле риторический аспект не только не внеположен «виртуальной реальности», а является

ее необходимым компонентом. Ведь субъект речи даже в безличном повествовании, даже находящийся извне описываемых событий, не тождествен автору-творцу, а, будучи посредником между «виртуальной реальностью» и читателем, выступает полномочным представителем этой «виртуальной реальности», носителем ценностного отношения к миру, которое в ней воплощено. Сам процесс повествования становится художественным актом. Ведь повествовательная речь – это не бытовая, не практическая речь. Даже в сказе, даже в самой откровенной стилизации под голое внелитературное слово, это все равно «иная речь», это всегда «образ речи».

Кто это говорит:

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает, Это знает уставший...».

Это говорит булгаковский безличный повествователь. Но разве не слышится в этом голосе сродство с Мастером, разве не с его душой сейчас сливается его со-чувствие?

Повествователь может не только любить, но и ненавидеть своих героев, не только сочувствовать им, но и иронизировать над ними... Он только не может быть нейтрален. Он со-переживает ту жизнь, которую описывает. При этом голос и мысль безличного повествователя (тем более носителя сказового слова, а еще более личного героя-рассказчика) входит вместе с мыслями, чувствами и голосами персонажей в единую духовную «пневмосферу», которая столь же существенна в целостном образе мира, как и сфера предметно-чувственная.¹² Следовательно, и текст, приписываемый повествователю любого типа, надо рассматривать не как самоценный образ речи, а как голос субъекта, так или иначе вовлеченного в духовную жизнь вымышленного мира.

Изучение *образа пневмосферы* как особого субстрата художественного мира – в высшей степени увлекательная задача (особенно в «интеллектуальных жанрах»), обещающая большие эвристические перспективы. В этом ракурсе весь комплекс сугубо риторических качеств текста открывается в своей эстетической значимости. И здесь новыми гранями поворачивается методика анализа прозы как системы речевых стилей, которая будет опираться на бахтинскую теорию романного слова и на исследования

¹² В свое время П.А. Флоренский высказал предположение «о существовании в биосфере или, может быть, на биосфере того, что можно было бы назвать «пневмосферой», т.е. о существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению». (Флоренский П.А. Из письма к Вл.Ив. Вернадскому от 21.IX. 1929 г. // Флоренский П.А. Соч. В 4-х т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 451-452.) Эта гипотеза перекликается со сходящими суждениями ряда философов и естествоиспытателей XX века: В.И. Вернадского – о ноосфере, А. Чижевского – о «психосфере», М. Хайдеггера – об «интеллекто-сфере», К. Прибрама – об околоземной голограмме, И. Левина и В. Налимова – о «пневмобюкосмосе», А.И. Вейника о «хроносфере». Дальнейшее развитие и подкрепление идея Флоренского о пневмосфере получает в выдвинутых современной наукой гипотезах о хрональных полях и о биоспиполовой формации.

В.В. Виноградова о художественном мышлении Пушкина литературными стилями¹³.

Итак, при изучении художественного произведения как «виртуальной реальности», надо, на мой взгляд, кроме уже хорошо освоенного пласта – хронотопа, дающего наглядно-зримое представление о предметном, материальном субстрате действительности, изучать также другой пласт – пласт риторический, но не как сугубо нарративное (дискурсивное) явление, а как абсолютно необходимый пласт воображаемого мира, дающий представление о духовном, интеллектуально-эмоциональном субстрате реальности (пневмосфере). Сплав этих двух пластов, отношения между ними – вот что создает целостный образ художественного мира.

2) А далее встает второй, в сущности, самый главный вопрос: как текст превращается в «виртуальную реальность» – в пейзажи, портреты, поступки, события и т.д. и т.п.?

Издавна на него отвечали так: есть два основных принципа создания литературного образа – «внутри слова» и «посредством слова».

Филологическая наука, в основном, исследует первый принцип: характеризуются разнообразные тропы, изучаются различные виды и формы ритмических и звуковых образований. Действительно, на этом пути порой удается успешно вскрыть механизмы формирования ассоциаций, посредством которых создается художественный образ. Здесь особенно продуктивны работы В.П. Григорьева и близких ему исследователей, которые выясняют – если несколько трансформировать выражение Григорьева: каким образом художник приводит слово в метафорическое (или метонимическое или всякое иное тропическое) состояние? Однако, анализы ритма и звукописи, разнообразных видов тропических ассоциаций приобретают подлинно эвристический смысл только тогда, когда устанавливается их роль в создании чувственно-наглядного образа и / или их связь со всем поэтическим миром, куда этот образ входит.

А ведь даже в трудах классиков отечественной лингвостилистики такое бывает не всегда. Например, В.В. Виноградов в своем разборе стилистического строя рассказа Бунина «Обреченный дом» делает изощренный анализ эпитетов, «связанных с экспрессией «обреченности», «тонкого применения местоимений – вопросительных и неопределенных», красок («преобладают тусклые, темные тона»), повторений, «связанных с картиной пейзажа». Ученого привлек «своеобразный выбор слов и синтаксических конструкций» во фразе, где описывается убитый человек: «...лежит на полу с проломленной головой, весь под-

¹³ Если посвященные этой проблематике работы М.М. Бахтина «Слово в романе», «Из предыстории романного слова», а также «Проблемы поэтики Достоевского» (где есть соответствующая глава – «Слово у Достоевского») вошли в активный научный обиход, то этого нельзя сказать о теоретических прозрениях В.В. Виноградова, опубликованных в монографии «Стиль Пушкина»: главы: VI. – Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина; VII. – Стиль повествователя прозы Пушкина. С. 480-617. Может быть, дело в том, что первое издание этой книги вышло в 1941 году, в самый канун войны? А второе издание, увидевшее свет в 1999 году, еще не привлекло внимания, которого заслуживает?

плыл кровью»¹⁴. А как же сама сюжетная ситуация? Ведь жуткое дело – человека убили! Разве эта ситуация сама по себе (даже на фазе первичного лицезрения, когда и мыслей-то еще нет, а есть одни междометия) не вызывает чувства ужаса?¹⁵ Но если в трудах В.В. Виноградова подобные разрывы между лингвистическим и предметно-образным уровнями произведения встречаются далеко не всегда, они преодолеваются тонкой интуицией ученого, то в работах последователей виноградовской методологии лингвостилистического анализа такой подход, можно сказать, господствует: эстетическое впечатление пытаются определять и характеризовать только через анализ речевой организации, при полном игнорировании конфликта и сюжета, предметного мира, мыслительного процесса, переживаемого персонажами, и прочих «мелочей», безразлично выводимых за рамки филологического внимания¹⁶.

В работе «Понятие поэтического языка» (1947) Г.О. Винокур выдвинул тезис о том, что поэтическое слово обладает таким свойством, «которое можно назвать его рефлексивностью, т.е. его обычная обращенность на само себя». «Сближая в тексте слова, явно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумием» – уточнял свою мысль ученый.¹⁷ Со временем тезису о рефлексивности поэтического слова придали крайне расширительный смысл и значение непререкаемой аксиомы.

Но разве каждое слово в художественном тексте обращено на самое себя? Если бы. На самом же деле посредством связей «внутри слова» образы создаются далеко не всегда. Этот принцип действует, как правило, в лирических текстах, да и то только в тех, которые насыщены тропами и паронимическими аттракциями. Например, его гениально применял Маяковский: его тексты – это пиршество образов, создаваемых материальными ресурсами слова.

Тут и изощренные паронимические аттракции:

¹⁴ См.: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 55-56.

¹⁵ Представляется показательным следующий факт. Б.О. Корман нередко говорил, что свое формирование как ученого он прежде всего связывает с именами Г.А. Гуковского и В.В. Виноградова. Но в конце 50-х годов, в ту пору, когда теоретические идеи В.В. Виноградова получили самое широкое распространение, Б.О. Корман, который очень внимательно следил за состоянием современной ему филологии, признавался в письме к своему старому другу, что предпринимает «попытку уйти от виноградовского лингвостилистического метода, который стал меня душить: то, что я думаю о жизни, людях и пр., — я, пользуясь им, не могу выразить. Единство и строгость метода достигается у Виноградова за счет отказа от того, что в самой общей форме может быть названа связью литературы с жизнью» (Из письма Б.О. Кормана к И.А. Гурвичу (декабрь 1959 г.) // Вестник Удмуртского университета. Спецвыпуск: Труды и дни профессора Б.О. Кормана. Ижевск, 1997. С.10).

¹⁶ В качестве примера сошлюсь на далеко не худшую в общем ряду монографию А. Григорьевой и Н. Ивановой «Язык лирики XIX века» (М., 1991)

¹⁷ Цит. по: Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 30-31. (Разрядка автора фрагмента.)

И жуток
шуток
ключущий смех...

У-
лица,
лица
у догов годов
рез-
че.

Мы завоеваны!
Ванны,
Души,
Лифт.
Лиф души расстегнули.

Тут и тропы на любой вкус и цвет:

«...Тихо, / как больной с кровати, / спрыгнул нерв. И вот — / сначала прошелся / едва-едва, / потом забегал, / взволнованный, / четкий. / Теперь и он и новые два / мучатся отчаянной четкой...»; «Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо...»; «Приди на перекресток моих больших и неуклюжих рук»; «Я не спешу / и молниями телеграмм // Мне незачем / тебя / будить и беспокоить».

А вот у позднего Пастернака правило «обращенности слова на само себя» вовсе не доминирует. Его поздняя лирика – это поэзия мудрой мысли, эстетически поражающая интеллектуальным откровением, которое парадоксально опровергает привычную меру вещей (стихотворения «Во всем мне хочется дойти до самой сути» или «Быть знаменитым некрасиво», например). А еще чаще – эстетическое впечатление вызывается поэтизацией того, что испокон веку считалось анти- или внепоэтическим:

«Настежь всё конюшня и коровник. / Голуби в снегу клуют овес, / И всему живитель и виновник, / – Пахнет свежим воздухом навоз»;

«Не плачь, не морщь опухших губ, / Не собирай их в складки. / Разбередишь присохший струп / Весенней лихорадкой».

Разве паронимические аттракции тут правят бал? Разве тут велика роль тропов? Подробности, нередко нарочито сниженные, речевой стиль, тяготеющий к разговорным интонациям А какое пиршество бытия, какое трагическое напряжение!

А вот совсем иной образотворческий принцип. Стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату»:

...Вздыхнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой.

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Клишированные фразы, тривиальные жесты, какая-то избыточная, вроде бы даже неуместная несурная подробность про медаль за город с нерусским названием... А как за душу берет!

Значит, мы имеем дело с разными, но абсолютно равносильными образотворческими стратегиями. Одну можно назвать *стратегией обновления* (пример Маяковского) – когда эстетическое впечатление вызывается посредством выворачивания привычного звучания, изменением ракурса, словесным трюком

(говорю без малейшего негативного оттенка). Другую стратегию (пример позднего Пастернака) можно назвать *стратегией узнавания* – когда эстетическое впечатление вызывается радостью встречи со знакомым, наслаждением открытия в близком мире, казалось бы, известном до последней травинки, таких черточек, закоулков, прожилочек, мимо которых проходил, не замечая их эстетически ценностного значения.

А третью (пример Исаковского), наверно, можно назвать *стратегией архетипичности* – когда в тексте большую роль играют народно-песенные или иные клише, которые пробуждают в культурной памяти читателя (или слушателя) глубинную, древнюю память о вековых бедах и гореваньях, может, о радостях и празднествах, и о связанных с ними ритуалах.

Не сомневаюсь в том, что есть еще немало образотворческих стратегий, которые до сих пор не отражены филологической наукой. Но одно ясно – замыкать анализ даже поэтического текста на поисках образотворческих ресурсов только «внутри слова» значит обеднять богатейшую палитру поэзии.

Что же касается прозы, то здесь поиск образотворческих механизмов «внутри слова» вообще непродуктивен (за несколькими экзотическими исключениями, вроде «Симфоний» А. Белого). Именно это обстоятельство послужило причиной того, что даже такой чуткий исследователь, как В.М. Жирмунский заявлял: «Роман Л. Толстого (...) не может называться произведением словесного искусства»¹⁸ Еще категоричней высказывался Г.Г. Шпет: утверждавший, что «роман – не суть форма поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции», являющиеся «формами моральной пропаганды»¹⁹.

Однако, в выяснении того, как образ создается «посредством слова», филологическая наука не может похвастать большими открытиями. Оно и понятно – ведь тут приходится выяснять: как соотносятся вербальный и визуальный сигналы в сознании человека, как слово порождает представление и какие ассоциации устанавливаются уже не между словами, а между представлениями. Еще Гегель настойчиво доказывал: «То, чем в изобразительных искусствах оказывается чувственно зримый образ, выражаемый камнем и краской, чем в музыке оказывается осуществленная гармония и мелодия, а именно внешним способом, каким является содержание в соответствии с требованиями искусства, – это в области поэтического выражения – и мы снова и снова будем возвращаться к этому – может быть только представлением».²⁰ А коли так, то исследователям художественной литературы надо выходить за пределы собственно лингвистических явлений в область психологии высшей нервной деятельности. Это, конечно, не наша епархия, но как бы там ни было, без привлечения этой отрасли знаний в филологическую науку вряд ли удастся разобраться в механизмах превращения текста (в

особенности текста прозаического) в «виртуальную реальность».

Ведь в прозе огромная роль принадлежит вовсе не тропам, не рефлексивному слову, а прямому, «безусловному» изображению. Сошлюсь на весьма авторитетное, на мой взгляд, мнение. Оно принадлежит главному герою знаменитой повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» лейтенанту Керженцеву (по мирной своей профессии он архитектор, неплохой знаток литературы):

«Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом».

И в подтверждение своего мнения Керженцев приводит собственное наблюдение и впечатление:

«Я помню убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. Маленький, еще дымившийся окурок. И это было страшнее всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окурок на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть».

Здесь каждое слово существует в своем буквальном, прямом смысле. Каждая фраза ориентирована на то, чтобы дать максимально точное описание увиденного. А образный смысл здесь вспыхивает от столкновения тех представлений, которые возникли благодаря тщательному описанию: убитый боец – и дымившийся на его губе окурок. Вот наглядный символ ужаса войны – она может в одно мгновение оборвать человеческую жизнь!

Но, отметив большую роль прямого, вовсе не обращенного на себя самого, слова в создании эстетически впечатляющих подробностей и деталей, мы должны перейти к выяснению следующего секрета: как из упоминания только двух-трех деталей возникает целая картина природы, а из разбросанных в разных местах повествования нескольких подробностей складывается вполне цельный портрет героя?

Помните, как Лев Толстой в «Войне и мире» лепит образ княжны Марьи? Сначала «зеркало отразило некрасивое, слабое тело и худое лицо», и из всего портрета повествователь выделяет только «глаза княжны, большие, глубокие и лучистые». Это в главе XXII. Потом уже в главе XXIV – князь Андрей слышит «тяжелые шаги княжны Марьи». А еще далее, в другом эпизоде – глаз повествователя отмечает сутулость ее фигуры. Но ведь мы-то, читатели, видим перед своим внутренним взором княжну Марью всю! Потом даже спорим, похожа ли артистка Антонина Шуранова, исполнявшая эту роль в фильме С. Бондарчука, на «настоящую Марью», то есть на ту, которую мы себе навоображали, когда читали роман. Значит, нам, филологам, в работе над художественным текстом предстоит выяснять: как этот текст собирает все эти разрозненные портретные детали в целостный зрительный образ, как обеспечивает читательское довоображение «пропусков» между фрагментами образа?

Между тем еще в 1930-е годы известный отечественный психолог П.П. Блонский доказывал, что

¹⁸ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» (1923) // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104.

¹⁹ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 215.

²⁰ Гегель. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 384. (Курсив автора фрагмента.)

образы памяти (а они относятся к разряду представлений) имеют следующие характеристики – они *фрагментарны*, то есть всегда выхватывают какие-то отдельные детали целого объекта; они *схематичны*, то есть выделяют именно те фрагменты, которые на взгляд наблюдателя, наиболее явно выражают его сущность. Наконец, они *динамичны*, то есть обладают способностью перемещаться по объекту, каждый раз освещая взором новые фрагменты²¹. А если экстраполировать эти характеристики на словесные художественные образы? Может быть, они помогут раскрыть механизмы соиздания образов «посредством слова»?²²

Пока же ни психология высшей нервной деятельности, ни психолингвистика не говорят ничего более ни менее определенного на сей счет.²³ А между тем, без знания законов преобразования словесного знака в представление, без изучения механизмов системного формирования из представлений картин различных моделей нам не выйти из тупика околонуачных волхвований и шаманств.

3. Еще один вопрос нам «на засыпку»: а разве всегда для возбуждения определенного эстетического впечатления необходимо именно то, а не иное миметическое воплощение? Я уж не говорю о том, что в театре на основе одних и тех же словесных ремарок создаются вовсе не одинаковые портретные гримы: короля Лира с традиционной всклокоченной бородой заменил безбородый Михозлс. Но это ничуть не сломало общую концепцию образа.

А как применить сугубо лингвистические методы к анализу художественных переводов? Ведь там идиоматические выражения зачастую перелагаются не буквально, а путем нахождения некоего смыслового аналога. Например, английское: “Every cloud has it’s silver line” – на русский не переводят буквально «Каждое облако имеет свою серебряную подкладку», а заменяют афоризмом: «Во всякой бочке меду есть ложка дегтя». Как видим, предметный план в этих пословицах совершенно разный. А вот эстетическое впечатление в общем-то довольно близкое.

Да разве дело только в идиомах? Нередко переводчик с сильной творческой индивидуальностью произвольно «подгибает под себя» чужую образную систему. Показательный пример: перевод 66-го сонета Шекспира Пастернаком (1940 год). У Шекспира смысловый каркас выстроен из аллегорических образов: Jollity (Веселость), Faith (Верность), maiden virtue (девичье достоинство), Strenght (Сила), Honour (Честь), Truth (Истина), Perfecdtion (совершенство), Authority (Власть), Simplicity (Простота) – всё это вполне соответствовало поэтической традиции, укорененной в средневековой лирике. А у Пастернака с

его буквально культовым отношением к обыденности и повседневному человеческому существованию взамен этих аллегорий появилось: «Тоска смотреть, как мается бедняк, / И как шутя живетя богачу»; «И доверять, и попадать впросак, и наблюдать, как наглость лезет в свет»; «И знать, что ходу совершенствам нет»... А ведь никто не сомневается, что Пастернак написал не некое подражание Шекспиру, а сделал вполне достойный перевод, сохраняющий эстетический эффект оригинала.

Значит, даже миметический пласт не может быть железным властелином эстетической семантики. Возможны и здесь варианты.

3.

Возвращаясь к проблеме изобразительности словесного образа, нельзя обойти вопрос о его так называемой *«неопределенности»*, а точнее – о том, что его нельзя сводить к буквальной предметности, что границы изображения в образе как бы размыты, допуская «миметическую» условность и смысловую отвлеченность²⁴. Недавно об этом качестве поэтического изображения напомнил поэт Евгений Рейн в статье, которая так и называется «Поэзия и «вещный мир».

«Вещный мир, безусловно, присутствует во всякой поэзии, – пишет автор и дает, в сущности, сжатый очерк истории экспансии пластической изобразительности в русской поэзии от Державина до Бродского. Из своих наблюдений Е. Рейн делает выводы, которые могли бы украсить учебник по теории литературы: «Высшая инстанция вещи – то, что Мандельштам назвал Психея или Логос, – она, безусловно, выше, чем просто наименование. (...) Использование предметного мира, пейзажного мира должно быть остановлено на некоей грани многозначно-логического употребления вещей. Поэт всегда должен иметь в виду эту Психею вещи, но не в символистическом смысле, когда роза — это не только роза, но и мистическая роза как небесный знак, а в более разнообразном, художественном смысле этого слова. Надо все время помнить, что мы оперируем душевной частью нашего словаря, Психеей, и она, сочетаясь с Логосом по мере создания текста, создает свертхтекст, который и является окончательной задачей стихотворения».²⁵

Е. Рейн охарактеризовал в высшей степени существенное качество не только поэтического, но и любого иного словесного образа. Во-первых, оно создает пространство довоображения и домысливания для читателя. Во-вторых, оно размыкает материально-телесные границы образа, позволяет сопрягать натуральную предметность с условным воображением, что дает эстетическую смысловую подсветку образу. Вот первые три фразы из рассказа Ирины Полянской «Утюжок и мороженое» (кстати, получившего премию имени Юрия Казакова за лучший рассказ 2003 года):

²¹ См.: *Блонский П.П.* Воображение и память // Блонский П.П. Избранные психологические произведения. М., 1964. С. 364-384.

²² Сам Блонский считал, что установленные лабораторным путем особенности образов памяти «выступают в целом», именно в «продукции творческого воображения». (*Там же.* С. 372)

²³ Из тех подсказок, которые дает психологическая наука, возможно, продуктивны гипотеза Карла Прибрама о голографическом принципе хранения представлений, а также новейшие открытия неких зон памяти в мозгу, неких гностических нейронов как специальных хранителей памяти. Если же судить о психолингвистике художественного текста, например, по относительно новой монографии В.П. Белянина, многообещающе названной «Психолингвистические аспекты художественного текста» (МГУ, 1988), то состояние дел тут не вызывает энтузиазма.

²⁴ Поэтому применяемая нередко в школе при изучении художественных текстов методика «словесного рисования» теоретически весьма рискованна. Ибо на практике тут возможны самые невероятные конфузы. (О них еще в 30-е годы предупреждал И.А. Виноградов в работе «Образ и средства изображения».) Ну, нарисуйте, например, вот это: «... Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты».

²⁵ *Рейн Е.* Поэзия и «вещный мир» // Вопросы литературы. 2003. № 3.

«Как только они принялись за свое, бабушка усадила Риту и громким голосом принялась читать ей вслух «Кваторонку» я, с раздвоенным, как жало у змеи, слухом, стояла в коридоре».

Слух, раздвоенный, «как жало у змеи» – одного этого сравнения достаточно, чтоб ввести читателя в душевное состояние девочки, измученной постоянными семейными «разборками».

В-третьих, «размытость» границ словесного образа – где жизнеподобное переходит в условное, телесное в духовное – создает вокруг предметного изображения ауру, духовный ореол, выводя к обобщающим, субстанциональным (как говорил Гегель) значениям.

У Борхеса есть такой пассаж:

«Дать определение Духу невозможно, как невозможно отмахнуться от пугающей природы триединства, частью которого он является (...) Истинная сущность Троицы неизмеримо сложнее».

А далее Борхес показывает немислимость буквального представления Троицы:

«Если зримо представить себе сведенных воедино отца, сына и нечто бесплотное, то перед нами предстанет жуткий монстр, порожденный больным сознанием, жуткий гибрид, сродни чудовищам ночных кошмаров».

Но ведь образ Троицы существует – он закреплен в текстах Священных книг. Именно в словесном искусстве оказывается вполне возможно возникновение такого невообразимого и в то же время поражающего своей выразительностью образа.

Но коли так, то перед исследователем художественного текста встает задача – выяснять, *какими способами «размывается» изображение и как в него входят непрямы́е смыслы?*

Проще всего это доказывать на примерах тропов. Ну, а если в тексте тропов нет? Тогда обращаются к интертексту. Сейчас интертекст ищут везде и повсюду, это стало некоей научной пандемией. Во множестве современных постструктуралистских штудий, интертекст, понимаемый как «восприятие читателем отношений между произведением и другими произведениями» (М. Риффатер), заявляется в качестве едва ли не универсального механизма, посредством которого монтируется любой художественный текст. И любое произведение предстает как комбинация ранее известных текстов (в широком смысле, т.е. фрагментов, архетипов, мотивов и т.п.).

Но разве это так на самом деле? На самом-то деле, устанавливая связь с другим текстом, автор вовсе не ограничивается задачей указать на связь одного произведения с другими произведениями. Разве строкой «Мой дядя самых честных правил» Пушкин хотел проверить нашу эрудицию – знаем ли мы басню Крылова «Осел и Мужик»? Разумеется цель у него была иная: при помощи апелляции к крыловскому Ослу дать представление, что за экземпляр был онегинский дядя и заодно о том, что за фрукт его наследник, который так аттестует своего благодетеля, который «уважать себя заставил» (этим довольно пренебрежительным эвфемизмом Онегин обозначил смерть дяди). Иначе говоря, посредством интертекста автор использует «другое произведение» или фрагмент из него его как знак «другой реальности», которая этим, «другим» текстом, уже эстетически освоена. Она-то, вме-

сте со своим эстетическим значением, и подключается к внутреннему миру нового произведения. Так, начало покаянного псалма из католического обряда отпечения, которым открывается стихотворение Анны Ахматовой «De profundis... Мое поколение / Мало меду вкусило, И вот / Только ветер гудит в отдалении, / Только память о мертвых поет...» – сразу вводит в трагическую атмосферу, созвучную переживанию лирической героини.

Полагаю, *подход к словесному тексту не как к системе лексических или синтаксических значений, а как к системе знаков культурных смыслов*, существенно откорректирует, направит в верное русло наши поиски эстетической семантики художественного произведения. Здесь, похоже, лингвисты стали сближаться с литературоведами. Я имею в виду прежде всего мысль известного исследователя языка Л.Н. Мурзина: «Текст не является наивысшим уровнем языка. Если признавать семиотичность культуры, то именно культура составляет наивысший уровень языка»²⁶. Я бы только уточнил, что культура не является составной частью языка и не представляет собой какой-то, даже самый высший его уровень, а наоборот – язык есть составная часть культуры, ее внешний уровень.

Без этого уточнения остаются соблазны герметизации лингвистического анализа художественного текста внутри сугубо семиотических проблем. С другой же стороны, очень перспективный путь изучения текста в контексте культуры таит в себе опасности эдакого интерпретационного волонтаризма²⁷. Поэтому, если уж мы беремся за анализ интертекста в литературном произведении, то нам следует четко определять весь *контур действительно заложенных в тексте интертекстуальных сигналов*, не приписывая ему те смыслы, которых там нет.

При этом следует трезво признать, что методика интертекстуального анализа не гарантирует точность и полноту представлений об эстетической семантике художественного произведения. Ее сфера достаточно ограничена. Ибо те смыслы, о которых сигнализирует художественный текст, порой невозможно выявить не только путем анализа интертекстовых связей, но и путем учета внутритекстовых и даже межсловесных отношений. Более того, даже контур культуры не исчерпывает собой ту ауру, которая создает в произведении «непрямы́е смыслы». Нередко весь текст, вся коллизия, описанная текстом, приобретает эстетически обобщающее значение лишь через соотнесение вовсе не с другими текстами, а с житейским опытом читателя и с тем, что называют здравым смыслом.

Вот фрагмент из чеховского рассказа «Душечка»:

«Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом, очень здоровая. Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее

²⁶ См: Мурзин Л.Н. Язык, текст, культура // Человек. Тексит. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 165.

²⁷ Самый свежий пример — крайне своевольные псевдорелигиозные «прочтения» художественного текста как «непрерывной духовности», предлагаемые в книге А.А. и П.А. Гагаевых «Художественный текст как культурно-исторический феномен. (Теория и практика прочтения)» (М., «Флинта», 2002).

лице, когда она слушала что-нибудь приятное, мужчины думали: «Да, ничего себе...» и тоже улыбались, а гостьи-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия:

— Душечка!»

Первая фраза дает прямое описание внешности героини, с некоторым налетом иронии: после целого букета идиллически-сентиментальных определений душевных качеств Оленьки («тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом») вдруг дается сугубо физиологически-телесная характеристика («очень здоровая») – это вызывает впечатление о героине как о существе весьма простодушном и не блещущем умом. Следующая фраза вроде бы – вообще сплошные восторги. Но – прислушаемся к ним. Фраза эта состоит из нескольких слоев. Первый – детали внешнего облика Оленьки. Второй – очень даже приятные впечатления о ней мужчин. Третий пласт – но по тому, какие прелести Оленьки особенно впечатляли их (в частности, «мягкая белая шея с темной родинкой»), и по тому, как они формулировали про себя эти впечатления («Да, ничего себе...») читатель уже может судить о, так сказать, моральных устоях этих господ. А четвертый пласт – обратный первоначальным впечатлениям об Оленьке: стоит ли на самом деле восторгаться ею? Тот же обратный эффект вызывают восторги дам, особ с крайне гипертрофированной экзальтацией (представляете жест: «не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку?»), которая усилена пошлым клише («проговорить в порыве удовольствия»).

Как видите, в своем анализе нам пришлось искать ответы на авторские намеки не в «интертексте», а «за текстом», привлекая широкий житейский контекст. При этом оказывается, что «намекающие» фрагменты текста, по существу, внеграмматичны, ибо их семантика определяется не лексикой, не синтаксисом, а той ситуацией, которая образуется из воображаемых картин и подробностей. А контур сигналов, которые создают образ посредством апелляции от текста к внетекстовой реальности, это очень существенная составляющая литературного текста как системы факторов эстетического впечатления (и, кстати, куда более распространенная, чем интертекст).

Нередко весь текст, вся коллизия, зафиксированная текстом, приобретает обобщающее значение лишь через соотнесение с целыми ментальными феноменами – с этическими нормами, традиционными воззрениями и архетипами сознания.

Вот пример. Как известно, филологическая наука до сих пор стоит в растерянности перед пушкинским восьмистишием «Я вас любил...». Нет тропов, очень традиционная ритмика. Лишь повтор «Я вас любил», «я вас любил безмолвно, безнадежно», «я вас любил так искренно, так нежно...» ... Но ведь это тоже весьма тривиальный риторический прием. Да, он фиксирует глубину и постоянство, верность чувства героя к женщине, адресату своего монолога. Но все же потрясающий эстетический эффект вызывается вовсе не речевым приемом, а совсем другим – простым, по житейским формулам, скроенным сравнением: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Это сравнение рушит один из, казалось бы, бесспорных этических постулатов – вековую моральную аксиому, которая была подтверждена тысячами художественных коллизий (от эврипидовой Федры до карамзинской бедной Лизы и далее везде): любовь требует взаимности, влюбленный может быть счастлив только тогда, когда ему отвечают тем же. А любовь пушкинского героя возвышается до самоотречения, до отказа от взаимности – его счастьем станет ее счастье с другим, только бы он ее любил так же, как он, кого она отвергла. Где, в каком произведении мировой литературы есть нечто подобное такому высокому, трагическому самоотречению, такому благородному подвигу отказа от себя.

Особый вопрос – о *текстовых механизмах, порождающих подтекст*. Мы еще худо-бедно умеем вскрыть подтекстные связи, которые образуются дистанцированными повторами – по принципу сходства или контраста, или смежности. Этот вид подтекста обстоятельно проанализирован в работе Т.И. Сильман «Подтекст – глубина текста»²⁸. (Классический пример подтекста, создаваемого посредством дистанцированного – даже не повторения, а параллелизма – рассказ Хемингуэя «Кошка под дождем»).

Но как быть с подтекстами, которые не фиксируются дистанцированными повторами? С приводимой во всех учебных разделах о подтексте фразе доктора Астрова «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!», с гаевским «дорогим многоуважаемым шкапом»? Или с финалом букинского стихотворения «Одиночество»?

...Мне крикнуть хотелось вослед:
«Вернись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Как тут с помощью методов, предлагаемых современными пособиями по лингвистическому анализу художественного текста вскрыть ту смящую, звенящую тоску одиночества, которая сгустилась в этой казалось бы, необязательной фразе о собаке?

Ведь то, что произносит герой, это вовсе «не про то». Говорится об одном, а в душе переживается другое. Само зарождение высказывания с подтекстным смыслом есть психологическая реакция персонажа на определенную сюжетную коллизию. При этом не только грамматическая форма, но даже и непосредственно изложенное словами содержание сообщения сами по себе не несут семантической нагрузки. Переносный план фразы – это только косвенный знак (сигнал), выдающий, независимо от воли говорящего, совсем другие смыслы – те, которые его глубоко волнуют, хотя он сам порой и не отдает в этом себе отчета. А вот читатель этот сигнал должен уловить, догадаться о том, что стоит за словами. А для этого ему приходится провести напряженную мыслительную работу: соотнести много моментов – и предшест-

²⁸ Вопросы литературы. 1969. № 1. К сожалению, эта работа Т.И. Сильман, давшая толчок целому направлению в изучении феномена подтекста, игнорируется в современной филологии, почему-то принимающей за первооткрывателей теории подтекста К. Тарановского и Ю. Кристеву, хотя они обратились к этой проблеме лишь в 70-е годы.

вующие события, прежнее душевное состояние персонажа, характер сюжетной коллизии и ее значение в жизни героя, психологическую и интеллектуальную атмосферу в данной ситуации и т.п.

Из этого следует, что подтекст вместе со всеми факторами, которые его порождают, не является текстом, но он есть законное составляющее «виртуальной реальности», точнее – часть вообразенной пневматосферы.

Еще более отдален от прямого высказывания прием, который стал весьма характерен для современной прозы, я имею в виду некую *фигура зияния* в тексте.

Вот как объясняет этот феномен популярный современный прозаик Андрей Геласимов – между прочим, кандидат филологических наук, который в течение десяти лет преподавал в вузе именно стилистику. В своем ответе на письмо студентки филфака УрГПУ, которая, готовя доклад о рассказе «Нежный возраст», набралась смелости обратиться к самому автору по Интернету, он написал следующее:

«...Преподайте скажите, что синтаксис Геласимова стремится к самоограничению. От этого возникает эффект универсальности контекстов. Фигура умолчания важнее, чем то, что сказано. Движение в тексте происходит больше за счет пауз, чем за счет лексических единиц. Не знаю – понятна ли вам вся эта байда, но это так оно и есть. Правда».²⁹

Поскольку «препод» это я, то попытаюсь разобратся в «этой байде».

Прием, который называют фигурой умолчания, вроде и подтекстом называть нельзя, ибо текста, под который должен заглядывать читатель здесь вовсе нет. Но что есть?

С одной стороны, конечно, фигура умолчания может вызывать «эффект универсальности контекстов» – как черный квадрат Малевича или белый лист Василиска Гнедова. Но ведь любой автор стремится к тому, чтобы контексты были все-таки как-то соотносены с его замыслом, с какой-то более или менее определенной эстетической концепцией. Так что «универсальность», если понимать ее буквально, неминуемо обернулась бы просто размыванием смысла.

Сам же Геласимов признавался в одном из своих интервью: «Понимаете, я часто движение мысли делаю на сломе фразы, движение текста иногда происходит за лексикой или за синтаксисом».³⁰ Значит, движение мысли все-таки имеет место, и это уже налагает определенные ограничения на «универсальность контекстов». А вот представить себе движение текста «за лексикой или за синтаксисом» никак невозможно, зато можно представить движение в «виртуальной реальности». (Видимо, А. Геласимов тут терминологически неточен – говоря «текст», он, вероятно, имел в виду «произведение»).

Так вот сам Геласимов использует фигуру умолчания скорее как своеобразный способ создания психологической атмосферы – напряженной, мучительной, а еще чаще – для воспроизведения психологии персонажа. Например, в рассказе «Нежный возраст» главный герой, ведущий дневник, – это подросток, он

еще не умеет обдумывать происходящее, у него есть только рефлективные реакции, которые он и фиксирует в скупом, даже в скудном слове. Но... автор очень продуманно расставляет в тексте исповеди героя знаки, которые, не навязывая жестких ассоциаций, все же задают их эмоциональное направление. Например, мальчишке предлагают посмотреть «видик» «древнего фильма», который называется «Римские каникулы». Для людей 50-60-х годов это знаковый фильм, а Одри Хепберн и Грегори Пек – знаковые фигуры: красота и нежность, живость и юмор, нравственная чистоплотность. Вот к этим ценностям и приобщается озлобленный волчонок из 2000-х, когда все-таки удосуживается посмотреть «Римские каникулы»... Но о том, что происходило в душе самого подростка, когда он смотрел фильм, что он переживал после него, какие сдвиги произошли в его сознании, не сообщается – это и есть фигура умолчания. И такое зияние в изложении вполне отвечает психологическому облику парня – он еще не умеет думать, он еще не способен к самоанализу, но что-то он чувствует нутром, на каком-то дословесном уровне.

Значит, вопреки декларациям самого писателя, не так уж универсальны контексты, которые располагаются в его произведениях за фигурами умолчания. Фигура умолчания оказывается одним из видов подтекста – более усложненным конструктивно, более релятивным семантически, но все равно так или иначе зафиксированным в текстовых сигналах, которые, как правило, стоял по краям «зияния». И значит, нам следует брать на учет весь контур контекстов (даже самых универсальных), возникающих «за лексикой или за синтаксисом», но о которых так или иначе просигналил текст.

И последний вопрос. Коль скоро подлинно художественное произведение есть модель мира – не сколок с фрагмента действительности, а именно концентрированное во-площение сути и смысла «жизни вообще» в единичном и локальном пространстве и времени «виртуальной реальности», то возникает вопрос: *а как текст «сжимает» Вечность и Вселенную в локальное пространство и время «виртуальной реальности» и как «размывает» ее в бесконечность духовного смысла бытия?*

В литературоведении к проблеме мирообъемлющего устройства художественного мира подходят чаще всего через анализ его пространственно-временной организации. Однако, произведений, в которых бы создавалось то, что Гоголь называл «иллюзией всемирности», можно буквально по пальцам пересчитать (поэмы Гомера, «Божественная Комедия» Данта, «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, «Мастер и Маргарита» Булгакова...). Да и в них уже действуют особые, условные приемы расширения пространственно-временного локуса (ретардации, развернутые сравнения, общие места, вставные жанры и т.п.) В абсолютном большинстве литературных произведений «Вечность» и «Вселенная» только означаются иконическими знаками-символами, в которых заключена сакральная, онтологическая, трансцендентальная семантика (например, в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» упоминание Вифлеемской звезды; Конь белый и Конь черный в повести Эм. Ка-

²⁹ Yahoo! Mail - julia.tatarinova@yahoo.com.

³⁰ Барметова И. Романтический эгоист. (Беседа с Андреем Геласимовым) // Октябрь. 2003. № 9.

закевича «Двое в степи»). Но все эти образы и мотивы опять-таки создаются «посредством слова» как семантического знака, в котором собственно грамматические смыслы, по меньшей мере, стерты. И при их анализе вряд ли годятся лингвистические методы.

Например, герой рассказа Шукшина «Залетный», художник Сеня, проживший сумбурную непутевую жизнь, умирая, просит, чтобы ему принесли из палисадника «веточку малины с пылью на ней». Если мы обратимся за истолкованием смысла этого образа к Толковым словарям, то узнаем, что малина – «это кустарниковое ягодное растение», а пыль – «это взвешенные в воздухе или осевшие на поверхность предметов мельчайшие твердые частицы». (По Ожегову)

Ну и что это даст для понимания шукшинского образа?

У Шукшина-то «малина» и «пыль» – это культурные символы. «Малина» в ареопаге русских народно-поэтических образов давно стала знаком сладости жизни, окрашенной любовью и лаской, освещенной солнцем. А «пыль» – это тоже культурный знак, знак бедованья, долгих странствий, запустенья... Но взятые Шукшиным вместе («веточка малины с пылью на ней»), они стали поразительно емким философским символом человеческой жизни, где сладость неминуемо соседствует с горечью, где не бывает отретений без утрат...

Хотя полностью исключать лингвистические методы при изучении того, как формируется образ художественного универсума, нельзя. Так, например, в медитативной лирике, обращенной к трансцендентальным ценностям и сферам, очень существенна роль интонационного строя. (Достаточно вспомнить «Предчувствую Тебя. Годы проходят мимо...» Блока) Значит, анализ ритмического рисунка и звукописи в этих случаях может объяснить, как создается в стихотворении интонация религиозного зывания, чего-то подобного шаманскому камланию, именно такая интонация создает мистическую атмосферу – в ней-то и совершается тот контакт с Вечностью, который и составляет суть медитации.

Но как бы там ни было, художественный текст ни в коей мере не сводим к языковым (речевым) функциям, поэтому возможности лингвистических методов анализа здесь ограничены. Без перехода на

уровень литературоведческого анализа они заведомо дают обедненное представление об эстетическом смысле, объективно заложенном в тексте. Но сугубо литературоведческий анализ (на уровне образов) черват интерпретаторским своеволием. Видимо, нам друг без друга не обойтись. Если мы будем рассматривать художественный текст как *сигнальную систему, порождающую эстетические смыслы*, то здесь необходимость союза лингвистики и литературоведения становятся самоочевидной.

Принципиальную модель отношений между этими двумя методами можно представить так: если посредством лингвистических методов выявляется эстетический потенциал, заложенный в звуковой паронимии, в слове, фразе, надфразовом единстве, то литературоведческий анализ как бы принимает эстафету – разворачивает скрытый лингвистами эстетический потенциал текста в образную систему, в «виртуальную реальность» и разглядывает концептуальные смыслы, в ней воплощенные и выраженные. Несомненно, в арсенале лингвистики и литературоведения есть немало инструментов, которые при взвешенном, научно обоснованном подходе могут быть включены в комплекс методов целостного, полноценного действительно филологического анализа литературного произведения.

* * *

Несомненно, в арсенале лингвистики и литературоведения есть немало инструментов, которые при взвешенном, научно обоснованном подходе могут быть включены в комплекс методов анализа литературного произведения...

Саморефлексия филологической науки относительно своих возможностей в анализе литературного произведения, в сущности, только начинается. Здесь важно взять на учет все подходы, предлагаемые как литературоведением, так и лингвистикой, выяснить эвристические возможности каждого из них, определить сферы взаимодействия между ними. Но границы согласия тоже не следует забывать: продуктивны только те подходы, которые служат выявлению эстетической природы художественного текста, осуществления им тех функций, которые делают его художественным феноменом и художественной ценностью.