



Игорь Витальевич Силантьев

Институт филологии
СО РАН, Новосибирский
государственный университет,
автор книг «Поэтика мотива»
(М., 2004), «Газета и роман»
(М., 2006), «Сюжетологические
исследования» (М., 2009)

ISBN 978-5-94457-334-6



9 785944 573346 >



СЮЖЕТ И СМЫСЛ



И. В. СИЛАНТЬЕВ

S E R I E S M I N O R



И. В. СИЛАНТЬЕВ

СЮЖЕТ И СМЫСЛ



SERIES MINOR



ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

И. В. СИЛАНТЬЕВ

СЮЖЕТ И СМЫСЛ



Издательский Дом ЯСК
Языки славянской культуры
Москва 2018

УДК 82
ББК 83
С 36

*Исследование выполнено за счет гранта
Российского научного фонда
(проект № 14-28-00130) в Институте языкознания РАН*

Рецензенты:

В. З. Демьянков, д. ф. н., проф.

В. И. Тюпа, д. ф. н., проф.

Силантьев И. В.

С 36 Сюжет и смысл. — М.: Издательский Дом ЯСК:
Языки славянской культуры, 2018. — 144 с.

ISBN 978-5-94457-334-6

В книге исследуется категория сюжета как ауто-поэтического принципа смыслопорождения. Раскрываются особенности художественного события и мотива в эпике и лирике. Изучается конструктивная роль метафоры в сюжете и дискурсе.

УДК 82

ББК 83

*В оформлении обложки использована картина В. М. Силантьева
«Архангельский свет» (1965)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-94457-334-6

© И. В. Силантьев, 2018

© Издательский Дом ЯСК, 2018

© Языки славянской культуры, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
<i>Глава 1.</i> Сюжет и смысл	9
<i>Глава 2.</i> Принцип незавершенности произведения в современной сетевой литературе	17
<i>Глава 3.</i> Литературный журнал как сюжетное высказывание	35
<i>Глава 4.</i> «Воображаемая словесность» Ю. С. Степанова: от героя к сюжету . .	42
<i>Глава 5.</i> Сюжет в фотографии модерна	56
<i>Глава 6.</i> Факт и мотив	71
<i>Глава 7.</i> Мотив в лирике	76
<i>Глава 8.</i> Размышления Гете о мотивах: нарратологический комментарий	88
<i>Глава 9.</i> Семантика метафоры в языке науки . .	95
<i>Глава 10.</i> О представлении знания языком литературоведения	118
<i>Глава 11.</i> Многофакторная типология дискурсов	124
<i>Глава 12.</i> Дискурс и стереотип	130
Использованная литература	138

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этой небольшой по объему книге собраны различные работы автора, вышедшие в научной периодике в последние годы и объединенные двумя сквозными ключевыми идеями. Во-первых, это идея сюжета как аутопоэтического принципа смыслопорождения. Смысл тотально не задан словесному произведению, а свободно возникает в результате работы самого текста, актуализированного в субъективированной культурной коммуникации. Поэтому в семиотическом плане сюжет не может не быть метафорической конструкцией. В связи с этим в книге большое внимание уделяется сюжето- и смыслопорождающей работе метафоры. Вторая идея сопряжена с первой. Это идея дискурса как потока, в том числе потока речи, и в том числе речи художественной. Значимые ее элементы встречаются в этом потоке и образуют сцепления сюжета как такового. Без движения нет сюжета, а без сюжета нет смысла.

ГЛАВА I

СЮЖЕТ И СМЫСЛ

Наша вводные теоретические рассуждения охватывают понятийно-терминологическое поле, представленное в трех парадигмах: *факт — событие — нарратив*; *фабула — сюжет*; *нарратология — сюжетология*.

Под *фактами* мы понимаем целостные динамические моменты, которые человек вычленяет из определенного процесса или ситуации, руководствуясь определенной *точкой зрения*. В данной трактовке факт не всегда соотносим с обыденными значениями этого термина как чего-то безусловно реального, «на самом деле существующего». Поскольку процессы, к которым имеет отношение человек, могут носить ментальный характер, постольку и выделяемые из них факты могут быть ментальными фактами — например, картины сна или фантазии.

Если для квалификации факта достаточно критерия *отмеченности* (с определенной точки зрения, позиции), то событие предполагает *вовлеченность* человека в отмеченный им факт или совокупность фактов. При этом вовлеченность может быть не только социально-прагматичная, но и ценностно-личностная, и поэтому событие не только *ментально*, но и *аксиологично*.

Так, ментально существенные и ценностно значимые для человека факты его личного и социального жизненного целого воспринимаются им как *события его судьбы*. Незапланированные и неожиданные, но в той же мере значимые для человека повороты и нарушения его повседневности воспринимаются как *события авантюрного характера, приключения, вторгающиеся*

в жизнь человека. Возможна (и вполне характерна) ситуация личностного вовлечения в сверхличные события общественной и мировой истории, и в таком случае судьба человека в большей или меньшей мере приобретает надличностный, в порой и эпохальный смысл. Подчеркнем, что речь идет о вовлечении *личностном*, а не просто личном, т. е. вовлечении ценностно-смысловом, а не только и просто внешнебиографическом.

Таким образом, событие можно трактовать как результат личностного вовлечения в определенный факт в процессе сопричастного осмысления и аксиологизации этого факта. При этом событие неизбежно обретает свойства автокоммуникативного явления¹, потому что индивидуальный или коллективный субъект сознания, присваивая определенный факт и образуя тем самым смыслы своей сопричастности происходящему, адресует эти смыслы в первую очередь самому себе.

В последующих трактовках собственно *нарратива* мы можем оттолкнуться от самого простого его определения: это последовательность событий, изложенных в определенном коммуникативном акте. Подчеркнем, что вне зоны актуальной коммуникации не может быть и события как такового: *не поведенного и не явленного* в акте коммуникации события не существует, оно формируется и живет только как *сообщение*, посланное другому или себе как другому. Событие — это знак изменения самого себя, который индивид в первую очередь и адресует самому себе.

Вместе с тем в данном определении нарратива находит отражение и его внешняя сторона: нарратив есть, собственно говоря, *линейное изложение* в речи рассказа

¹ В понимании феномена автокоммуникации мы опираемся на определения, данные Ю. М. Лотманом в работе [Лотман 2000: 163—176].

об определенных событиях. Наша речь линейна (если, конечно, в первую очередь принимать во внимание ее вербальный компонент), и нарратив, развертываемый посредством речи, также не может не быть линейным. Другое дело, что внутри своего линейного изложения события могут быть выстроены не в соответствии с их характерными взаимосвязями, перепутаны и переставлены — но здесь мы уже имеем дело со спонтанными или специальными стратегиями повествования, являющимися предметом психологии или поэтики.

Обратимся к вопросу о разграничении *фабулы* и *сюжета*, не теряющему своей литературоведческой актуальности.

События нарратива можно увидеть с точки зрения их естественных причинно-следственных и пространственно-временных отношений — т. е. отношений *смежности*, по Р. О. Якобсону [Якобсон 1990: 114]. Это аспект *фабулы* нарратива.

Вместе с тем, события нарратива можно осмыслить в плане их произвольных со- и противопоставлений, т. е. в отношениях *сходства*, и в необходимом отвлечении от фабульных связей¹. Это аспект *сюжета* нарратива.

В отправной точке понимания фабулы и сюжета мы солидарны с концепциями Л. Е. Пинского, различавшего «сюжет-фабулу» и «сюжет-ситуацию» [Пинский 1989: 322—338] (при том, что сам выбор терминов, на наш взгляд, не вполне точен, так как не проясняет собственных отношений фабулы и сюжета) и Н. Д. Тамарченко, писавшего о «сюжетном событии» и «сюжетной ситуации» [Тамарченко 1999: 113—120] и вкладывавшего в данные термины, по существу, различие фабульного и сюжетного аспектов нарратива.

¹ Ср.: [Шмид 2003: 240, 243—244].

В целом фабульная *синтагма* событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде *парадигмы* сюжетных ситуаций. Фабула *синтагматична*, сюжет *парадигматичен*. Поэтому на уровне критического суждения или литературоведческого метаописания фабулу можно *пересказать*, а сюжет — только *раскрыть*¹.

Важно понимать, что ни фабула, ни сюжет не являются первичной реальностью нарратива как исходного, явленного нам в коммуникативном акте *линейного изложения событий*. Фабула и сюжет — это два соотнесенных *ментальных измерения* нарратива, создаваемых в процессе его целостной интерпретации.

Фабула характеризуется *центростремительным* вектором. Это значит, что все читатели как субъекты определенной культурно-исторической эпохи практически одинаково реконструируют фабулу, поскольку опираются на общий объем обыденного и культурного опыта.

Напротив, сюжет характеризуется *центробежным* вектором. По существу, сюжетов порождается столько, сколько происходит прочтений и интерпретаций текста произведения читателями. Каждый читатель в рамках *своей* творческой индивидуальности конструирует *свой* сюжет произведения как сумму и систему

¹ Применительно к лирике об этом писал Ю. Н. Чумаков: «Лирическая фабула, как и в случае с повествовательной прозой, — это схема движения, логически спрямленный пересказ, ориентированный на выход из эстетического ряда в соседние. Лирический сюжет — это кусок поэтического пространства, который исключает линейную последовательность чего бы то ни было. В нем осуществляется вместо этого смена нелинейных отображений, которые, меняясь, сохраняют свое соприсутствие, демонстрируя таким образом множественность и цельность вещи» (цит. по [Капинос, Куликова 2006: 305]).

смысловых со- и противоположений событий нарратива и как итоговый смысл прочитанного.

Вместе с тем не следует полагать, что в этом вопросе мы занимаем позицию некоего рецептивного релятивизма. Фактором, задающим общее направление сюжетных интерпретаций, конечно же, выступает смыслообразующая интенция самого автора — большинство читательских сюжетов так или иначе локализуют свои смыслы в общих рамках генерального проективного сюжета, заданного автором произведения. Не менее важно и другое: при всем многообразии читательских интерпретаций всегда действует мощный фильтр, который эпоха накладывает на многообразие порожденных сюжетов произведения, и только определенная часть их признается культурно значимыми, актуальными для воспроизведения. Как правило, такие сюжеты далее транслируются активными речевыми субъектами словесной культуры, такими как критики, литературоведы, учителя, журналисты, философы и др.

В итоге мы приходим к идее сюжета как универсального аутопоэтического принципа смыслопорождения. Смысл тотально и однозначно не задан словесному произведению, а свободно и множественно возникает в результате работы самого текста, актуализированного в бесконечных субъективированных культурных коммуникациях. Фабула произведения одна — а сюжетов произведения много и бесконечно много. Фабула *реконструируется*, сюжеты — *конструируются*.

Художественная литература знает случаи, когда фабула становится собственно элементом нарратива, но уже на его метауровне, в качестве предмета внимания и обсуждения персонажей. Так, знаменитые новеллы Конан-Дойла о Шерлоке Холмсе, как правило, завершаются заключительной беседой сыщика и его дру-

га доктора Ватсона. В этой беседе Холмс раскрывает Ватсону (а также «непроницательному» читателю) действительную последовательность и связь криминальных событий. Таким образом, фабула первичного нарратива новеллы оказывается эксплицированной в самом дискурсе произведения и становится явным элементом его нарративной структуры.

В итоге мы приходим к разграничению предмета нарратологии и сюжетологии.

Предметом нарратологии выступает собственно *нарратив*, или *повествование*, увиденное как в аспекте его событийной природы и событийного состава, так и собственно в коммуникативном аспекте. Основной категориальной производной этого предмета выступает категория *повествователя*, или нарратора, как это исчерпывающе показано в «Нарратологии» В. Шмида [Шмид 2003].

Предметом сюжетологии выступает собственно *сюжет* как система смысловых со- и противопоставлений событий нарратива, в его разносторонних связях с общей системой поэтики произведения.

Более того — и это окончательно разграничивает предметы нарратологии и сюжетологии — предмет последней может быть *внесобытийный* сюжет как со- и противопоставление *несобытийных и анафративных факторов* художественного смыслообразования, таких как описание, деталь, реплика, ремарка, а также собственно слово, и звук, и ритм, особенно в лирике [Капинос, Куликова 2006: 266—272], и, наконец, *невербальные* смыслообразующие факторы — визуальный и аудиальный образ, предмет, ситуация как таковая. Таким образом, сюжетология, в отличие от нарратологии, выходит за пределы поля, определенного феноменом события как такового, и ее материалом ста-

новится, например, искусство абстрактной живописи или инсталляции.

В свете сказанного обратим внимание на феномен лирического сюжета, который, в отличие от эпического сюжета, не сопровождается сопутствующим фабульным началом. Сюжет в лирике — это динамическая парадигма лирических событий¹, увиденных в их смысловых со- и противоположениях, взятых как в отдельности, так и в совокупности, в общем итоге.

В классическом родовом формате лирики событийность освобождена от необходимости ее фабульной интерпретации как реконструкции естественных связей между явленными в лирическом произведении событиями. Закон фабульной связности, необходимый для эпического произведения, не распространяется на поэтику лирического текста. Поэтому читатель, освобожденный от задачи и необходимости совершать реконструкцию фабулы, весь свой творческий потенциал прочтения и понимания произведения направляет на поиск смысловой конструкции лирического сюжета как такового.

Основной категориальной производной предмета сюжетологии выступает категория *мотива*, в случае существования событийного субстрата сюжета, и категория *темы*, или, точнее, художественного *концепта*, — в случае формирования внесобытийного сюжета.

Нарратология и сюжетология различаются не только в предметном, но и в общеметодологическом плане.

Методология нарратологии определяется теорией и прагматикой коммуникации: нарратолог изучает повествование о событиях в плане того, кем, кому и как это сообщено, кем, кому и как это рассказано, — отсюда

¹ Более подробно о лирическом событии см. в главе «Мотив в лирике».

устойчивое и последовательное внимание к инстанциям повествователя и самим субъектным формам повествования.

Методология сюжетологии определяется теоретической поэтикой: сюжетолог изучает повествование о событиях в плане того, *как это сложено, как это сделано* и почему сложное и сделанное *так* приводит к *тем или иным конфигурациям художественного смысла*, — и это, очевидно, дает широкий простор для формальных штудий, с одной стороны, и для литературоведческих исследований интерпретационного характера, с другой.

В рамках проблематики нашей книги важно отметить, что именно сфера сюжетных смыслов выступает благоприятной средой и необходимым условием возникновения и функционирования трансферных механизмов в дискурсах культуры, в первую очередь применительно к художественной литературе. Смысл как таковой — это, по существу, ментальное событие понимания как встречи субъектов в коммуникативном акте, и за субъектами — встречи, пересечения, перехода одного в другой самих дискурсов, представленных в акте коммуникации высказываниями субъектов.

ГЛАВА 2

ПРИНЦИП НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ СЕТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Европейская литературная поэтика от Аристотеля до современных литературоведческих теорий по определению и умолчанию ожидает от автора создания *законченного* в смысловом отношении текста и *завершенного* в эстетическом отношении произведения. В соответствии с этой тотальной поэтической нормой автор литературного произведения — будь то пьеса, сонет, роман или что другое — приводит свое произведение в некий завершенный и окончательный вид.

Особенно отчетливо этот принцип проявляется в литературе эпического рода: повествовательная фабула должна быть закончена и досказана, а герой в действии должен прийти к своему окончательному ценностному и смысловому статусу. Линии развития фабулы и героя должны слиться и завершиться в финале, который в поэтологической традиции именуется привычным школьным словом «развязка».

За рамками художественной литературы принцип законченности / завершенности текста и самого словесного произведения носит всё тот же всеобъемлющий характер. В соответствии с этим принципом организованы многообразные речевые жанры, иначе — жанры дискурсов, соотносящихся с социокультурными сферами общения — деловой, юридической, публи-

цистической, научной, образовательной и др. Трудно представить намеренно не законченное деловое письмо и направленное при этом адресату, или договор без реквизитов или подписей сторон, или научную статью, оборванную на полуслове и лишенную выводов и обобщений.

Таким образом, в систему авторской практики и читательского ожидания в современной словесной культуре входит обязательная установка на создание и восприятие *целого* текста и *целостного* произведения¹.

Ведение личного дневника также укладывается в классическую парадигму законченности / завершенности. Дневник подразумевает определенную целостность записи, которая ограничивается хронологическими, личностными и, в самом широком смысле, идеологическими рамками. Ведущий дневник пишет о том, что произошло с ним за день, за неделю или за любой другой — но заведомо конечный — промежуток времени и жизни. При этом записи в личном дневнике преимущественно ориентированы именно на *личность* пишущего — это *его* дневник, история *его* личности, написанная в рамках *его* личностной идеологии как некоего целостного взгляда на собственную жизнь, судьбу и мир.

В мире частных интернет-коммуникаций, в том числе в блогосфере, мы можем наблюдать принципиально иную картину. В основе построения самой блогосферы лежит обратный принцип относительной незавершенности текста и его последующего развития

¹ Вместе с тем сама проблема незавершенности литературного произведения в последнее время становится предметом заинтересованного литературоведческого внимания — см., в частности, работы: [Абрамовских 2014; Феномен незавершенности 2014].

в сети посредством читательских и собственно авторских комментариев, с возможностью его спонтанного коллективного завершения. Таким образом, у текстов блогосферы нет классического единого, окончательного и безусловного автора, который создает целый текст и целостное произведение, а есть автор вопроса, зачина, темы, отправной позиции и мнения, иногда коммуникативной провокации, и к его начальному авторству спонтанно и разнородно присоединяется соавторство других голосов в сети. В итоге произведение в значительной мере обобществляется и только в совокупности причастных к нему соавторских голосов получает свою относительную завершенность, а текст его, скорее, не заканчивается, а исчерпывается в своем развитии и движении от комментария к комментарию.

Всё это в теории противоречит, а на практике противостоит принципу законченного текста и завершенного произведения, но в этом нет проблемы, поскольку текстовая традиция и сам дискурс блогосферы выстраиваются не в русле поэтики, а в русле риторики.

Мы говорим не об учебной риторике как своде правил построения публичной речи, раскрытия темы, убеждения собеседника и т. д. Речь идет о риторике неотрефлексированной, произвольной, характерной для стихии свободного, неподготовленного устного выступления, для стихии произвольного диалога и спора. Здесь автору не дано доделать или переделать текст выступления, да и самого текста нет, а есть речь, изначально незамкнутая и завершаемая в известной мере спонтанно — при ощущении достижения риторической цели, а может быть, и из-за тривиальной нехватки времени или потери внимания собеседника. Но так же люди пишут и в блогосфере и социальных

сетях — урывками, в промежутках между делами, просмотром телепередач, чаепитием и т. п.

Самое интересное и значительное здесь — это то, что стратегия неполноты коммуникации — назовем ее так в нашем рабочем формате — захватывает и собственно художественные, или как минимум претендующие на художественную самодостаточность тексты литературы в интернете, или т. н. «сетературы».

Таково, в частности, творчество безвременно умершего русского писателя Дмитрия Горчева. Его тексты безусловно художественны, хотя некоторые могут быть неприемлемы в контекстах нормированной культуры. Порой вполне ощутимо авторское стремление закончить эти тексты и завершить их в статусе целостного произведения. Однако бытуют эти тексты в среде моментальных откликов и комментариев блогосферы, что разрывает их потенциальную самодостаточность. Читатели блога Горчева по большей части воспринимают эти тексты не как законченные произведения, а как «месседжи» с диалоговой перспективой, как записи в интернет-дневнике, собственно в блоге, и отвечают на них по-разному, кто во что горазд: кто-то в меру своих талантов подхватывает зачин писателя, кто-то отвечает в игровом стиле, а кто-то — и на банальном бытовом уровне. Сам производитель текстов, понимая это, уже и не стремится их обособить и оцельнить — и вместе с тем обособиться как собственно литературный автор. Поэтому в позиции и в самой инстанции высказывающегося остается очень много от биографического, реального Горчева — лирического созерцателя жизни и дауншифтера [Силантьев 2011].

Приведем несколько характерных текстов из блога писателя (здесь и ниже сохранены орфография и пунктуация источников).

13.01.2010. Продукты.

Очень удобно в деревне зимой с продуктами.

Это летом чуть не уследил — и вот уже потекло, прокисло, протухло, весь дом провоняло, а остальное мухи съели. Ну или сороки... <...> Или крот выкопался, схватил что попало и бегом обратно в нору запихивать. А не видит же <...>, слепой, вот и запихает куда-нибудь в галошу. Наденешь эту галошу — а там как-то внутри нехорошо.

А зимой он пусть попробует выкопаться — я вчера лопату, воткнутую в землю еще по осени в огороде, полчаса выколупывал из этой земли ломом.

И продукты тоже: купишь в автолавке кирпич молока, кирпич кефира и что-то еще каменное, кажется, яйца, и пролежит оно хоть до самого апреля, если конечно не класть их в теплое место вроде холодильника.

Вчера вот, разбирая шкаф в сених, нашел пакет картошки. Хотел было эту картошку почистить, но ни один ножик ее не взял, даже швейцарский. Ну, порубил топором на куски и так сварил. Получилось замечательное сладкое блюдо: чистый батат, которого я ни разу не ел.

Хорошо, в общем.

Перед нами вполне законченная лирическая миниатюра, написанная в тонких тональностях иронической идиллии и достойная отдельной странички в книге избранных произведений автора. На первый взгляд, она не нуждается в каких-либо распространениях — но это если ее поместить именно в *книгу* как в заповедник авторских текстов, охраняемый традициями бумажной культуры. На самом деле этот текст живет в сети и открыт для живого диалогического отклика, дописывания и переписывания.

Вот первый отклик, практически снимающий тонкие эстетические смыслы авторского текста и переводящий смыслы произведения в житейское измерение:

У меня на балконе замерз пакет луку, привезенного с дачи. Выбросить хотел, да потом передумал. И не зря, как оказалось — лук этот самый режется вполне себе хорошо, и <...> глаза не выедаёт. А будучи пассерованным — вполне себе луковый лук получается. В борщч набросал — вкусно. В фарш для чебуреков положил (вернее, мясо в этот лук добавил) — чуть пальцы себе не пооткусывали, так вкусно получилось).

Любопытно, что автор (Дмитрий Горчев) моментально откликается, поддерживая житейскую тональность диалога:

Да, лук я тоже нашел на крыльце. Главное — не дать ему оттаять до приготовления.

Автору отвечает другой голос:

Ага. У нас пока на балконе держится устойчивый минус, лук активно потребляется — думаю, в морозилку перекаладывать будет нечего)). Хорошо было в Сибири. На балкон можно было положить целую свинью, убитую в ноябре, и всю зиму от нее отпиливать по ноге раз в неделю. Еще у меня там стоял бак с квашеною капустой — топором нарубил тарелку закуси, лука туда накрошил, маслом полил — и красота).

Житейский разговор продолжается, собеседники обмениваются личными наблюдениями и предпочтениями, и тут некий голос переводит сложившийся дискурс в русло лингвостилистических рефлексий (что, кстати, весьма характерно для частного общения в интернете):

А у нас, ловлю себя на желании говорить на деревенский лад и, говорю, — *none такой колотун, что все храню на кухне под окном и ничего, ня киснет* (курсив наш. — И. С.).

Разговор весьма гармонично заканчивается репликой, наделенной интенцией вкусовой (подлинно эстетической) оценки:

Браво! потрясающе пишете!!!!!!! опять меня сейчас из кабинета выгонят за громкий неадекватный ржач!)).

Эта реплика, несмотря на ее своеобразный формат, действительно *завершает* данное произведение — на уровне прагматики читательского восприятия авторского текста.

Обратимся к другому тексту.

20.01.2010. Рецепт.

Рецепт приготовления чего угодно в русской печи:

Протопить русскую печку.

Положить, насыпать, нарубить или напилить в казан что угодно, но желательно съедобное. Можно и не рубить — главное, чтобы влезло.

Посыпать или залить чем угодно. Можно также ничем не посыпать и не заливать.

Поставить в печь и забыть.

Вспомнить, достать и есть. Время воспоминания может быть любым — хоть две минуты, хоть двое суток.

Если есть невозможно, отдать собаке-степану.

Всё.

Этот текст снова вызывает лингвостилистический комментарий, развернутый в ироническом ключе:

Если в рецепте фигурирует русская печь, то необходимо использование слова «ухват». Его можно поставить в произвольное место, но без него нельзя обойтись. Иначе текст становится разбалансированным, даже тяжелый казан не уравнивает русскую печь.

Иронисту вторит другой ценитель языка:

Слово «казан» добавляет в исконно русский рецепт нечто тюркское.

Далее читателей-комментаторов влечет в фольклорные аллюзии:

Топор добавлять по вкусу. На крайняк — ношку от табурета.

Авторский текст в итоге *завершается* анекдотом от очередного комментатора:

Русская печь это о! Мой дед, притопав с работы, съел на ужин пороссячью еду из печи, потом долго хвалил бабушку за ее кулинарные способности. Когда бабушка узнала, чем ужинал дед, был нещадно бит.

Сетевое творчество Горчева динамично, как творчество всякого подлинного автора. И в первую очередь это проявляется в поисках автором своего героя. Горчев разрабатывает этого героя как некую матрицу, в которой представлены различные коммуникативно-смысловые векторы его как адресанта своего сообщения. Соответственно, меняется и предполагаемый адресат — это и читатель, в том числе реальный сетевой, это и имманентный читатель самого автора.

Сущность горчевского героя определяются как минимум двумя измерениями: это автобиографический герой и это лирический герой.

Автобиографичность героя Горчева, разумеется, не полная и не зеркальная, а отстраненная и *отстраненная* (воспользуемся термином В. Б. Шкловского). Наблюдательный художник, Горчев создает необходимый зазор между собой и тем, о котором пишет в своем блоге, ненавязчиво, как бы ненароком окружая последнего эстетическими завершающими смыслами — это лирический созерцатель и одновременно иронически настроенный резонер, впрочем, сразу прощающий свои упрёки и забывающий о них, это и мягкий сатирик, это и философ примитива.

Лирический герой Горчева погружен в повседневность. Но это особенная повседневность — в ней обыденность и привычная поверхностность вещей, лиц, действий часто и неожиданно оборачивается экзистенциальным пределом, неизбежное и невыносимое переживание которого удел нашего героя.

В основании горчевской матрицы находится, если так можно выразиться, герой спонтанного действия и переживания, в полной мере отвечающий открытому и незавершенному характеру самого блога писателя. Приведем характерный пример.

02.07.2001. Вчера внезапно нажрался на совершенно ровном месте. Два дня ходил, зевал, чесал выступающие части, жарко, противно. Под вечер вдруг возбуждился: а вот бы сейчас винца выпить, красного и прохладного. <...> Ну и купил, раз уж такое дело, две бутылки вина-киндзмараули, да и выжрал под интернет. А глаза-то утром и не открываются. Я и так, и сяк — не открываются и все тут. Так до метро с закрытыми глазами и дошел. На станции пионерская встала передо мной одноногая беременная старушка, а я и рад бы ей место уступить, а не могу. Так и не уступил, вот сволочь какая.

Герой спонтанного действия и переживания сменяется героем-рефлектером. Рефлексия очень важна в системе горчевской риторики — это тонкий инструмент конструирования собственного, имманентного читателя, с которым в реальности онлайн-диалога консолидируется или же нет реальный читатель блога автора.

25.01.2001. Тиранозавр.

Сделал из бумаги модельку тиранозавра рекс. Очень трогательного, на мягких подгибающихся ножках, как енот и папуас, с тоненьким крысиным хвостиком. Смотрю на него — очень жалобный, зубки кривенькие, бедолага. <...>

А утром возникла Страшная проблема: как этого тиранозаврика отнести Людям? Не для себя же я его делал. Расклеивать скотч, на котором он держится — даже страшно подумать. В литровую банку он не лезет, да и нету у меня ни одной чистой банки, кто ж их вымоет. Везти в руках на коленях в метро — заберут в дурдом раньше времени...

04.07.2001. Вот за что люблю бомжей и все время про них пишу: приятные они. Какая-нибудь <...> с грязными ногами как скажет?: «Молодой чеек, угостите меня сигареткой!» Тьфу ей в харю. А бомж не так: он пройдет мимо не торопясь, встанет в отдалении, чтобы не напрягать и спросит солидно: «Табачком не богат, Батя?» Или Бригадир. А то даже Гражданин Начальник. Не дашь — не обидится, поковыляет дальше по своим важным делам. И даже не подумает про тебя плохого. Не злой.

Следующую клетку в матрице Горчева занимает герой-сюрреалист, нередко занимающий и рефлектирующую позицию. Впрочем, сюрреализм — это не более чем рабочий термин первого приближения к пониманию этой стороны имажинативной поэтики Горчева.

В его текстах мы видим не искажение формата обыденной реальности, что характерно для сюрреализма, а принципиальный уход от этого формата в новую реальность, не сводимую никакими трансформациями к обыденному миру человека. Это, скорее, показатель глубинной взаимосвязи горчевской поэтики с миром художественных открытий обэриутов. Таково видение мира горчевским героем, к примеру, в шутивной миниатюре про голубей от 25.01.2001, озаглавленной «Птица мира».

В прошлом году у меня на балконе свила гнездо Птица Мира. Я как-то пожалел выгрести совком для мусора это гнездо, там лежали два грязненьких яйца, одно поменьше, другое побольше. Из того, которое побольше, вылупилось очень неприятное Существо, покрытое жесткими серыми волосами. Потом я его за какими-то важными делами забросил, а однажды выглянул на балкон — <...> висит под потолком огромное, черное, как ворон-невермор, но вниз головой, с красными глазами, страшное. В общем, прижилось. Иногда гремит подоконником: водит своих баб по родным местам, типа вот моя деревня. <...>

В следующем тексте герой-сюрреалист Горчева вполне дает волю своей развенчивающей фантазии.

01.08.2001. Плохие деньги.

Ровно в пять часов утра в дверь позвонили. Я открыл: там стоит двести пятьдесят один покемон. Они, оказывается все примерно одного размера — с крупную мышь, и у каждого в лапах или в зубах, если лап нет, по сто долларов.

Они обошли мою квартиру по периметру с идиотской песенкой как у тараканов из рекламы, потом низко мне поклонились, оставили доллары и ушли гуськом.

Я взял одну бумажку, пошел в обменник. Женщина в обменнике нехорошо прищурилась: а вам эти деньги наверное покемоны принесли, нет? Я застеснялся: да, говорю, покемоны. Вообще-то я обычно довольно честный. «Плохие это деньги, нехорошие» — говорит женщина и кнопочку потихоньку жмет. Ну я убежал конечно кое-как. Потом уже покемонам стало неудобно за плохие деньги и они подстроили, будто бы это все приснилось. Только таких снов не бывает, я точно знаю.

Замыкает горчевскую матрицу иронический герой, наиболее значимый для автора, его Alter ego в экзистенциальном смысле, и в то же время смысловой центр эстетической парадигмы его творчества. Вот, например, как иронический герой в миниатюре от 11.07.2001, озаглавленной «Про тринадцать рублей», размышляет о непростом отношении простого человека к деньгам:

Пересчитал все свои деньги из кармана: тринадцать рублей до полочки. Никто не верит, что дома у меня, где-нибудь в приглашении на казнь, не припрятана сотенка-другая на непредвиденные обстоятельства. А вот. А не припрятана. Очень это недальновидно.

На тринадцать рублей можно купить бутылку пива-бочкарев или пачку сигарет-элементс. Вот этот выбор омерзителен. Если я куплю пиво-бочкарев, я его выпью и подумаю: а вот бы сейчас покурить! И наоборот. Поэтому я ничего вообще покупать не стану, буду ходить и думать: захочу — пиво-бочкарев куплю, захочу — сигарет-элементс, чего душа пожелает, того и куплю. <...>

А вообще, в магазинах не нужно ничего покупать. Они в магазинах торгуют одним золотом троллей. Купишь прекрасное, принесешь домой — а оно кислое, строчка кривая и показывает так себе. Такой

дряни уже столько накопилось, что приходится ногой в мусорном ведре утрамбовывать, не выбрасывать же — деньги плочены. Деньги нужно гладить утюгом, складывать в толстые стопочки и любоваться: вот захочу и Наморе поеду или пасеку себе куплю на Алтае, да много чего можно придумать. Только вот не получают стопочки никак. Дали вроде бы Кучу Денег, а залез в карман, пересчитал — опять тринадцать рублей. Куда делись? Ну ладно, помню карандаш купил в канцтоварах. Загадка какая-то.

Заметное место в творчестве Горчева занимает советская тема. Отношение Горчева к советским реалиям, периодически всплывающим в его дневниковых записях, проникнуто противоречивыми и в то же время характерными для человека его лет смыслами и оценками.

С одной стороны, это типичное для интеллигента-выходца из СССР недоверие, неприятие, а порой и откровенная ненависть к расхожим мифам и идеологиям, представленным в советской литературе и средствах массовой информации, в особенности периода детства писателя. Это вполне понятно, так как именно с такими мифами и внешними идеями, воспринятыми некритично в детстве и юношестве, человек борется наиболее осознанно и активно, стремясь освободиться от них. Для Горчева такими агрессивными носителями советского идеомифа выступают стихи Михалкова (миниатюра от 20.12.2008) и обезоруживающая наивное детское сознание газета «Пионерская правда», неутомимо творящая узаконенное идеологическое насилие над несовершеннолетними (миниатюра от 15.08.2001). Здесь же ключевой миф угрозы ядерной войны и ее центральный образ — ядерный гриб, а также идеология из «цитатнега» Владимира Ильича о целесообразности «кухарочного» управления государством

(миниатюра от 29.06.2001), и венчающий весь этот ряд отчуждающих советизмов гипермифологический образ холода, навсегда замораживающего человека в его идеологически заданных представлениях о себе, жизни и мире (миниатюра от 17.12.2009 — «Ненавижу холод»). Примечательно, что автобиографический герой Горчева своей сказочной находчивостью (Иванушка-дурачок?) преодолевает и побеждает этот режимный вселенский холод.

С другой стороны, рядом с неприятием и ироническим преодолением всего советского идеологического соседствует совсем иное — это ностальгическое отношение к советскому быту и житейскому укладу. В деталях и мелочах запечатлена счастливая и неповторимая в своей наивности и нетронутой жизненной прямоте пора детства и юношества автора. Здесь ключевыми выступают два взаимосвязанных лирических сюжета домашних заготовок (консервирования — миниатюра от 29.07.2001) и сушки «целлофановых» мешков (миниатюра от 12.01.2009.), при том что оба бытовых таинства происходят в алтаре быта советского человека — на кухне.

Иронические сравнения проблем утилизации и избавления от мусора в советскую эпоху и в современной автору действительности выходят не в пользу последней, и таким образом советское, развенчанное было автором на уровне мифа и идеи, берет реванш на уровне быта и самого жизненного порядка. Советское, увиденное сквозь призму ностальгии, остается в духовном мире героя Горчева и приобретает собственно эстетические очертания, оказывается приобщенным к красоте путешествия, открытия и личного подвига, а в конечном итоге получает и свое философское объяснение в рамках авторской идеи «общества непотребления» (миниатюра от 09.04.2009).

22.10.2009. Так вот. Когда я был маленьким дурацким мальчиком, который не выговаривал ровно половину букв русского алфавита (тридцать три делите пополам без дробей сами — это не моя проблема), я читал книжки из замечательной серии про всякую географию — Тура Хейердала, Пири и Амундсена, Обручева и этого, как его, забыл фамилию, который залез на Эверест, а потом отстригал у себя ножницами пальцы на ногах. Я с наслаждением читал про закупку где-то в Перу бальсовых бревен, съеденных со слезами на глазах собак, и про не то норвежца, не то датчанина, который на плоту Кон-Тики пошел на корму посрать и получил по жопе акульим хвостом.

И верил я тогда, что жизнь моя бесконечна и я тоже буду отстригать у себя на ногах пальцы и плыть куда-то без руля и без ветрил на соломенной лодке...

Иногда приходится слышать, что творческие люди ощущают приход своей смерти. Дмитрий Горчев, по всей видимости, был из числа таких людей, и за два с небольшим месяца до своей смерти написал следующий текст, который мы в знак уважения перед тончайшим даром автора приводим практически полностью¹.

08.01.2010. Про смерть.

Про смерть я задумался однажды при очень неподходящих обстоятельствах.

Было мне лет девять и проводил я летние каникулы у тетки в деревне. И вот как-то вечером я сидел и читал книжку Тура Хейердала, не то Аку-Аку, не то Кон-Тики, а тетка сидела на койке напротив и стригла ногти на ногах.

¹ Это произведение Дм. Горчева издавалось и в художественной периодике: [Горчев 2017].

Я оторвался на минуту от книжки и неожиданно подумал: «А ведь она когда-нибудь умрет» (тетке сейчас, кстати, сильно за девяносто и она по сей день жива, чего и далее ей желаю). Нет, я конечно, знал и раньше, что люди умирают, но знал как-то теоретически. Ну, умирают где-то там, а может и не умирают. Взрослые эти вообще чего только не напридумают.

А тут вдруг я понял, что это правда: вот сидит, допустим, тетка, сидит — и вдруг хлоп!, и померла.

Мысль меня эта почему-то так поразила, что я дня два ходил такой потрясенный, что у меня даже разболелся зуб. И болел он целую неделю непрерывно. Мне время от времени засовывали в рот таблетку анальгина и тогда зуб болел слабее, но боль все равно никуда не уходила, а просто пряталась за соседним зубом и я уже не мог ничего разобрать — где боль, а где смерть.

А еще некоторые говорят, что будто бы детство — счастливая пора. <...>

А потом я однажды проснулся днем: а зуб не болит! То есть вообще нигде не болит. Умер наверное.

Я шатаюсь выполз в огуречник, выдернул морковку, вытер об штаны и съел. Потом съел очень твердое и кислое яблоко — нет, все равно ничего не болит.

И солнце эдак светит, как светило потом всего еще в один счастливый день, когда я уволился с должности школьного учителя. И какая, скажите, смерть, когда такое солнце?

Я лег на траву под яблоню и впервые в жизни увидел богомола. Был он смешной, зеленый и было совершенно непонятно, почему это существо не разваливается и на чем вообще эти спички держатся.

Богомол посмотрел на меня мрачно, тяжело вздохнул и убрел куда-то: видимо размножаться.

Этот внешне простой текст написан по строгим диалектическим правилам, что еще раз подтверждает наш тезис об имманентной риторичности творчества Горчева. Здесь звучит собственно тезис (о смерти), который три раза затухающими импульсами поднимается в тексте. В нем звучит и антитезис — о живой боли, о жизни, о солнце. В нем, наконец, в комической тональности звучит синтез, следуя которому нелепый и мрачный богомол, комически символизирующий смерть, отправляется творить жизнь.

И первый же читательский отклик в блоге Горчева улавливает и развивает эту комическую тональность:

Неудивительна мрачность богомола — у него процесс размножения сопряжен со смертельным риском.

Другого читателя ироническая лиричность Горчева настраивает на свой собственный лирический лад:

Я четко запомнила этот момент осознания смерти. Мне было около 4-х. Я должна была днем спать. Был солнечный день, а мама мыла пол. И вдруг я поняла, что мама умрет. Вот как Вы поняли, что умрет тетка. Какое-то время мне было страшно. Очень. Я тихо-тихо поплакала в подушку, я почему-то поняла, что маме об этом никак нельзя говорить. Потом солнце и свежесть все победили, и я заснула. Удивительное существо человек.

Мама жива до сих пор.

Подытоживает дискуссию и завершает самый горчевский текст краткая и точная реплика, раскрывающая формулу художественного смысла произведения и одновременно дающая ему высшую читательскую оценку:

Зуб умер, а солнце все равно светит, и будет светить. Круто написано, или просто вовремя. Спасибо.

Незаконченность авторского текста и незавершенность авторского произведения, обращенного в открытый космос блогосферы, тем не менее не приводят к неполноте коммуникации между людьми, прячущимися за различными «никами»-псевдонимами. Именно они, участники блога, своими разнохарактерными и разнонаправленными комментариями коллективно завершают авторское незавершенное произведение, вместе приходя к итоговым смыслам и оценкам.

ГЛАВА 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ КАК СЮЖЕТНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ

В этой главе предметом нашего внимания выступит смысловая конструкция литературно-исследовательского журнала «Просодия», который с 2014 г. выходит в Ростове-на-Дону. Мы рассмотрим тексты и композицию первого номера журнала [Prosōdia 2014].

В редакторском введении, написанном В. И. Козловым, отчетливо звучат три смыслообразующих соположения сюжетогенного характера.

Первое: *«поэзия — университет»*. Текст констатирует одинаковые судьбы первого и второго начал и их неизбежное схождение в пространстве воспринимающего сознания молодых интеллектуалов, в связи с чем ставится проблема языка современной поэзии, который университетской молодежи нужно помочь освоить.

Второе соположение: *«поэзия — филология»*. Актуальная поэзия нуждается в адекватном и методологически глубоком и точном филологическом прочтении. «Наша базовая ценность — установка на добросовестное прочтение произведения, что особенно важно во времена, когда писателей — временно — больше, чем читателей. Условие ответственного прочтения — понимание историко-литературных сюжетов и жанровых традиций. Это и есть умение читать текст, это то,

в чем, как никогда, нуждаются сегодня стихи, это — культура чтения» (с. 3)¹.

Данное соположение орнаментально подкреплено автоинтерпретацией названия издания: «Само название нашего журнала воплощает изначальную связь поэзии и науки о ней. *Prosōdia* — латинская калька с др.-греч. *προσῳδία* — “акцент, ударение”. У русского слова “просодия” два значения: звуковая организация речи, находящая наивысшее воплощение в стихе, а также стихосложение, наука о стихе» (с. 4).

Третье соположение: «*опора на отечественную традицию — тенденция заимствования*» поэтического опыта из других традиций. Устремленность нового журнала связывается редакцией с надеждой на освоение «собственного — великого — поэтического наследия» (с. 4).

Ключевым текстом раздела «Поэзия», на наш взгляд, выступает стихотворение Олеси Николаевой «Сага», являющееся лирическим осмыслением экзистенциального феномена пошлости человеческой судьбы в аспектах ее ограниченной и предсказуемой изменчивости. «...Пять лет проходит», «...Десять лет проходит», «...Двадцать лет проходит» — ничего не изменяется в смысле жизни героя, меняются только житейские варианты и версии его судьбы, с тем чтобы снова не осуществиться.

Многовариантность, сценарность, стандартность — вот те смыслы, которые входят в сюжет журнала как точки одновременно притяжения и последующего принципиального отталкивания. Журнал — вариант *нестандартного* сценария дискурсного события в сфере современной поэзии и ее актуального осмысления и изучения.

¹ Здесь и ниже цитируется текст журнала [*Prosōdia*, 2014] с указанием страниц в круглых скобках

Сюжетно продуктивен раздел «Интермедия».

Интермедия-1 — фотографическая. Первые значения самого термина подчеркивают скрытый комизм презентации петербургского фотографа Михаила Малышева, представленного во вводной заметке в шутовской шапке с ушами и усам. Сами фотопортреты также содержат комическую нотку. Это и отражение тяжеловатого утра на лице одного из портретных персонажей с прикрытым правым глазом, и следующий за ним портрет девушки — снова с закрытым волосами глазом, но уже левым. Это и портрет старика одновременно анфас и в профиль — и снова в центре внимания глаз, в профиле левый, одновременно анфас — правый, и портрет курящего как бы вообще без глаз, без взгляда, потому что задуманное нечеткое изображение еще и подернуто табачным дымом. Это, наконец, и финальный портрет девушки с лицом в пол-оборота, и вновь один глаз спрятан в тени, а второй полуприкрыт и не явлен, по сравнению с линиями волос, носа, губ и в целом овала лица. Но это не смешное комическое, а серьезное, даже горькое комическое.

Интермедия-2 — живописная. Журнал, как сказано в резюме, публикует несколько иллюстраций «к посмертному сборнику стихов Ю[рия] А[ндреевича] Жданова (1919—2006), крупного российского ученого-химика, ректора Ростовского госуниверситета в 1957—1988 годы» (с. 75). В фокусе работ художника один и тот же диалогический образ — человек и звездное небо (в четвертой — зверь, волк и звездное небо, но это сцепление не нарушает, а лишь подчеркивает общую логику образности автора, сопологающего земное живое и неземное звездное, вечное и недостижимое).

Интермедия-3 посвящена графическим работам Леты Югай. В смысловом центре цикла находится

характерный образ Гиппокампуса — крылатого коня с рыбьим хвостом. Возникает нехитрое искушение интерпретатора соотнести этот образ с поэзией и стихией полета морской волны как всепроникающей сущности. В то же время синтетичная фактура мифического животного, соединяющего воздух, воду и землю, как нельзя лучше отвечает идее синтеза поэтического творчества, живого отклика на него и рассудительного итога, заложенного в основу дискурсной конструкции самого журнала.

Замечательные стихи белорусского поэта Андрея Хадановича в переводах Игоря Белова подготавливают читателя в разделе «Переводы» к восприятию подборки стихотворений современных грузинских поэтов — «выборки из только что вышедшей в издательстве ОГИ двуязычной Антологии новой грузинской поэзии (М.: ОГИ, 2014)», как указано в аннотации.

В рамках интерпретации журнала как сюжета, исподволь сопровождаемого комическими смыслами, мы бы выделили — на фоне тяжело-серьезной тональности грузинской подборки в целом — стихотворение Шоты Иаташвили «Грузинский кофе» (перевод Владимира Саришвили), заканчивающееся тезисами, против которых не поспоришь: «...Грузинского кофе не сыщешь — как ни был бы прыток, / грузинский фасованный чай — ароматный напиток» (с. 91).

Важен для понимания смысловой палитры журнала концепт, развернутый в разделе «Отклики» в рецензии В. И. Козлова на книгу Виталия Пуханова, — это концепт верлибра как проникающего внутрь человеческой экзистенции текста: «...у нас прижился, скорее, тот извод верлибра, который тяготеет к сюрреалистической миниатюре. <...> Но есть и другая традиция, основанная не столько на парадоксальной емкости картинки, сколько на предельной психологической

точности наблюдений за человеком. Верлибр первого типа тяготеет к внешнему миру — даже человека он превращает в элемент пейзажа. Верлибр второго типа, напротив, собирает образ человека из всего, до чего может дотянуться. Первый ближе к афористичной антологической надписи, за строками которой мы видим глядящего издалека автора, второй — ближе к рассуждению...» (с. 51—52).

Представляется, что одна из ключевых стратегий построения сюжетного высказывания самого журнала «Просодия» метафорически сопряжена с данным концептом. Журнал собирает образ поэзии «из всего, до чего может дотянуться» и не через «афористичное» название, как то часто делает поверхностная критика, а через «рассуждение».

В силлабо-тонических текстах В. Пуханова автор рецензии видит иронию и даже ерничество и констатирует несочетаемость этого версификационного модуса с сокровенными интенциями пухановского верлибра — и это тоже смысловой ключ к пониманию самого журнала. Журнал серьезен и проникновенен к уму читателя, хотя и позволяет себе в интермедиях затрагивать комическое — но, как мы отмечали выше, комическое в его серьезном модусе.

Еще одна рецензия, на наш взгляд, имеет значение для понимания смысловой полифонии журнала — это развернутый отклик на издание произведений С. Е. Нельдихена «Органное многоголосие». Органное многоголосие — это неотъемлемая черта и самого журнала, в котором на равных правах звучат голоса поэтов и их критиков, и подытоживающих их диалоги исследователей.

Этот текст важен еще и как открывающий серию размышлений о художественном творчестве ушедших авторов и эпох, самых разных, близких и далеких.

Таковы рецензии на книгу «Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы» и на сборник очерков и эссе Евгения Головина «Где сталкиваются миражи».

Любопытно, что редактор присваивает рецензиям разных авторов свои собственные названия, выводя тем самым данные тексты из стандартного жанрового ряда в смысловую метаструктуру, имеющую непосредственное отношение к нашей проблеме. Это целенаправленное движение в сторону построения диалогического коммуникативного пространства журнала. Каждый редакторский метатекст заключает в себе потенциальное сюжетное движение смысла: «Раздвоение Пуханова», «Седьмая часть света» (о книге стихов Ирины Ермаковой «Седьмая»), «Десятая муза Сергея Нельдихена», «Бунт архаистов» (об антологии поэтов-прерафаэлитов), «Диалог переводчика с идеологией» (о Евгении Головине), «Идеальный поэт» (о книге Б. М. Гаспарова «Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт)»), «Окуджава в борьбе со своей репутацией».

Раздел «Штудии» открывается краугольной для журнала статьей В. И. Козлова о творчестве Евгения Рейна. В этом тексте есть два опорных концепта, также отвечающих, на наш взгляд, сюжетной архитектонике самого журнала: «Творчество Рейна не столько путь, сколько единый сгусток, который сам автор в названиях пытается схватить с разных сторон» (с. 83); «Сюжетика же, ее реконструкция, позволяет увидеть, насколько всё взаимосвязано — или бессвязно — в тексте или в творчестве поэта. И если бессвязно, то этого не скрыть, а если взаимосвязано, то появляется возможность увидеть происхождение уникальных черт авторского языка» (с. 84—85).

Журнал, если воспользоваться словами автора статьи, — это также «единый сгусток», в котором все

«взаимосвязано», и это позволяет реконструировать его «сюжетнику».

Аргументом, окончательно выделяющим журнал в разряд неординарных событий современной литературно-критической периодики, становится публикуемая в завершение текстового ряда поэма Чьело Д'Алькамо «Прения» в переводе современного русского поэта и переводчика Александра Триандафилиди, что окончательно свидетельствует о фундаментальном поэтологическом характере нового периодического издания.

Журнал «Prosōdia», таким образом, заявляет себя как журнал о поэзии вообще и в целом, что предполагает его дальнейшее антологическое и одновременно аналитическое развитие. И онтологическое также.

ГЛАВА 4

«ВООБРАЖАЕМАЯ СЛОВЕСНОСТЬ» Ю. С. СТЕПАНОВА: ОТ ГЕРОЯ К СЮЖЕТУ

Последняя книга Ю. С. Степанова «Мыслящий тростник. Книга о “Воображаемой словесности”» (Калуга, 2010) представляет собой отчаянную и одновременно удавшуюся и поэтому уникальную попытку выхода авторского голоса за рамки строгого научного дискурса. Сделаем предположение, что в его рамках автору, подводившему итоги всей своей жизни, было уже не то чтобы тесно, но малосмысленно.

Дискурс любой гуманитарной научной дисциплины, сколько бы ни была она внешне свободной в силу своей «неточности» (в противоположность «точным» наукам) — будь то история, литературоведение, искусствоведение, отчасти лингвистика — так или иначе всё равно ограничивает, замыкает волю автора, как ограничивает движения тела одежда. Научный дискурс может быть не строг, но он обязательно плотен и тяжел, как плотна и тяжела шинель, и в этом все дело. В дискурсе науки нельзя быть откровенно легкомысленным, нельзя смеяться или плакать, нельзя занозить себя воспоминаниями и обращаться к умершему или несуществующему.

Последовательная реализация двух принципов, несвойственных конструкции научного дискурса, помогает Ю. С. Степанову преодолеть его рамки. Первый принцип можно назвать расподоблением, разведением инстанций *автора* и *героя*.

Преодоление дисциплинарного формата невозможно вне инициативного начала личности. Поэтому книга Ю. С. Степанова глубоко личностна. Она предельно откровенна, вычерпывает и предъявляет читателю глубины авторского «я». Но тут есть одна значимая и закономерная непростота, хотя и вполне очевидная с позиции теоретической поэтики. Всякий личностно ориентированный текст, будь то мемуары или письма, или, тем более, некое лирическое целое, *отчуждает* реальную и собственную личность биографического лица до статуса *автора*. «Воображаемая словесность, — утверждает Ю. С. Степанов, — ...это некоторый собственный опыт автора»¹ (С. 3). Об этом многие писали (и в первую очередь М. М. Бахтин), и это теперь, в принципе, является общим местом теории литературного творчества. Книга Ю. С. Степанова не исключает, а только подтверждает общее правило. Механизм отчуждения авторского «я» от биографической личности неизбежен, закономерен. Иначе просто не получится законченного, завершенного произведения. А перед нами именно *произведение*.

Но одновременно происходит противоположное: биографическое лицо отчуждается до статуса *героя*. Поэтому в книге Ю. С. Степанова инстанция «я» находится в процессе сложного и динамического взаимодействия трех указанных выше начал — собственно биографического «я», авторского «я» и «я» героя, неизбежного, своего собственного героя, которого каждый из нас в какой-то мере, полной или неполной, вынашивает в себе и предъявляет, как минимум, самому себе.

¹ Здесь и далее текст книги цитируется по изданию: [Степанов, 2010], с указанием страниц в круглых скобках.

Вот один очень показательный пример. В главе «Под знаком “Экзистенциала”» есть небольшой раздел II, озаглавленный так: «Под влиянием Л. Толстого “Записки человека, знающего, что умирает”. Ю. Степанов (личный опыт)». Ввиду краткости этого текста приведем его полностью:

Примером для текста в «Воображаемой словесности» для меня служит Лев Толстой, — то, что опубликовано в нашем разделе выше (из «Записок сумасшедшего» Л. Н. Толстого — *И. С.*).

В моем случае реально это было так: у меня закружилась голова, и я стал плохо ориентироваться, говорят даже, что я упал со страшным грохотом, будто бы даже это было похоже на падение металлических музейных доспехов. К счастью или к несчастью, наше место находится в Москве, около Исторического музея, и врачи воспользовались для описания моего состояния известным им термином — падение доспехов. Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как «доставленный по скорой помощи» с «грохотом упавший». Я понял, что «это я умираю».

Но для существа книги «О воображаемой словесности» важно не это, а то, что я понял, что значит умирать. А теперь посмотрите, как в «Словесности» понял это Марсель Пруст (*С.* 57).

Данный текст удивительно точно демонстрирует отслоение феномена «я» от его прямой биографической субстанции и превращение его, с одной стороны, в героя, пусть и автобиографического, а с другой стороны, облечение его высшим и отстраняющим статусом автора.

Вот позиция *героя* характерно ставится в кавычки, которые отчетливо оттеняют ее, выделяют в общем

дискурсе книги: «Короче, меня доставили в одну знаменитую (и очень хорошую) больницу, и вот я здесь как “доставленный по скорой помощи” с “грохотом упавший”. Я понял, что “это я умираю”». А вот проявленная в тексте позиция *автора*: «Примером для текста в “Воображаемой словесности” для меня служит Лев Толстой, — то, что опубликовано в нашем разделе выше»; «А теперь посмотрите, как в “Словесности” понял это Марсель Пруст».

Стремление выскользнуть, выбраться из кожи, из чешуи биографического (автобиографического) бытия свойственно авторскому голосу на протяжении всей книги. Она и начинается своего рода «декларацией независимости» авторского «я» от несвободы биографизма:

...мне сказали:

— Вы написали, что не родились от родителей.

Но это документ, «Автобиография»!

— Не написал, а сказал в докладе, это была цитата. Из великого автора.

— Но Вы не великий автор.

— Нет.

— Значит, все-таки озвучили!

— Да, виноват, озвучил. И не говорите, пожалуйста, так громко, я не глухой.

— Но все-таки напишите объяснение. Можно своими словами. Кто Ваши родители? От кого Вы родились?

— От кого-то в ментальном мире (С. 5).

Герой Ю. С. Степанова родился «от кого-то в ментальном мире» — и этот мир значил для него, а равно и для самого автора, несравненно больше мира реально-биографического.

Обратим внимание на то, что инстанция автора также эксплицируется в тексте, и тем самым оказывается

неизбежно соотнесенной с инстанцией героя. Сопутствует этому своего рода эффект самоотражения, что-то вроде двух зеркал, поставленных друг против друга: «В этой книге кроме “Категорий”, может быть, существует что-то, что принадлежит тексту (и сознанию Автора), внутри чего и действует сам Автор со своим текстом» (С. 9). И следом — пересечение и смыкание автора с героем:

...умножения сущностей удалось избежать. Три наших категории — это не так много. У Аристотеля было десять! (это еще говорит автор — *И. С.*).

Отличие моего подхода только в том, чем я окружен и пропитан. А пропитан я Москвой и ее окрестностями. (В меньшей степени Парижем.) <...> Мне и моим друзьям приходится иной раз (не часто) ночевать под мостом (кажется, в поэзии это уже традиция, Блок бродил под мостами, особенное в дождь и слякоть) (С. 10; это уже слова не автора, а его героя — *И. С.*).

Второй ключевой принцип, выводящий произведение Ю. С. Степанова за пределы научного дискурса, — это принцип *сюжетной организации текста*. Конечно же, этот принцип сопряжен с первым, и более того, является необходимым условием его осуществления.

Во вводной первой главе мы определяли основной принцип сюжетного построения как принцип смыслового со- и противоположения различных аспектов произведения. В системе эпического произведения это в первую очередь нарративные презентации событий, составляющих повествование. В системе лирического произведения это, как правило, стихотворные синтагмы и вложенные в них парадигмальные метафоры. В книге Ю. С. Степанова это, как правило, отдельные тексты малой формы, вполне самостоятельные,

самодостаточные, связанные чаще не логическим движением мысли, а непрямым ассоциативным ходом воспоминаний и переживаний. Как замечает сам автор: «...наша книга не поддается нормальному разделению на главы» (С. 38). Это зарисовки, словно бы записи из несуществующего дневника, напоминания самому себе, и только потом уже — всем иным. Это сюжетный, а не логико-тематический текст. Это текст, по определению автора, «воображаемой словесности», главная черта которой — «не игра воображения, а полная свобода: “Что хочу и как хочу, — так и пишу. “Общепринято” — “не общепринято”, — не важно» (С. 3). Важно другое — свобода сочленения смыслов, свобода сюжетосложения.

Так, в разделе «Под знаком “Экзистенциала”» сюжетная парадигма начинает строиться с текста о летчике Викторе Талалихине. Текст носит название «“Экзистенциал с человеческим лицом”. Виктор Талалихин. 1941 год. Геройство и знак беды». Последнее словосочетание особенно важно. Нам открывается сюжет бедового существования, и открывают его именно эти смыслы — геройства и собственно беды. Герой Ю. С. Степанова сталкивается с этими смыслами в своем московском военном детстве: «Мы, москвичи, даже все московские мальчишки тех лет знали его (Талалихина — *И. С.*) как “своего героя” — он жил в коренной Москве, прямо недалеко от наших дворов» (С. 19). Эстетика «беды», «бедового» военного летчика-героя захватывала московского мальчишку, а умудренный жизнью автор связывал этот смысл с топикой русских «бедовых» мест: «Город... (откуда приехал Талалихин — *И. С.*) был “бедовый” по своему прошлому: прежде на месте Вольска была слобода Малыковка, основанная “пришлыми людьми” (попцовой вольницей). Во время пугачевщины вся встала

на сторону самозванца» (С. 19). Смысловый вектор «бедовости» сопровождал героя Ю. С. Степанова с юных лет, поэтому и Талалихин с его «бедовым» подвигом запал в душу мальчишке. Сама «Воображаемая словесность» — если хотите, книга также совершенно бедовая.

В конструировании сюжета очень важны синтагматические связи и отношения, несмотря на то, что сюжет как парадигма смыслов в конечном счете преодолевает синтагматику. Но оттолкнуться ведь нужно от чего-то. От сопоставления — к противопоставлению. От соседства — к родству или неравенству. Сам Ю. С. Степанов смыслопорождающую роль синтагматики текста определяет в формуле «сплошности текста»: «Сплошность не означает тождественности всех частей текста. Что после чего, — последовательность разделяет и играет роль» (С. 83).

В книге Ю. С. Степанова смыслы «беда» и «бедовое» граничат со смыслами «смерти» («Скончалась Софья Владимировна Герье...») и застарелости («Это был деревянный старинный дом... Всё было пропитано запахом сухого дерева и лета. Возможно, они где-то тут держали еще с прошлого года бессмертник или пижму», а в пустой комнате «бесшумно передвигались какие-то старухи в черных платьях до пят»). И венчает эту конструкцию «огромный купеческого образца деревянный сундук», такой, на которых «из-за нехватки “жилплощади” в Москве... поселяли женщин (“прислугу”) на кухне»).

Сундук был вдвойне непростой. Во-первых, на дне его «лежал слой явно старинных книг». Снова юного героя — с его «румяной физиономией» и розовыми щечками — совершенно необоснованно и абсурдно тащит, влечет к себе старость! Во-вторых, на дне сундука прячется смерть и невозвратность: «...Но если у вас

тут будут девушки, — будьте осторожны, не давайте им перегибаться внутрь сундука. Две уже так перекинулись и вниз головой!» (С. 22—23). Однако это смешной итог, в своем сюжете похожий на смерть хармсовских старух, вываливавшихся из окон, — поэтому итог не настоящий.

Удивительно, но смыслы несопрягаемых «юности» и «старости» автор соединяет в образе своего учителя Д. Е. Михальчи: «...Так он и остался в моей памяти как символ “вечной молодости-старости”, стоящим возле калитки филологического факультета» (С. 24).

Следующий фрагмент, наполненный воспоминаниями о Н. Н. Мельниковой и ее библиотечном мире, вновь актуализирует предельно значимое для автора, как мы уже начинаем понимать, со- и противоположение смыслов «старого», «прежнего» и «нового», «юного», которое представляет герой. Теперь все, в том числе и многие филологи, говорят «пергамент» — а раньше говорили «пергамен». И герою книги, уже пожилому профессору и академику, в лицо «хрипло хохочет» редакторша, упрекая его в плохом зрении — ведь он «без конца пропускает в слове “пергамент” и производном букву “т”» (С. 28). Мир «пергаменов» и других рукописей и редких книг (тоже, разумеется, «древних и старинных») сопровождает Наталья Николаевна Мельникова, «более чем пожилая, уже старая женщина» (С. 27), которая угощает юных студентов «смоквой», «особым угощением для разных приятных домашних дел». И снова — для пожилых, старых: «Когда взрослые или пожилые люди (бабушки особенно) приходили в гости к детям, то ни конфет, ни жидкого варенья (на блюдечках) давать им не полагалось. Смокву — пожалуйста» (С. 29).

Мы начинаем понимать, что автор пытается выразить свой собственный глубокий, экзистенциальный

(не зря же под знаком «экзистенциала») конфликт. Это конфликт воспоминаний и живущего в них юного героя, только вступающего в мир взрослой жизни, науки, знания, людей, — и сопряженного с окончательной авторской позицией героя, пришедшего к итогу своей жизни. Этим конфликтом, как лучом, отраженным кристаллом, пронизаны страницы книги и ее смыслы. Это ее первый сюжет.

Второй сюжет зарождается там же, и автор декларирует его смысл прямо, со ссылкой на книгу пророка Исая: это жизнь как «столкновение... материальных и духовных явлений» (С. 31). В следующей краткой главке о Ю. Б. Виппере этот смысл, эта идея получает свое развитие как столкновение духа и материи — на грани опасности для героя потерять свободу, быть арестованным со студенческой скамьи за критические выкрики в адрес поездки на «овощную базу» вместо лекции профессора Виппера.

Девятый очерк в разделе «Под знаком “Экзистенциала”», пожалуй, является центральным для этого раздела, потому что идея экзистенции снимает противоположение духовного и материального, и это глубоко выяснено в буддизме, который Ю. С. Степанов тоже вспоминает в связи с именами Толстого и Бунина.

Ключевым смыслом третьего и завершающего сюжета книги Ю. С. Степанова, как нам представляется, выступает именно экзистенциальная идея «подлинного существования», или «истории внутреннего развития личности как постоянного “выбора самого себя”» (С. 44). В этой идее сходятся вместе все уже проявившиеся в книге смыслы двух первых сюжетов: «бедового существования на грани смерти», воспринятого незамутненным сознанием юного героя, и «противоположения, конфликта духовного и материального», пережитого всё тем же юным существованием,

пережитого экзистенциально. Но теперь получается, что ради «подлинного существования» нужно принять и претерпеть материальное, даже и в его отвратительных «скорлупчатых» формах, и в виде какого-то «человека в гимнастерке», который тащил, схватив за ремень, героя Ю. С. Степанова для разбирательства, чтобы показать ему и «Хвэдру, и лахудру» (С. 33).

То, что роднит этот третий сюжет с двумя предыдущими, — это идея существования на грани смерти. Экзистенцию как пограничное существование, как существование в окончательном смысле, нельзя ощутить вне предела смерти как потери этого смысла и окончания существования вообще. И автор нашей книги предельно точно и полно сталкивает в этой пограничной позиции художественные взгляды «двух Великих» — Толстого и Достоевского, декларируя, что в их пересечении и есть «общее европейского экзистенциализма той поры» (С. 36).

Обратимся от сюжета к его герою. Каким-то тонким, неосязаемым для ума образом герой степановской книги неожиданно, одновременно приходит к заключительной стадии своего земного существования. Это уже он, а не юный студент филологического факультета, приводит переведенные им же слова М. Пруста: «Но вот теперь, когда ... смерть стала мне безразлична, — я снова стал бояться ее, правда в другой форме, — не из-за себя, а <из-за> своей книги, для которой — по крайней мере некоторое время — необходимо было пожить» (С. 58). И он, уже умудренный жизнью, а не юный студент, вдруг оказывается в центре исторического существования, в центре экзистенции, и это ему, окончательному герою, сумасшедшая старуха-нищенка говорит на Бородинском поле:

— Ты что это, парень, бродишь ни свет ни заря!
Сам что ли раненый? Или ищешь, что не терял?

— Ищу.

— Да не там ищешь. Это тебе в Военкомате скажут, где. А тут у нас *одна тысяча восемьсот двенадцатый год!* (С. 59).

Во втором разделе, озаглавленном «Под знаком “Логоса”» автор, как сначала кажется, на время оставляет стратегию сюжетопостроения, сосредоточившись на чистых рассуждениях о категории Логоса и традициях ее осмысления в русском философии. Вместе с тем в его рассуждениях мелькает очень важное замечание об иктусе (икте) как стиховедческом термине, под которым понимается сопряжение ритмического (ударного) и одновременно смыслового акцента. Это «направление акцента, острие размышления; как говорят, желая отобразить ритмику стиха, — его иктус» (С. 69).

Три основных «иктуса» книги Ю. С. Степанова — это существование, мысль и образ. Экзистенция, логос, изос. Это и архитектоника метасюжета книги, включающего пронзительную, отчаянную, «бедовую» сюжетику первой части книги.

Впрочем, завершающая раздел история Симы Маркиша возвращает сюжетное начало в дискурс книги — и даже не столько своим грустнейшим нарративом, сколько застывшим описательным образом домашних теплых деревянных полов в противопоставлении тюремным ледяным железным полам, которые даже не моют, а только «обливают напором холодной воды из брандспойта» (С. 89). «У меня пол теплый, — говорил Сима Маркиш, — могу лежать на полу и читать или думать. На железном полу не полежишь!» (С. 90). Голос Симы Маркиша обращается в логос, и этому свидетельствуют боги, позволившие Симе *так* читать

Гомера. А домашнее дерево дает силы логосу Маркиша (Ю. С. Степанов уточняет: «Логос и свобода воли — это две стороны одного и того же»). Железо отрицает свободу. На железном — удел только быть казненным, а после твою кровь смоят водой из брандспойта.

Раздел «Под знаком “Изоса”» открывается знаменательным авторским определением этой категории: Изос — «значит просто “равный”, “подобный”, “такой же как”. “Изос” — та сфера духа, которая говорит о *необходимости общения*, о невозможности общения вне уподобления общающихся друг другу» (С. 100).

Ю. С. Степанов открывает раздел фундаментальным утверждением о том, что искусство формирует вторую, или другую, реальность и устанавливает отношения подобия между первой реальностью и второй, поэтому искусство и является «изосом». Но это диалогическое уподобление, а значит, одновременно и расподобление. Однако *уподобление*, которое в то же время *расподобление*, это те же наши *со-* и *противоположение* как конструктивная основа сюжетосложения. Получается, что в ключевом степановском концепте искусства — изосе — имманентно заложена и категория сюжетности как поэтики смыслообразования, как художественного, так и нехудожественного, но обнаруживающего смысловой потенциал художественного.

Вот еще одно рассуждение автора, совсем иное, но равно подводящее читателя к идее сюжетности: «Словесность — это некоторый процесс, хотя бы и на сравнительно небольшом отрезке, поскольку этот процесс ветвится, пересекается внутри себя» (С. 100). Точки ветвления и пересечения текста — это и есть точки сюжетного смыслопорождения.

Автор видит в этом дискурсивную трудность, сложность. «Мы, — пишет Ю. С. Степанов, — изымаем, “вырезаем” какой-либо кусок соответствующего текста,

превращаем его на данный момент в новую небольшую статью, меньшего объема, чем объем основного раздела, и рассматриваем его, насколько потребуется, вплоть до деталек, после чего возвращаемся к “стволовой” линии» (С. 100). На самом деле автор только усиливает, развивает плотность и мощь сюжета, поскольку уже своей, авторской волей распределяет пропорции текста и саму меру распределения смысла в произведении. Следующая цитата, на наш взгляд, также отвечает осознанию автором принципа сюжетопостроения как принципа интуитивно-смыслового («естественного», для автора) со- и противоположения *изотем*: «Мы подчеркиваем: *в логической мотивировке нет необходимости. Необходима естественная последовательность текста.* Одна тема — все-таки в каком-то смысле доминирующая, притягивает, вбирает другие, меньшие темы» (С. 106).

В десятом параграфе третьего раздела автор окончательно и полно раскрывает принцип сюжетной поэтики своей книги. Вот он цитирует Н. М. Махова, в работе «Скульптура Ф. С. Голубковой. Онтология и мистика художественного метода. Новые аспекты изучения времени и творчества» (Новое время. М., 2000) пишущего о Филонове, который «первым ввел в русскую традицию модернизма монтажно-симультанную схему построения», — и добавляет самую существенную деталь: «Так строится и наш этот текст о «Воображаемой словесности» (С. 111). Ниже Ю. С. Степанов проясняет свой подход, снова обращаясь к творчеству Филонова: «Филонов дробит зрительное поле на части, каждая часть отграничена (и даже обведена) кусочком, эллипсом, контуром неправильной формы как попало, лишь бы *отдельно* от других соседних. Но они именно *соседние*, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные, но зато хорошо видны выделенные — отдельные! — части...» (С. 111).

В идее «монтажно-симультанного принципа» построения текста заключено конструктивное противоречие, т. е. такое, которое движет, развивает текст. Монтаж всегда *осознан* автором, и вместе с тем он симультанен, интуитивно осязаем авторским — уже не сознанием, а его творческим гением, творческим сердцебиением и *порывом* — в мандельштамовском смысле этого слова (заметим, что концепту «порывообразование» О. Мандельштама Ю. С. Степанов посвящает отдельный параграф на с. 108 книги). И далее: «Прошли те времена, когда пишущий автор “знал всё” о своем герое и о своем “тексте”. Здесь он “не знает об этом ничего”» (С. 112). В этом высказывании вновь заключена мысль о сюжете книги, — сюжете, который строится в известной мере спонтанно, по принципу «монтажно-симультанного построения».

Начав в практике текста своей книги с *дифференциации* начал научного и художественного, в конечном итоге Ю. С. Степанов приходит к идее нового *синтеза* дискурсов: воображаемая словесность, или «новая текстуальность», по мысли автора, это не только «сделанное словами», языком, речью, но вообще *сделанное как текст*, — не только словесный, но и изобразительный, скульптурный, музыкальный, доложенный в виде научного доклада, даже публичное столкновение на какой-нибудь конференции, на митинге, пусть как порыв к этому (вспомним О. Мандельштама: «нужно не формообразование, а порывообразование»» (С. 117). Очень важна здесь вновь повторенная отсылка к мысли Мандельштама — только в «порыве», т. е. в творческой энергии сюжета, возможна дивергенция различных и несводимых друг к другу дискурсных начал и смыслов.

ГЛАВА 5

СЮЖЕТ

В ФОТОГРАФИИ МОДЕРНА

При всей своей натуральной статике одиночная фотография может быть фабульна и сюжетна. При этом сама степень фабульности и сюжетности фотографии зависит от ее общего конвенционального коммуникативного статуса — документального или художественного.

В своих полюсах документальная фотография фабульна, а художественная сюжетна.

Фабульность документальной фотографии ставит в ее центр естественные объекты как таковые и естественные отношения между этими объектами, в том числе событийные отношения.

Сюжетность художественной фотографии преодолевает ее изначальную естественную объектность и выводит фотографию на уровень собственно формы объектов и формальных отношений между формами объектов, тем самым в известной мере отчуждая форму от самих объектов. Сюжет в фотографии — это форма форм.

Поэтому предметом анализа сюжета в художественной фотографии выступают не сами изображенные объекты и естественные отношения между ними, а аспекты формального строения их отражения на фотографии, такие как линия, собственно форма, геометрическая ориентация, света и тени, аспекты рамочного оформления и сам формат фотографии.

Сочетание фабульного объектного вектора и сюжетного формального вектора приводит к образованию специфического феномена фотографического образа.

Смысловой динамический потенциал этого образа, как следует из сказанного выше, составляет конструктивное противоречие реальности объекта и внереальности его формы.

На практике это означает, что фотография, и в первую очередь художественная (не документальная), может по факту изображать какой-либо здравосмысленный объект в его естественных отношениях к другим объектам (например, цветок в вазе или сигарету в пепельнице или портрет человека в интерьере), но по сути передавать идею отчужденной формы, нагруженную эстетическим смыслом.

Развернутые выше положения в полной мере описывают фотографию модерна.

Фотография постмодерна выходит за рамки своей природы и увязывает себя с текстом. Тем самым — и это ключевой тезис — от поэтики визуального образа постмодернистская фотография переходит к риторике вербального концепта и становится несамостоятельной вне поля декларированного концепта.

Для постмодернистской фотографии характерно, во-первых, преодоление дихотомии фабулы и сюжета. Фотография постмодерна уже «на входе» в себя сомневается в реальности и здравосмысленности изображаемого объекта. Это приводит к тому, что стирается отчетливая модернистская грань между документальной и художественной фотографией. Фотография «не верит» себе самой, поэтому она метадокументальна и парадокументальна, и поэтому же она не нуждается в своем антагонисте — фотографии художественной.

Во-вторых, для фотографии постмодерна становится релевантной проблема соотношения нарративного

и анарративного начала, а также внесенного в орбиту фотографического образа внешнего высказывания, названия, комментария. Текст становится необходим фотографии, поскольку только он может ее верифицировать. Зритель теперь верит (или не верит) не самой фотографии, а тому, что говорится в соположенном фотографии тексте¹.

Именно поэтому в последнее время в фотографии вообще, а в особенности в жанрах социального и этнографического репортажа, стала популярной концепция так называемой фотоистории. По существу, это цикл фотографий, объединенных общей темой и общим событийно-процессуальным началом и сопровождаемый более или менее развернутым вербальным текстом, актуализирующим ряд фотографических образов. Поданные автором в рамках определенной точки зрения, заданной в большей мере сопутствующим текстом, фотографии такого цикла «рассказывают», «повествуют», становятся некоторым аналогом вербального нарратива.

Модернистская фотография, естественно, тоже знает цикл. Собственно, она и выработала саму поэтику фотографического цикла. Но коренное отличие состоит в том, что в модернистском цикле все фотографии более или менее равновесны и равноправны и смысловые связи между ними устанавливаются на уровне визуального измерения образа, а в постмодернистской фотоистории основным связующими началом выступает внешний по отношению к визуальному образу

¹ Этой тенденции отвечает и взрывное развитие в современных постмодернистских СМИ т. н. фейкового фоторепортажа, в котором комментарий (неважно, что он потом раскрывается как лживый) становится ключом верификации фотографии для публики.

вербальный текст. Текст, таким образом, концептуализирует образ, и поэтому в постмодернистской фотоистории имманентная и имплицитная поэтика цикла уступает место эксплицитной риторике презентации концепта.

В визуальной культуре модерна как отдельная фотография, так и цикл могут быть, при всей их одномоментной событийности, внепроцессуальными и тем самым анарративными. Таковы, к примеру, классические работы Анри Картье-Брессона. Даже объединяемые автором в циклы, они не теряют своей самостоятельной значимости, как и лирические стихотворения в поэтическом цикле.

Таким образом, вопреки программным манифестациям фотографического постмодерна, не всякий цикл фотографий обязан быть нарративным, и стратегия наррации (или квазинаррации) — это не единственная стратегия актуальной фотографии.

Обратимся к выборочному анализу фотографий Анри Картье-Брессона по тематике Парижа, в частности, объединенных в его книге «A propos de Paris» [Cartier-Bresson 2009]. Ниже фотографии упоминаются по названиям и номерам, присвоенным им в данном издании.

№ 1. Notre-Dame, 1953. Этот снимок можно считать визитной карточкой цикла. Как таковая, эта фотография не вполне характерна для творчества мастера, в центре внимания которого — люди и улицы, но не статичные городские виды. Однако данный образ являет как минимум два ключевых смысла для всего цикла. Во-первых, собор снят не с парадной, а с тыльной стороны, на фоне уходящей вглубь города Сены. Тем самым автор дает понять, что его интересует не официоз столицы, а ее неявные, частные — и вместе с тем особенные миры и ситуации, которые найдешь

не на центральных площадях и проспектах, а в глубине городских кварталов и переулков. Эта установка является стержневой для всего цикла. Во-вторых, фотография привлекает оригинальностью своего композиционно-линейного построения. Башня собора наклонена, даже ощутимо «завалена», как говорят фотографы, вправо. В унисон этому наклону вправо же уходит река. И самое острое — горизонт также «завален» вправо. Для фотографа уровня Картье-Брессона это не могло быть спонтанной ошибкой. Это сознательно примененный художественный прием. Связка «башня-река-горизонт» радикально динамизирует непарадный облик Парижа, подготавливая зрителя к восприятию остроты и динамики последующих снимков цикла.

№ 7. Foire à la Ferraille (junk fair), Boulevard Richard-Lenoir, 1952. Группа людей на снимке явно чем-то увлечена. Действие происходит, как гласит название работы, на вещевом рынке. Толпа рассматривает какой-то товар или уже происходит сделка, либо мужчина и мальчик в нижней части фотографии играют в какую-то игру, что случается в людных местах. Это, так сказать, предметная сторона фотографии. Но что важно для нас? Если бы это был просто репортажный снимок, нам было бы достаточно сказанного, и снимок отлично проиллюстрировал бы небольшой материал в газете о парижских барахолках. Но нас интересует собственно художественная сторона работы. В правой части снимка выделяются две торчащие головы любопытствующих молодых людей, правая в шляпе, а между ними — скошенная вправо колонна для расклеивания афиш с венчающей ее кокетливой шляпкой. Это, безусловно, единая образная цепочка, сопрягающая пространство фотографии. Добавляет динамизма и общая диагональ в кадре слева направо и несколько вниз, складывающаяся из голов и лиц

толпящихся наблюдателей. Этой диагонали вторит заваленная вправо линия самой улицы. «Заваленные» решения горизонталей, очевидно, являются системным поэтическим приемом фотографа в данном цикле. Экспрессии снимку добавляет и обилие черных пятен — мужских костюмов в толпе — контрастирующее с белым пятном «проваленного» неба в левой верхней части фотографии.

№ 9. Untitled, 1952. Фотография, как свидетельство издание, осталась без названия, хотя названий ей можно было бы придумать множество. И всё же автор прав. Это просто улица. Встретились две подруги и увлеклись беседой, а между ними собака прыгает в нетерпении на хозяйку, зовет гулять дальше. Визуальный центр снимка — это лицо дамы, стоящей слева. Это лицо собирает к себе и на себя всё другое, и в первую очередь взгляды зрителей. Три фигуры сходятся конусом, который продолжается в уходящей линии улицы. Эту простой и эффектный образ подчеркивает уходящая перспектива припаркованных автомобилей и стен домов. Снова во главу угла ставится поэтика линии. Но и объемная форма в этой фотографии значит много: линии тротуара, дороги, автомобилей и стен снова собираются в конус перспективы, отвечая конусам женских фигур.

№ 11. Untitled, 1953. Снова фото без названия. Формальная организация его строится на идее отражений — зеркальных и тематических. Зеркально отражается кошка и рука глядящей ее продавщицы. Лицо молодой женщины вместе с тем находит два тематических отражения: по горизонтали — в рекламе вина с изображением восторженной красотки — и по вертикали — в образе старушки, согнувшейся над кошельком и подсчитывающей мелочь. Горизонталь сопоставляет (молодость — беззаботность) — вертикаль

противопоставляет (беззаботная молодость — озабоченная старость). Идея противопоставления подчеркнута и линейным композиционным приемом: вертикальны проемы витрины и линии массивных дверных ручек, вертикальны стойки бара, на которых вытянулись горлышками к потолку бутылки. И снова легкий поворот всех линий вправо, добавляющий динамики восприятию фотографии. Чего же больше в этой работе — радости или грусти, молодости или старости? Наверное, просто солнца — и легкой авторской иронии. При этом фотография необходимо контрастна: темное пятно одежды и тени старушки противоположено лучу света, падающему на лицо молодой продавщицы и кошку.

№ 13. *On the towers of Notre-Dame, 1953.* Что находится в центре внимания фотографа — целующаяся парочка (почему-то оба в темных очках) или химера Стрикс, которой нет дела до влюбленных (у них, наверное, пока еще нет младенца)? Чудовище скучает, обреченное в камне вечно наблюдать за суетным городом. При этом композиция фотографии отчетливо сюжетна. Пространство справа химеры занято влюбленной парочкой, слева — пустотой. Тем самым снимок подчеркивает мимолетность человеческого существования. Сегодня эти люди есть — а завтра их уже и нет. На момент написания нашего текста, по всей видимости, так дело уже и обстоит. Нормальная фотография не терпит пустоты — только если это не фотография пустоты. Но в данном случае это именно так.

№ 16. *Michael Gabriel. Rue Mouffetard, 1952.* Фотография мальчишки с двумя огромными бутылками, а в кадр суют носы любопытные девчонки — сама манифестация юной жизни, ее ненарочного торжества. Вопрос: сколько здесь бутылок? Вернее, предметов, по форме тождественных бутылкам и образующих

с этими бутылками формально-композиционный ансамбль? Во-первых, это женщина в черном на заднем плане за углом дома. Во-вторых, это собственно угол дома. В-третьих, сам мальчик. Эти пять параллельных векторов изображения уравниваются случайной группой девочек, в том числе первой, попавшей в кадр фрагментарно, а с другой стороны — пустыми блоками, из которых сложена стена дома. Получается крестообразная композиция. Последнее, на что нужно обратить внимание, — автор снова ощутимо и уже системно «заваливает» снимок по часовой стрелке.

№ 20. *Les Halles by Baltard (since demolished)*, 1959. На фотографии парижского рынка явлен контрапункт вертикальных форм и линий (решетки павильона, прислоненные к ним коробки со связками цветов) и форм, развернутых в горизонтальном плане (коробки и цветы на переднем плане). Весь кадр заполнен повторяющимися объектами, но верхняя и нижняя его границы подчеркнута освобождены от предметности — это сверху полоса стены и снизу полоса из газет и оберточной бумаги. В целом это очень интересное сюжетно-композиционное решение не вполне характерно для Картье-Брессона, которых любит включать в пространство кадра пустоты и насыщать их смыслами.

№ 21. *Les Halles*, 1952. Еще один снимок рынка, теперь уже с высоты здания напротив. Верх и низ в этой фотографии значимы своей наполненностью формами. Верх заполнен контрастными по светам и теням пересекающимися диагоналями крыш и стен рыночных построек, низ — разваливающимися в динамике улицы диагоналями движения автофургонов и автобусов. В этом контраст и смысловое противоречие правила и нарушения, порядка и изменения.

№ 25. *Les Halles*, 1968. Это фотография о смерти, как в прямом предметном, так и в сюжетном

символическом смысле. Мясники грузят в фуру кусок говяжьей туши с распластанными ребрами. Это, собственно, предмет фотографии. Дальше работает ее сюжет. Мясники в белых защитных халатах. Что это — саваны смерти, белые платья ангелов? Свету на снимке отвечает контрапункт теней, и белому отвечает черное. Туши убирают в темное до черноты пространство грузовой машины (откуда еще и хвост торчит прямо по-чертовски). Но черному проему ровно и категорично противопоставлена белая дверь или стена фуры, созвучная белым измазанным в крови и грязи одеждам рабочих. Белое переходит в черное, свет переходит в тьму. Живое переходит в мертвое. И этот смысл вписан в две композиционные формы: взлетающая параболическая ветвь фигур в белом, которую венчает достойная кисти Босха голова мужчины, принимающего тушу, — и прямоугольная контрастная смена белого и черного, разрывающая снимок пополам.

№ 33. Untitled, 1933. Знаменитый снимок человека, прыгающего через лужу, характерен выстроенным параллелизмом образов: самого прохожего и его отражения в воде, каких-то разорванных обручей, заполняющих пространство в правом нижнем углу фотографии, здания слева, забора и мужчины на заднем плане — и их отражений в той же фундаментальной луже. В череде этих отражений как-то теряется первоначальная предметность снимка — и одинаково важным и значимым становится перевернутый несуществующий мир как двойник обыденного. Реальное призрачно, нереальное, отраженное почти действительно. Обращает внимание и контрастность снимка: тени происходящего действия обрамлены светами статичных неба и воды.

№ 34. Gardens of the Palais-Royal, 1959. Это философский снимок — насколько фотография вообще может

быть отвлеченно философична. В его пространстве встречаются противоположные принципы регулярности и случайности. Первому отвечают ряды деревьев, снятые от верхней горизонтали к нижней нисходящей диагонали. Второму — редкие фигуры прохожих, пересекающих сады в произвольных местах и направлениях. Интересно здесь то, что даже одно-два исключения из правила могут оживить это правило и приблизить его к подлинной жизни.

№ 57. *Fontaine des Innocents*, 1968. Знаменитое архитектурное сооружение оказывается на снимке в окружении штабелей ящиков из-под овощей и мешков с морковкой — и в компании двух явно уставших, но всё равно привлекательных продавщиц. В сюжетном плане, помимо очевидного противопоставления «высокой» стилистики памятника и «низкой» стилистики овощной торговли, бросается в глаза нарочитая и в чем-то идеальная наполненность снимка предметностью и деталями, а также параллелями и перпендикулярами прямоугольного мира архитектуры (фонтан и расположенный за ним дом) и штабеля ящиков. И только два мешка с овощами находят в себе иронический творческий порыв ответить двум женским фигурам. Своего рода спокойный и неосознанный протест против прямоугольного. Впрочем, и фонтан также неявно подыгрывает им полукруглыми проемами.

№ 63. *In the Marais*, 1952. На снимке задворков квартала Марэ группа мальчишек — некоторые из них в движении — гармонирует с россыпью строительных камней на фоне стен, также выстроенных из каменных блоков. Линейную композицию составляют две пересекающиеся диагонали: слева от камней к фигурам сидящих мальчишек и справа налево и вверх от сидящих мальчишек к бегущим. Тем самым группа сидящих оказывается в композиционном центре фотографии,

практически вписанном в ее правую нижнюю треть. И ничего этого не совершилось бы в композиционном плане, если бы добрую половину кадра не занимали эти чарующие своей грубой простотой глухие стены, будящие воображение зрителя своей смысловой неопределенностью.

№ 67. *Political Meeting*, 1952. Эта жесткая и эффектная фотография строится на сюжетном противопоставлении людской массы, толпы — но толпы организованной, как бы причесанной под гребенку определенной идеологии, — и некоего политического лидера, сфотографированного сзади. Лицо его не имеет значения, потому что оно отражается в коллективном взгляде толпы внимающих ему людей. Остроту зрительного впечатления придает этому снимку и сходящаяся перспектива конструкций постройки, и отвечающее этой перспективе людское море, и смещенная вправо фигура оратора. Это смещение, отвечая правилу построения классической фотокомпозиции (т. н. правилу трех третей), дает зрителю возможность не замыкаться на темной спине выступающего и оценить масштабы митинга. Фигура оратора как смысловой центр фотографии выделена и контрастом — это черный силуэт на фоне серой, в прямом и переносном смысле слова, толпы. Следует обратить внимание на легкое «заваливание» кадра вправо, что добавляет ему динамизма и экспрессии.

№ 80. *Untitled*, 1955. Диалог формы (фигура женщины) и линии (склонившийся над ней фонарь) сопровождается на этом снимке стройными рядами деревьев — словно бы зрителей этой невольной встречи. Определенное равновесие художественному пространству фотографии придает просматривающийся силуэт Эйфелевой башни. При этом фонарь и женщина выполнены в черной тональности, а башня скорее

в светлых полутонах, практически прячущих ее в туманном небе.

№ 91. Department store, 1971. На запечатленной фотографом сценке в универмаге происходит примерка парика — забавная бытовая ситуация. Смешны и создают живой горизонтальный контекст головы кукол с задранными влево взглядами. В треугольной композиции между ними уместается голова продавца, по контрасту к ним сосредоточенная и даже в этом всё равно привлекательная. Правый нижний угол занимает пятно парика, который, очевидно, примеряет покупательница. Игра линиями и простой геометрией в сочетании с заполненностью всего поля снимка составляет его существо.

№ 98. Vel d'Hiv cycle track, six day (and -night) race, 1957. Этот снимок привлекает своей редкостной композицией, построенной, в отличие от многих других фотографий автора, не на прямых, а на кривых линиях. Прямые линии и прямоугольные формы характерны для городских сюжетов — основного фокуса А. Картье-Брессона. Кривые линии и округлые формы — для природы. Этот фокус не является существенным для автора, признанного классика street photo. Однако фактура велотрека дает фотографу возможность уйти от прямоугольного мира. Дугу велосипедной дорожки подчеркивает ее наклон, а также то, что трек размечен линиями следования и составлен из множества параллельных одинаково загибающихся узких досок. Мощному аккорду дугообразности противопоставлена фигура ближайшего велосипедиста, лежащего на спине и перечеркивающего разгоны трека, в том числе своим контрастным свето-теневым построением. Следующие две фигуры разминающихся спортсменов уже вносят необходимую динамику в картину, а следующие две дальше —

точечно — заполняют пустое пространство верхней части снимка.

№ 114. *In the Zone*, Aubervilliers, 1970. Труднобы, наверное, везде одинаковы, будь то российская глубинка или парижский Обервилье. Тем интереснее, что из этой блеклой фактуры фотограф вытаскивает столь богатый и одновременно уравновешенный в композиционном и смысловом отношении сюжет. Кадр контрастно и композиционно делится на две части с доминирующей в тематическом и смысловом отношении правой частью. Фигура прохожего помещается между косых столбов-палок, подпирающих веревки для сушки белья. Само белье, кстати, подчеркивает диагональное измерение левой части. Палки наклонены — это тоже диагональное композиционное решение. В их наклоне ощущается символическое значение ущербности окрестной жизни. Вторую ключевую диагональ — теперь уже к прохожему — обозначают собаки, копающиеся в грязном снегу. Противоположная диагональ представлена вереницей убогих дворов, тропинкой вдоль них и холмиком слева, запорошенным снегом. Таким образом, восходящие и нисходящие диагонали снимка образуют крест, как бы перечеркивающий саму идею жизни в этом месте. Характерно, что единственный человек в этом кадре уходит из него и одновременно уходит из этой жизни в какую-то другую, большую и, наверное, лучшую.

№ 127. *Untitled*, 1965. В этой забавной фотозарисовке важен сходящийся вправо ряд человеческих фигур, застывших в нелепых позах: молодая дама вполоборота, придерживающая шляпу, скромная женщина в платке, шагающая прямо и не замечающая ничего вокруг, фотограф, нагнувшийся над шахтой видеоискателя фотоаппарата, и девочка, в картинной позе наблюдающая за этой странной троицей. А за ними

всеми — спина уходящего и безразличного ко всему прохожего. Невольное уличное представление происходит здесь и сейчас для внешнего зрителя — и оно же закончено, внутренний зритель уходит.

№ 128. Musée d'Art Moderne, 1971. На этом снимке, завершающем наш краткий обзор парижского цикла А. Картье-Брессона, представлен параллелизм форм, заданных фигурами мальчиков, забавляющихся с конструкцией непонятного, но, очевидно, художественного арт-объекта, в котором на изогнутой трубе закреплены два опять же параллельных ромба с круглыми — параллельными — отверстиями. Этот ряд параллелей подтверждается еще одной неявно данной фигурой посетителя музея на заднем плане и противоположенным ей экспонатом на белой прямоугольной тумбе. Добавляет экспрессии снимку контрастность уходящих в глубокие тени и черное динамических элементов (люди, ромбы) и светло-серых статических элементов фотографии.

В целом для фотографий цикла характерна линейная композиция в ее различных решениях, игра с разнообразием городских прямоугольных форм и контрастирующих с ними людских фигур и чередование аспектов заполненности и пустотности фотографического пространства. Но самое важное значение для поэтики цикла имеет, на наш взгляд, принцип семантически нагруженного наклона («завала»), который, по существу формы, «закручивает» все фотографии по часовой стрелке, и цикл как таковой становится собственно кругом, в чем, на наш взгляд, и заключается ключевой формообразующий принцип этой книги.

Фотопоэтические приемы необходимы автору для построения череды со- и противоположений уникальных фотографических образов и обнаружения тем самым вторичных, распрямленных, собственно сюжетных

движений в каждой фотографии цикла. Преодолевая изначальную тематическую объектность отраженного в цикле парижского уличного мира, художник через сюжет являет нам до- и запредметное первичное ощущение-понимание жизни — и как таковой, и как воспоминания о смерти. От жизни к смерти и снова к жизни — таков смысловой круг и собственно фотографический цикл А. Картье-Брессона в этой книге.

ГЛАВА 6

ФАКТ И МОТИВ

Напомним, что мы понимаем под фактами все более или менее целостные динамические моменты, которые человек вычленяет из определенного процесса, руководствуясь определенной точкой зрения. Подчеркнем: динамические, а не статические. Статических фактов вообще не может быть. Например, передо мной лежит книга. Фактом, который я фиксирую, является не книга как вещь сама по себе, а момент ее характерного и по-своему уникального бытования среди бытования других предметов в кабинете.

Событие — это, если так можно выразиться, очеловеченный факт. Как мы писали во вводной главе, для квалификации факта достаточно критерия *замеченности* (с определенной точки зрения, позиции). Событие предполагает *вовлеченность* человека в отмеченный им факт или совокупность фактов. При этом вовлеченность может быть не только социально-ситуативная, но и личностная, и поэтому событие не просто *ментально*, но и отчетливо *аксиологично*. Последовательность изложенных, рассказанных в определенном коммуникативном акте событий образует нарратив.

Каково отношение *мотива* к факту, событию и нарративу?

Мотив представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной нарративной традиции фольклора и/или литературы.

В центре семантической структуры мотива — собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий повествования. Так, можно говорить о «мотиве погони» или «мотиве поединка», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти мотивы выражаются в форме конкретных событий погони или поединка, связанных с конкретными персонажами (героями) и конкретными обстоятельствами.

В системном единстве своего обобщенного значения и в совокупности синтагматических валентностей мотив представляет собой единицу повествовательного языка фольклорной и литературной традиции. Взятый на уровне своего системного языкового статуса, мотив находится вне состава конкретных нарративов. Поэтому говорить о мотиве как о непосредственном элементе повествовательного произведения так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной единице лексического уровня языка) в составе конкретного в своих словоупотреблениях речевого высказывания.

На повествовательном уровне мотив, будучи определен в своих семантических признаках и синтагматических валентностях, облекается в плоть непосредственного действия и взаимодействует с системой персонажей, что, собственно, и выражается в формировании конкретного и уникального события. Именно событие является конечным выражением мотива в нарративе.

Так, исключительно широкий в своей повествовательной функции мотив «отправки» может войти в состав конкретного повествования только в структуре события — события, представляющего собой предикативное сочетание двух начал — мотивного действия

и персонажа: например, «герой N отправился в морское путешествие».

Таким образом, мотивы репрезентированы в нарративе посредством событий. С фабульным планом нарратива мотив соотносится в аспекте семантики и синтактики действия. С планом сюжета мотив соотносится в аспекте прагматики события, т. е. в аспекте того *смысла*, который обретает событие в сюжете. Здесь — отношение, в своем векторе обратное отношению мотива и фабулы. Если по отношению к фабуле именно мотив задает ее семантико-синтактические контуры, то по отношению к сюжету именно в его перспективе мотив обретает свой художественный смысл — тот смысл, который вкладывается в значение мотива в его конкретной событийной реализации конкретным сюжетным контекстом.

Существенны различия нарративов в историческом и литературном дискурсе.

Исторический нарратив строится по принципу событийного осмысления и оценки фактов. В поле зрения историка, как правило, попадают такие факты, которые, будучи подвергнуты событийному осмыслению и оценке, дают простор для фабульно-сюжетных интерпретаций в духе стереотипных мифо-идеологических моделей эпохи.

Следует, однако, добавить, что к аспекту первичного образования события в историческом нарративе добавляется аспект вторичного вовлечения события из череды предшествующих нарративных источников, как правило, с их сопутствующей критикой, а значит, и с переосмыслением самих вовлекаемых в нарратив событий.

Событийное осмысление и оценка факта, и без того нагруженного содержанием определенной точки зрения, может сопровождаться в историческом нарративе

домыслом и примыслом — но не вымыслом как таковым. Прямой и откровенный вымысел разрушает коммуникативную стратегию исторического дискурса и автоматически переводит нарратив в сферу беллетристики — того, что англичане именуют *fiction*.

Литературный нарратив строится по принципу вымышленного конструирования события — но не на основе факта, а на основе мотива, и поэтому он, в отличие от нарратива исторического, оказывается закольцованным. Мотив, как мы определяли выше, складывается в литературе как результат обобщения семантически подобных событий, и в то же время новое событие вымышляется новым автором на основе сложившегося мотива. Так в повествовательной традиции литературы проявляется динамическое единство языка и речи, системы и ее функционирования.

Таким образом, различие исторического и литературного нарратива проходит в плане генезиса события «от факта» или «от мотива».

Принципиально различны и нарративные модальности истории и литературы, о чем известно со времен Аристотеля: «Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти» [Аристотель 1998: 1077]. В истории по умолчанию принимается модальность «рассказать о том, что было — но с определенной точки зрения». В литературе — «рассказать о том, чего никогда не было, но что могло бы быть». При этом в историческом нарративе самая определенность точки зрения неизбежно вносит в событие примысел, а нередко и домысел. В литературном нарративе событие целиком строится на стратегии вымысла.

Самое интересное, как всегда, происходит на границах отмеченных явлений.

Нарративная литература включает ряд переходных гибридных жанров, предполагающих обращение к фактам, но по существу вплетающих фактуальные события в канву событий мотивного происхождения, что дает возможность для широких фабульно-сюжетных интерпретаций нарратива. Это мемуарная, дневниковая, эпистолярная литература, а в наше время — ищущая свои дискурсные и жанровые формы литература блогов.

В свою очередь, исторический нарратив нередко включает в себя событийность, построенную на основе определенной литературной мотивики, что помогает повествователю осмыслить череду исторических фактов в рамках определенной идеологической, мифологической и даже художественной фабульно-сюжетной модели. В таком случае исторический текст наполняется вымышленными событиями и даже образами. Это история, балансирующая на грани вымысла.

Таким образом, генезис события в историческом нарративе может включать факультативный аспект мотива, а генезис литературного события может включать факультативный аспект факта.

ГЛАВА 7

МОТИВ В ЛИРИКЕ

Для того чтобы определить специфику лирического мотива, необходимо соотнести понятие мотива с понятиями события, действия и темы применительно к феномену лирики.

Эпический мотив, как мы определяли в предыдущей главе, является обобщенной формой семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора и/или литературы. В центре семантической структуры эпического мотива мы находим собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива. Очевидно, что такое понимание мотива в малой степени приложимо к лирической материи (в данном контексте мы выводим за рамки вопроса лиро-эпические жанры). Возможно ли в таком случае уточненное толкование мотива, учитывающее особенности лирического текста?

При анализе лирики исследователи, как правило, не ставят вопрос таким образом и под мотивом подразумевают практически любой повторяющийся элемент текста, выделяющийся характерной для поэтической традиции семантикой и устойчивым вербальным выражением. Очевидно, что такое понимание мотива не согласуется с более строгой предикативно-событийной трактовкой мотива, которая принята при анализе повествовательных произведений. Да и в целом, как представляется, считать мотивами всё, что повторяется

в тексте и из текста в текст, будь то образ, деталь, какой-либо характерный стилистический штрих или просто слово, наконец, — значит неоправданно расширять понятие мотива. В противоположность этой тенденции мы предлагаем такое понимание лирического мотива, которое, во-первых, опирается на его собственные сущностные признаки и, во-вторых, согласуется с понятием повествовательного, или эпического, мотива.

Специфика мотива в лирике обусловлена существом самого лирического события, которое по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования.

Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю. Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания» [Сюжетосложение...: 159], иначе — дискретная динамика состояния лирического субъекта. И в другой работе: «Лирический сюжет возникает как событие-состояние, проведенное экзистенциально-поэтическим временем» [Чумаков 2010: 85].

Эпическое событие — это, по М. М. Бахтину, рассказанное событие, это событие, объективированное рассказом, и потому отделенное от читателя. Это событие происшествия, случившегося с кем-либо, или событие действия, совершенного кем-либо, но только не мной, читателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие — это субъективированное событие экзистенциального переживания [Левин 1994], вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопряженного с инстанцией лирического субъекта. Схематично это положение можно представить таким образом: лирический субъект — это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое

целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь внутри и во плоти его событийности, перемещаюсь вместе с лирическим сознанием и внутри его целого. Поэтому о лирическом событии не может быть рассказано (ибо некому и нечего рассказывать), а может быть только явлено в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется непосредственно в актуализированном дискурсе лирики. Еще раз процитируем Ю. Н. Чумакова: «лирика — это предъявление, а эпос — повествование» [Чумаков 2010: 49].

В элементарном виде эта особенная событийность представлена в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух начал — лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия — что приводит к качественному изменению состояния самого лирического субъекта, а также его коммуникативного двойника в образе читателя¹.

В общем виде существо лирического события можно свести к следующей формуле: это *качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя.*

Особо подчеркнем, что пресуппозиция лирического события может быть не явлена в лирическом высказывании и, соответственно, опущена в самом лирическом

¹ О диалогизме как основе лирической событийности см.: [Бройтман 1999; 2000].

тексте — как это характерно, например, для произведений А. А. Фета.

Определив особенности лирического события, мы получаем достаточные основания для предметного разговора о специфике мотива в составе лирики. Представляется, что природа мотива в лирике, по существу, та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный* (собственно *действительный*) аспект событийности — однако при этом, как было показано выше, принципиально различается природа самой событийности в лирике и эпике.

Самое лирическое действие также отличается от действия эпического. Дело в том, что действие в лирическом произведении разворачивается вне линейного синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его «перемещающегося сознания», иначе — в сферу его причастного событийного созерцания.

Соответственно, иным является и качество связности текста в лирике: оно основывается не на принципе единства *действия* (что характерно для фабульно организованного эпического повествования), а на принципе единства *переживания*, или, что то же самое, единства лирического субъекта — при всех его качественных изменениях, при всей присущей ему внутренней событийности¹. Именно поэтому столь характерный для лирики *повтор* не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического

¹ «Лирическое «я» никогда не выходит за свои собственные пределы, оно лишь подходит к этим пределам» [Капинос, Куликова 2006: 295].

субъекта, — в отличие от эпического повествования, которому прямые повторы противопоказаны, потому что нарушают единство действия¹.

Другим в лирике является и отношение мотива и темы, и именно это отношение осознается как специфически лирическое. Всякий мотив в лирике предельно *тематичен*, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно *мотивна* по своей природе, и мотивы как характерные предикаты темы разворачивают ее². При этом благодаря своей изначальной мотивности лирическая тема носит перспективный характер, в отличие от ретроспективной повествовательной темы. Это значит, что в лирике не столько мотивы в их конкретном событийном выражении определяют тему (что характерно для эпического повествования), сколько сама тема выступает основанием для событийного разворачивания серии сопряженных с ней мотивов³. В последнем утверждении ключевую роль играет понятие серии: в основе лирического текста лежит не нарративная последовательность мотивов, а их тематическая серия [Томашевский 1996: 231—242].

Перспективностью лирической темы объясняется и ее эксплицитный характер: лирическая тема значительно чаще, нежели тема повествовательная, оказывается выраженной в явной словесной форме — либо

¹ В общем плане о роли повторов в лирическом стихотворении см. у Ю. Н. Тынянова в «Проблемах стихотворного языка»: [Тынянов 2002: 125—133].

² В данном контексте точно прочитывается мысль Ю. М. Лотмана: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» [Лотман 1975: 142].

³ О мотивном разворачивании лирической темы см.: [Жирмунский 1996: 412—414].

в названии стихотворения, либо в самом тексте (поэтому применительно к лирике и говорят о «словесных темах» [Жирмунский 1977: 30] и «ключевых словах» [Хализев 1999: 268]). Повествовательная тема — как тема ретроспективная, как результат, а не повод для сочетания мотивов, — носит, как правило, имплицитный характер [Жолковский, Щеглов 1975: 144].

В целом же лирическая тема принципиально и предельно рематична [Женетт 1998: 361—362], и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом. По этой причине смешение или осознанное совмещение понятий темы и мотива в практике анализа лирического текста происходит гораздо чаще, нежели при мотивном анализе эпического повествования.

Раскроем отношение лирического мотива и темы на примере стихотворения М. Ю. Лермонтова «Узник» (1837). Для удобства восприятия приведем его текст полностью¹:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня!
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком;
Черноокая далеко,
В пышном тереме своем,

¹ Текст стихотворения цитируется по изданию [Лермонтов 1979: 377].

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет весел и игрив,
Хвост по ветру распустив.

Одинок я — нет отрады;
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями
Звучномерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

Эстетически значимая динамика стихотворения заключается в контрастной смене рефлексивных состояний лирического субъекта: от мечтательных переживаний на тему личной свободы через констатацию существующего положения неволи к осознанию глубокого одиночества.

В развитии своей событийности стихотворение разворачивается как сравнительно простая, но содержательно отчетливая сюжетная структура: сюжет здесь — в образовании конфликта между сменяющимися состояниями лирического субъекта. Это открытый сюжет, поскольку конфликт остается неразрешенным. Тем самым текст обретает тематическую перспективу: к развернутой в стихотворении тематической оси «свобода — неволя — одиночество» вновь примыкает как потенциал тема свободы, к которой направлены устремления героя.

Переходим к уровню действия. Характерное отличие лирического действия от эпического в его принципиально расширенном модальном спектре. Оно разворачивается не только в рамках *действительного* — того, что произошло в прошлом или происходит сейчас, но

и в рамках *возможного* — того, что *могло бы* или *может* (или же, наоборот, *не может*) произойти. Расширение модальных границ действия оказывается возможным за счет смены критерия связности текста, о чем мы говорили выше: этим критерием выступает принцип единства лирического субъекта. Именно переживания лирического субъекта связывают в единый узел действия различных модальностей — как это происходит и в стихотворении «Узник».

Вся первая строфа этого стихотворения представляет череду действий, относящихся к спектру модальности *возможного*: сначала это модальность *желаемого* (Отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня, / Черноглазую девицу, / Черногривого коня), затем модальность *воображаемого* (Я красавицу младую / Прежде сладко поцелую, / На коня потом вскочу, / В степь, как ветер, улечу). Следующие две строфы представляют действия и ситуации, относящиеся уже к спектру модальности *действительного*. При этом подчеркнем главное: действия различных модальностей равноправно и непосредственно выстраиваются в единую линию лирического текста — чего не может быть в повествовательном тексте, где ввод действия возможной модальности всегда опосредован фабульной мотивировкой (сон, видение, мечты героя и т. п.) и в силу этого не может непосредственно включаться в основное течение действия.

Охарактеризовав модальный план лирического действия, обратимся к его тематико-семантическому анализу — и только здесь в явной форме обозначится вопрос о мотивной основе стихотворения.

Так, тема свободы разворачивается в действии первой строфы через серийную вариацию семантически сопряженного с этой темой *мотива обретения воли* («отворите мне темницу, / дайте мне сиянье дня»), обретения

своеобразных атрибутов свободного героя («черноглазую девицу, черногривого коня»), наконец, обретения самой свободы действия («поцелую», «вскочу», «улечу»). В последнем варианте (обретение свободы действия) данный мотив фактически переходит в самостоятельный и также сопряженный с темой свободы *мотив вольного движения* («в степь, как ветер, улечу»).

Вторая строфа тематически контрастирует с первой: ведущей здесь является тема неволи. Особенностью текста данной строфы является то, что тема неволи разворачивается не через действие, а через серию статических ситуаций, тематически противопоставленных действиям первой строфы: «дайте мне сиянье дня» — «но окно тюрьмы высоко»; «отворите мне темницу» — «дверь тяжелая с замком» и т. д. Кроме того, в тексте данной строфы тематический контраст неволи и свободы формируется повторно: неволе узника противопоставляется свобода вольного коня (последние четыре строки). Образ последнего снова разворачивается через вариации лирического действия, в основе которых лежит обозначившийся в конце первой строфы *мотив вольного движения*.

В тексте третьей строфы разворачивается заключительный момент тематической триады стихотворения — тема вынужденного одиночества. Эта тема подытоживает динамику тематического развития стихотворения в целом и стабилизирует общий конфликт в нем, закрепляя этот конфликт в его неразрешимости. Тема одиночества также первоначально разворачивается в плане статического описания — через серию ситуаций: одинок узник, «одинок» голые стены, «одинок» луч лампы, одинок и часовой, охраняющий узника. Однако образ последнего развернут уже в плане действия, которое в своих вариациях опирается на *мотив вынужденного, несвободного движения*, очевидным

образом контрастирующий с антонимичным мотивом свободного движения в первых двух строфах. По существу, часовой также предстает узником, обреченным на свою несвободу, хотя и за пределами тюрьмы. Таким образом, в концовке строфы через мотив несвободного движения вновь актуализируется общая для всего стихотворения тема неволи. В целом третья строфа тождественна предыдущей в своей структуре: в обеих план статического описания точно в середине текста сменяется действием.

В заключение обратим внимание еще на один важный аспект лирической событийности. Лирическое событие как таковое может разворачиваться в рамках эпического повествования (разумеется, с опорой на определенную парадигму лирической мотивики). И есть писатели-прозаики, склонные к разворачиванию лирической событийности в эпических произведениях. Это не нарушает связности фабульного действия как такового, потому что лирическое событие в аспекте своего актуального художественного смысла выходит непосредственно на уровень сюжета — помимо фабулы эпического произведения¹. Однако при этом разворачивание лирической событийности неизбежно влечет за собой формирование в субъектно-объектной структуре эпического произведения лирического субъекта как такового².

¹ «Как только повествование перестает быть аналогом реальному событию, как только эпизод приобретает эстетическую завершенность и уже не размыкается «в жизнь», так в тексте начинает действовать принцип «тесноты» и «выталкивания» отдельного слова. Значит, параллельно с событийным сюжетом начинает неизбежно развиваться лирический сюжет...» [Капинос, Куликова 2006: 313].

² Ср. точку зрения Ю. И. Левина о лиризме эпического произведения [Левин 1994: 65—66].

Так, лирическим событием открывается повествование в рассказе А. П. Чехова «Студент». Мы имеем в виду описание природы. Лирическим событием это описание становится не потому, что оно само по себе динамично и повествует о резкой перемене погоды, а потому, что к динамике природных явлений становится причастен лирический субъект, сопряженный первоначально с позицией повествователя¹. Именно динамика состояния лирического субъекта и создает событийность имманентного переживания: «Погода вначале была хорошая, тихая. <...> Но когда стемнело в лесу, *некстати* подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, *и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*»².

Показательно, что самое лирическое событие выходит за рамки описания природы и захватывает в свою орбиту героя рассказа Ивана Великопольского. Именно в его восприятии сюжетный смысл этого события выражается в явной форме: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод *нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко*, и оттого вечерние сумерки сгустились быстрее, чем надо». Можно сказать иначе: начало лирического субъекта с появлением в повествовании героя рассказа совмещается с его субъектной позицией — и герой становится причастен самому лирическому событию. И обратно: лирическое событие связывает в единой целое «индивидуальную внутреннюю жизнь» героя с «жизнью общей, мировой: природной и исторической» [Тамарченко 1998: 51; см. также: Гиршман 1991: 141, 147—148].

¹ Ср. точку зрения В. Шмида о «восприятии еще не названного субъекта» [Шмид 1998: 282].

² Здесь и ниже текст рассказа цитируется по изданию: [Чехов 1977: 306—309]; курсив в цитируемом тексте наш. — И. С.

Здесь мы приходим к важному вопросу о возможных формах персонификации лирического события. Изначально оно сопряжено с инстанцией лирического субъекта, который может быть вообще не персонифицирован в тексте и явлен читателю в самом дискурсе как присущий ему *голос* — но такая ситуация характерна, в общем случае, для стихотворного лирического текста. В прозаическом тексте, выстроенном в рамках наррации, лирическое событие также может образовываться в соотношении с собственно лирическим субъектом — и тогда текст, хотя бы локально, может формироваться в соответствии с жанровыми формами «лирического отступления», «стихотворения в прозе» или «прозаической поэмы». Вместе с тем инстанция лирического субъекта, как мы видели на примере чеховского рассказа, может быть в итоге сопряжена с инстанцией героя, и в таком случае лирическое событие становится переживанием самого героя. Герой, как это принято говорить, настраивается «на лирический лад», и в художественную ткань его переживаний могут вплестаться лирические мотивы.

Итак, применительно к прозаическому нарративному тексту мы можем говорить о двух основных вариантах образования лирического события в их взаимодействии: первый — лирическое событие сопряжено с лирическим субъектом, второй — персонифицированное лирическое событие сопряжено с героем произведения. Возможен, в принципе, и третий вариант — когда лирическое событие оказывается сопряженным с позицией повествователя.

ГЛАВА 8

РАЗМЫШЛЕНИЯ ГЕТЕ О МОТИВАХ. НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Вданной главе в современном нарратологическом контексте рассматриваются уникальные представления, наблюдения и мысли Гете о литературных мотивах.

Предварим наши комментарии известным текстом Гете из статьи «Об эпической и драматической поэзии»:

Мне известны мотивы пяти родов:

1) *Устремляющиеся* вперед, такие, которые ускоряют действие; ими преимущественно пользуется драма.

2) *Отступающие*, такие, которые отдаляют действие от его цели; ими пользуется почти исключительно эпическая поэзия.

3) *Замедляющие*, которые задерживают ход действия или удлиняют путь такового; этими, с великими для себя выгодами, пользуются оба жанра.

4) *Обращенные к прошлому*, благодаря которым оживает то, что происходило до эпохи этих творений.

5) *Обращенные к будущему*, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи. В этих видах нуждается как драматический, так и эпический поэт, чтобы сделать свои творения завершенными» ([Гете 1980: 274—275]; пер. Н. Ман).

Изящные формулировки классика носят самодостаточный характер и отвечают общей гармоничной системе представлений Гете об эпосе и драме и о литературе вообще.

Вместе с тем идеи Гете о мотивах в эпосе и драме актуально и энергично отвечают современным контекстам литературоведческой нарратологии, что мы и постараемся показать.

1. *Проблема мотива у Гете получает свое современное прочтение в связи с актуальным вопросом взаимоотношения категорий нарратива, фабулы и сюжета.*

Литературный мотив репрезентирован событиями, которые суть единицы повествования. Иначе говоря, мотив есть *обобщение* событий. Следовательно, мотив есть единица обобщенного уровня повествования, т. е. собственно *языка* повествования. Сформулируем в окончательной форме: мотив — это *единица повествовательного языка*. Как единица языка *художественного повествования* мотив обретает определенные фабульные и сюжетные свойства и функции.

Мотивные формулы Гете важны именно тем, что по существу определяют фабульные и сюжетные свойства мотива.

Так, мотивы, «*устремляющиеся вперед*, такие, которые ускоряют действие», — это мотивы, взятые в их классической функции складывания повествования как такового, преимущественно в его фабульном аспекте. *Устремлять повествование вперед* может в первую очередь событие-причина, порождающее событие-следствие, или такое событие, которое своим *соседством*, пространственным или временным *примыканием* к текущему действию способствует его резкому, зачастую незапланированному, как в новелле, движению и развитию.

Мотивы «*замедляющие*, которые задерживают ход действия или удлинняют путь такового», также развивают

повествование в его фабульном аспекте, поскольку в событийном плане детализируют действие, дробят его и переводят в плоскость конкретности, вещности, предметности. Благодаря «замедляющим» мотивам линии действия в литературном повествовании проникают в мир художественной предметности произведения, и сама фабула произведения оказывается овеществленной, опредмеченной.

Прошлое и будущее являются координатными полюсами фабульного времени повествования, соответственно, мотивы, «*обращенные к прошлому*» и «*обращенные к будущему*», также локализуют фабулу — но только уже не в мире художественного предмета, а в мире художественного времени.

Напротив, мотивы, «*отступающие*», такие, которые отдаляют действие от его цели», в системе нарратива могут быть соотнесены не с началом фабулы, а с началом сюжета. Такие мотивы повествовательльно реализуются в событиях, требующих своего рецептивного осмысления не в плане их естественных причинно-следственных или пространственно-временных связей, а в плане их сопоставления и противопоставления со всеми предшествующими событиями повествования. Именно в точках «отдаления действия от цели» зарождается и развивается собственно сюжетный потенциал литературного повествования. «Отдаление действия от цели» в плане читательского восприятия и интерпретации литературного произведения неизбежно оборачивается приближением к самому *смыслу* действия, т. е. собственно к *сюжету*.

В этом отношении обратим внимание на то, что «*отступающие* мотивы» приближают литературный текст, поэтический по своему существу, к *риторике* как стратегии прямой организации текста с открытыми интенциями порождения смысла. С «*отступающими* мотивами» в системе литературной уже не поэтики,

а риторики граничат собственно *отступления* от повествования, так называемые «лирические отступления» и «философские отступления».

2. *Проблема мотива у Гете отвечает современной постановке вопроса о различных модальностях действия.*

Проблема модальностей действия в современной теории литературы становится важной в первую очередь в плане сопоставления действия эпического и лирического.

Характерное отличие лирического действия от действия эпического заключается в его принципиально расширенном модальном спектре. Как мы отмечали в предыдущей главе, лирическое действие разворачивается не только в рамках действительного, но и в рамках возможного.

Ср. у Гете в стихотворении «Надежда» ([Гете 1977: 46]; пер. М. Лозинского):

Приведи мой труд смиренный,
Счастье, к цели вожденной!
Дай управиться с трудами!
Да, я вижу верным взглядом:
Эти прутья станут садом,
Щедрым тенью и плодами.

В этом стихотворении модальности действительно вообще нет — но это несколько не мешает лирическому действию раскрыться в плане модальностей *желаемого и воображаемого*.

С формальной точки зрения статья Гете посвящена собственно эпической и драматической поэзии, однако теоретический потенциал размышлений классика позволяет включить в их орбиту и вопросы специфики лирического действия как такового.

Мотивы последнего, пятого рода, т. е. «*обращенные к будущему*», предвосхищающие то, что произойдет

в последующие эпохи», развивают в повествовании модальности непрямого действия, модальности *возможного*. В эпике и драме *возможное* действие нуждается в определенных фабульных мотивировках, какими могут быть сон героя, его мечтания, предположения, желания и опасения. Лирическое сознание непосредственно в рамках актуального дискурса может переходить от модальности действительного к модальностям возможного.

Обратим внимание еще на один очень важный смысл размышлений Гете по поводу мотивов, «обращенных к будущему». Они помогают поэту, по словам Гете, «сделать свои творения завершенными». Иными словами, мотивы, расширяющие спектр модальностей действия, тем самым в максимальной степени отвечают художественной задаче *эстетического завершения* героя не просто как «действителя», но и как «вершителя» — в первую очередь своей судьбы.

3. Третий аспект актуализации размышлений Гете о мотивах выводит нас за пределы теории литературного повествования в универсальную сферу семиотики: *мотивы у Гете типизированы не в плане семантики, а в плане синтактики.*

Господствующим в современной теории мотива выступает семиотический подход «от семантики».

В общем плане, внимание к семантической стороне мотива обусловлено стремлением литературной теории преодолеть узкие дисциплинарные рамки и установить относительное тождество мотива и языкового слова. Мотив подобен слову как таковому в своем общесемиотическом статусе, потому что в качестве повествовательной единицы он соотносен с парадигматическим планом художественного языка и синтагматическим планом художественной речи. Для более точного понимания подобию мотива и слова необходимо иметь

в виду, что мотив является носителем *предикативно-го начала* повествования — собственно *действия* — и в этом качестве он соотносим не просто с языковым словом, а со словом как носителем предикативности, т. е. в первую очередь со словом глагольным и отглагольным.

Необходимость развития семантического подхода в понимании и изучении мотива также вызвана практическими задачами составления указателей и словарей фольклорных и литературных мотивов. Чтобы поместить мотив в словарную статью, необходимо решить *семантические* проблемы номинации и дефиниции мотива, т. е. мотив нужно *назвать* и *описать*. В рамках семантического, и — шире — тематико-семантического подхода созданы практически все известные словари фольклорных и литературных мотивов.

Гете, в отличие от ученых-систематиков, воспринимает мотив не в семантическом измерении, а в измерении *синтактики*: как *поэт* он видит мотив в перспективе его динамических отношений с другими мотивами и с литературным повествованием в целом, т. е. собственно в *композиционном* плане. Таким же образом, кстати, композитор видит мотив в составе музыкального произведения. Именно потому в заметках Гете появляется столь характерная *синтактическая* (не синтаксическая!) терминология: мотивы «устремляющиеся вперед», мотивы «отступающие», мотивы «замедляющие».

В научном литературоведении синтактической позиции Гете наиболее близки идеи представителей русской формальной школы, в первую очередь В. Б. Шкловского, о сюжете как творческом «перепутывающем» изложении фабулы и о сюжетных ретардациях [Шкловский 1929]. Свообразным синтезом семантического и синтактического подходов в понимании повествовательного

мотива выступает концепция морфологии волшебной сказки В. Я. Проппа [Пропп 1928], для которого повествовательная специфика сказки определяется не только и не столько собственно содержанием мотивов (функций), наполняющих сказку, сколько их последовательностью и взаимной соотнесенностью.

Таким образом, размышления Гете о мотивах в эпической и драматической поэзии являются совершенно актуальными в свете современной теории мотива и мотивного анализа как ее приложения. В этом удивительном факте на самом деле нет ничего удивительного, потому что классическое наследие не только собственно мировой литературы, но и *мысли* о литературе не устаревает.

ГЛАВА 9

СЕМАНТИКА МЕТАФОРЫ В ЯЗЫКЕ НАУКИ

Проблематике метафоры как одного из ключевых способов образного выражения мысли и знания в слове посвящена огромная литература в отечественной и зарубежной гуманитарной науке (см., в частности, капитальные обзоры в книгах: [Лагута 2003; Мишанкина 2010]; см. также базисные работы по теории метафоры Э. Кассирера, П. Рикера, Дж. Серля, Р. Якобсона и др. в книге [Теория метафоры 1990]).

В контексте наших заметок мы понимаем метафору в самом общем и универсальном плане — как языковой механизм переноса значения.

Существенна роль метафоры в аспекте выражения научного знания. При этом в функциональном отношении можно говорить о научных метафорах двух типов — *концептуальных* (онтологических) и *дискурсивных* (метафорах выражения). Понятие концептуальной метафоры было разработано Дж. Лакоффом и М. Джонсоном [Лакофф, Джонсон 1987; 2004]. Концептуальная метафора лежит в основе категориальной системы научной дисциплины и, как правило, выражена в форме научного термина. Однако язык науки опирается на метафору не только в плане концептуального конструирования и терминологизирования системы понятий и категорий. Метафора необходима науке собственно для выражения мысли, для хода рассуждений. Такую метафору — метафору выражения мысли — мы называем дискурсивной метафорой.

В высшей степени актуальной для нашей темы является мысль о метафоре, высказанная Ю. С. Степановым: «Метафора — фундаментальное свойство языка, не менее фундаментальное, чем, например, оппозиция элементов языка. Посредством метафоры говорящий (следовательно, всякий человек) последовательно вычленяет из мира, определяемого координатами “я — здесь — сейчас” — из тесного круга, прилегающего к его телу и совпадающего с моментом его речи, другие миры» [Степанов 1998: 385]). В этой идее для нас важна формула «*круга, прилегающего к его телу и совпадающего с моментом его речи*»: она помогает нам понять телесно-бытовой и в целом вещный характер научной метафоры.

Ниже представлены наши наблюдения над семантической спецификой метафоризации в языке математики, физики, биологии, медицины и экономики.

Материалом для анализа послужили тексты статей, опубликованных в журналах «Вестник НГУ. Серия “Математика. Механика. Информатика”» в номерах за 2008—2010 гг. общим объемом 110 уч.-изд. л.; «Вестник НГУ. Серия “Физика”» в номерах за 2008—2009 гг. общим объемом 87 уч.-изд. л.; «Вестник НГУ. Серия “Биология. Клиническая медицина”» в номерах за 2008 г. общим объемом 77 уч.-изд. л.; «Вестник НГУ. Серия “Социально-экономические науки”» в номерах за 2009 г. общим объемом 60 уч.-изд. л. Таким образом, общий объем просмотренных текстов составляет 304 уч.-изд. л.

* * *

Основное наблюдение, к которому мы пришли в результате анализа математических текстов, таково: в основе метафорической системы математического

дискурса лежит *антропный принцип*. «Человек — мера всех математических вещей» — так можно перефразировать известный афоризм применительно к профессиональной речи математиков. Человек в его самых разных индивидуально-психологических, социальных и бытовых проявлениях является центром и осью мира математических метафор. Покажем это на выявленных примерах, систематизировав их по рубрикам.

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

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

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

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

Человек осязающий. Математики — это тонкие кинестетики, и различные планы осязания много значат

для их профессионального языка. Об этом говорят следующие метафоры: «гладкая граница», «гладкая функция», «мягкое условие» и, наоборот, «грубая оценка» и «жесткое условие». *Плотное* и *упругое* также послужили метафорической основой для математических терминов: «функция *плотности*», «*послойно плотное* множество», «*модель упругости*».

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

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

Человек движущийся. В этой семантической категории мы находим много двигательной конкретики, связывающей эту категорию с категорией *человек телесный*. Во-первых, это метафоры, построенные на основе глаголов движения, присущего в первую очередь человеку: «*скачок функции*», «*скачки случайного блуждания*» (это, заметим, двойная метафора — скачки *блуждания*), «*перескок через уровень*», «*нулевое приближение*», «метод скорейшего *спуска*». Ну и, разумеется, в метафоризации математического дискурса невозможно обойтись без обращения к базовому виду движения человека — ходьбе: *шаг функции* и *след*.

Человек действующий. Мы разделили категории «движения» и «действия», имея в виду природные мышечные движения человека, с одной стороны, и действия более высокого, уже социального порядка, предполагающие

целестановку и планирование, с другой стороны. Соответственно, в рамки второй категории попали такие примеры математических метафор (весьма своеобразные), как «траектория случайного блуждания», «изображающая точка», «ортогональный *трюк*», «координаты области управления».

Предметная сторона быта. Переходим от человека как такового к его быту, точнее, к предметной стороне человеческого быта. Это очень богатая семантическая категория, дающая много лексического материала для метафоризации. В центре этого многообразия находятся слова с базовой бытовой семантикой: «ядро оператора», «числовая ось», «кольцо (постоянных матриц, целых чисел)», «кусочно-постоянная матрица», «столбец матрицы». Особые подгруппы составляют метафоры, образованные на основе ключевых бытовых концептов «сеть» и «цепь»: это собственно «сеть, сетевая структура» (и как метафорический вариант, «банахова решетка»), «ячейка сетки» и «узел сетки», «узлы области»; это и «цепь моделей», «цепочка равенств», «звено функции». Замыкают данную группу примеров весьма и весьма забавные «модель с кортежами», «верф торического многообразия» и даже «автоматы на деревьях» (здесь, кстати, мы снова встречаемся с двойной метафорой: «автоматы на деревьях»).

Действенная сторона быта. От предметной стороны быта — к действенной. В быту мы многое делаем, и в обыденном дискурсе нас окружает богатейшая аура глаголов с семантикой бытовых действий в самом широком понимании быта как такового. Неудивительно, что метафорика математики обращается и к этому мощному лексико-семантическому источнику, и поэтому мир математики наполняется удивительной динамикой — там всё, что можно, висит («висячая вершина графа») и крутится («абелевы группы без кручения»),

оплетает («матрица *оплетающего* оператора») и сжимается («*сжатие* переменных», «*сжатие* графа», «*сжатие* функции»), натягивается («*натянутое* на функции подпространство»), растягивается («*растяжение* переменных») и разрывается («*разрывность* решения»), суживается («*сужение* функции»), свертывается («*свертка* фундаментального решения») и стягивается («граф, *стянутый* по ребру»), изгибается («*изгибающий* момент») и изламывается («*излом* траектории»), наклоняется («*наклон* подпространств»), скользит («*скользящий* режим») и смещается («*смещение* возмущенной задачи»), сечется («пространство *сечений*») и режется (*отрезок*, «метод *срезок*», «*срезающая* функция»), насыщается («*насыщенная* группа, *насыщенная* алгебраическая система»), течет («*поток* закона сохранения») и смешивается («*смешанная* норма, *смешанная* постановка задачи»), расслаивается («*банахово расслоение*») и расщепляется («метод *расщепления*»), и, в конечном итоге, несмотря на свою устойчивость («*устойчивость* решения»), стирается («*стирание* особенностей отображения»).

Признаки меры. К семантическому пространству человеческого быта очень близка категория признаков меры, и в рамках этой категории мы находим такие базовые признаки, как вес («*вес* вершины графа», «*степенной вес*») и мощность («*мощность* квадрата»), множественность (собственно *множество*) и дробность (*дробь*, «*дробное* число»), полнота и пустота («*полнота* семейства», «*пустое* множество»), целостность и неделимость («*целое* число», «*целая* функция», «*атом* булевой алгебры»).

Признаки формы. Рядом с признаками меры можно рассмотреть и признаки формы как другой элемент семантического пространства человеческого быта. Здесь мы отмечаем такие признаки, как выпуклость

(«*выпуклый* веер», «*выпуклое* множество»), открытость и замкнутость («*открытое* множество», «*замкнутое* множество»).

Пространство. В образовании пространственных метафор математики существенную роль играет позиция говорящего как человека, видящего себя в центре окружающего мира: отсюда значения *верха*, *низа* («*верхняя* граница», «*нижняя* граница») и *края* («*краевые* условия», «*краевая* задача»). Вместе с тем в систему пространственных математических метафор входят и независимые от координатного центра значения: «*вершина* графа», «*область* и *поле* значений», «*окрестность* нуля» и, наконец, само «*пространство* сеточных функций». В текстах также представлена метафорическая оппозиция *глобальное* — *локальное*: «*глобальная* сходимость» и «*локальные* свойства».

Время. В математике, судя по проанализированным текстам, не встречаются метафоры с семантикой времени. Это позволяет сделать предположение, что для математики свойственно преимущественно *пространственное* метафорическое мышление.

Растительный мир. Последняя категория, достаточно заметная при этом в системе математических метафор, — это семантика растительного мира, а именно дерева как главного концепта этого мира: собственно «*дерево* графа» (а также «альтернативные *деревья*»), *корень*, «метод *ветвей*, *ветвления*», и *приращение*.

Коснемся еще трех аспектов.

Актуальная метафора. Метафоризация математического дискурса — это живой продолжающийся процесс, и в ходе анализа текстов мы отмечали несколько случаев образования «живой», актуальной метафоры. Характерно, что авторы текстов брали такие метафоры в кавычки, что говорит об осознанном характере употребления таких метафор: «т. н. «*нагруженное*»

уравнение», «граф-“звезда”», «“хорошее” начальное приближение».

Двойные метафоры. Отметим и другое: в энергичном стремлении метафоризировать свой профессиональный дискурс математики не останавливаются перед последовательным образованием двойных метафор: «выпуклый веер», «вес вершины графа», «полнота семейства».

Лингвистические казусы. Порой опыты метафоризации приводят математиков к сложным лингвистическим казусам, изначальную нелепость которых они не замечают, наверное, только по причине полного отвлечения от смыслов и значений обыденности. Вот эти замечательные примеры: «ребро графа» (метафоризация омонимии); «автоматы на деревьях» (двойная метафора).

Таким образом, мы можем заключить: профессиональный дискурс математиков в сильнейшей степени метафоричен, при этом система математической метафорики точно, широко и системно отвечает базисным представлениям человека о себе и окружающем мире, выраженным в обыденном дискурсе. Иными словами, язык математики через метафору вбирает в себя обыденность.

Это говорит о том, что самое математическое знание в своем выражении в научном языке нуждается в разносторонней *образной поддержке* (ибо метафора — это прежде всего результат образного сравнения) со стороны обыденного человеческого опыта.

* * *

Физические метафоры мы расположили по тем же категориям, которые были применены нами относительно метафор математики, с определенными вариантами, которые будут оговорены ниже.

Человек телесный. Метафора *тела* («физическое тело», «твердое тело») является одной из основных концептуальных метафор физики. А там, где есть *тело*, всегда есть *сила* («вектор силы», «ионная сила раствора»).

Человек социальный. В отличие от математики, в метафорике которой социальное выражено конкретными понятиями *семейства* и *соседства*, физика обращается к абстрактному уровню социальных взаимодействий и вводит понятия *ансамбля* («ансамбль малых частиц»; «ансамбль слоев с различными токами, размерами, наклонными и энергиями»), *фронта* («фронт роста»), *блокады* («высокотемпературная кулоновская блокада»). Весьма своеобразно физика переосмысливает и семантику концептов «свободы» и «благородства» («благородный газ», «свободные электроны»).

Человек осязающий. *Прочное* и *упругое* — таковы, по данным просмотренных текстов, варианты данной метафорической категории в языке физики («электрическая *прочность*», «электро*прочность*»; «*упругое* рассеяние — отклонение электрона и позитрона на какие-то углы, почти всегда очень малые»).

Человек в психической деятельности. В данной категории физики так же выразительны, как и математики: в их языке нашли место *восприимчивость* (ударного слоя), *возбуждение* («возбуждение поперечного движения частиц пучка»), *возмущение* («невозмущенное вещество, акустическое возмущение»).

Человек движущийся. Основные моменты двигательной метафорики физического языка связаны с семантикой ходьбы и бега: *шаг* и *пробег* («перемещение датчика осуществлялось поперек струи с *шагом* 0,5 мм; длина свободного *пробега* молекул воздуха»).

Человек действующий. Мир физики проникнут идеей границы и ее преодоления, отсюда такие метафоры, как *сопротивление* («коэффициент аэродинамического

сопротивления капли», «*сопротивление* в электрической цепи») и *удержание* («*удерживающий ток*»).

Предметная сторона быта. Данная семантическая категория представлена в физической метафорике не менее широко, чем в языке математики. Слова с базовой бытовой семантикой образуют основу группы: *ядро* (атома, потока, струи), *кольцо* («вихревое *кольцо*»), *зерно* (в керамике), *пучок* (электронов), *сгусток* («пучок рассматривается не как определенный *сгусток*, а как ансамбль слоев с различными токами, размерами, наклонными и энергиями»), *столб* (плазменный), *ступень* («атомные *ступени*»), *барьер* («потенциальный *барьер*»), *яма* («потенциальная *яма*»). Метафоры, образованные на основе концепта «цепь», также характерны для языка физики: это собственно *цепь* (электрического сопротивления; «магнитная *цепь*») и *решетка* (кристаллическая, атомная). Весьма широк спектр оригинальных физических метафор, основанных на семантической сфере конкретной вещной предметности человеческого быта: *картина* (дифракционная), *пояс* («радиационный *пояс* Земли»), *нож* («лазерный *нож*»), *ловушка* («оптическая *ловушка*»; «установка ГОЛ-3 представляет собой многопробочную *ловушку*, в которой нагрев плазмы осуществляется сильноточным релятивистским электронным пучком ускорителя У-2»), *шнур* (плазменный), *нить* («наличие локализованных состояний электрона в нанолуковицах обусловлено большим количеством дефектов, т. е. луковицу можно считать сферой, но с большими дефектными областями, обрамленными графитовыми *нитями*, характерный размер которых меньше, чем длина локализации электронов проводимости»), *факел* (водородный), *пакет* (волновой), «вихревая *дорожка*», «кулоновская *щель*», *веер* («далее вследствие зарядовых колебаний ПФП слоев разворачиваются *веером*, а затем опять собираются в линию дважды

за “период”»), *пушка* (электронная), *мост* (трансформаторный; «возможность изготовления из этих пленок *микромостиков*, обладающих джозефсоновскими свойствами и используемых при изготовлении пленочных сквидов»), *ядро* («результатирующая сила, действующая на правое *ядро*, меняет знак, и *ядро* начинает притягиваться»).

Действенная сторона быта. В этой категории физическая метафорика ощутимо уступает по разнообразию математической. Ниже мы дадим этому объяснение, а сейчас приведем примеры: *сшивать* («электронная *сшивка* молекул»), *заряжать* («электрический *заряд*»), *течь* («электрический *ток*»), *накапливать* («*накопительное* кольцо в ускорителе»), *выглаживать* («если же для *выглаживания* используется процедура циклирования, то итоговая поверхность представляет собой массив широких атомарно-гладких террас»), *дрейф* (электронов).

Мир природы. Это новая семантическая категория по сравнению с миром математической метафорики, говорящая о принципиальном внимании физического языка к природному миру, что, естественно, отвечает научному предмету физики. Приведем примеры: *волна* («электронная *волна*», «стоячая *волна*», «ударная *волна*»), *вихрь* («двумерные кольцевые *вихри* Кельвина — Гельмгольца»), *эхо* (спиновое), *облако* («холодных ридберговских атомов»), «электронная *лавина*», *островок* («сверхструктурные перестройки проходят по островковому механизму через процесс зарождения *островков*, их роста и слияния; *островков* зарождения»), *рельеф* и *терраса* («показано, что рост в условиях существования реконструкции (2×4) приводит к формированию *рельефа*, образованного неупорядоченно расположенными *террасами* и отдельными *островками*»).

Мир техники. Наряду с миром природы физическая метафора осваивает и мир техники, который мы в данных контекстах отделяем от сферы человеческого быта, связанного с вещами и предметами, находящимися в ближайшем и элементарном обороте человека. Ключевой метафорой в данном списке выступает метафора *механизма* («механизм развития течений»). За ней следуют метафоры *транспорта* и *эшелона* («электронный транспорт», «ионный транспорт»; «транспорт термически освобожденных внутренних и межпакетных зарядов до электродов»; «установлено влияние направления постоянного электрического тока, нагревающего исследуемый кристалл, на температурные интервалы формирования эшелонов ступеней таким образом, что при смене полярности наблюдается переход от регулярной системы к эшелонам и наоборот»).

Пространство. В ряду пространственных метафор физики можно отметить следующие: *линия* (силовая), *дуга* (электрическая), *поле* (электрическое, магнитное), *дырка* («представляется, однако, более конструктивным обратиться к уже привычным квазичастицам — электронам и дыркам»).

Мир живого. В физической метафорике появляется еще одна категория, не свойственная языку математики, — это переносы, основанные на семантике живого существа: *крыло* (самолета), *время жизни* (фононов), *зародыш*, *зародышеобразование* («описание кинетики образования зародыша новой фазы было продолжено Фольмером и Вебером»; «зародыши образуются за счет столкновений одиночных молекул разного вида»; «на рис. 3 показано расхождение траекторий изотерм скорости зародышеобразования для данных, полученных в расширительной камере и в поточной диффузионной камере»).

Растительный мир. Семантика растительного мира представлена в просмотренных текстах двумя характерными примерами. Один из них является традиционным, пожалуй, для всех естественных наук: это *ветвь* («в связи с этим пришлось выбрать регулярную апертуру 40 мм, чтобы магниты получились достаточно компактными. На самом деле, проблему представляют боковые *ветви*, поскольку там есть диполи и необходимо погасить η в конце»). Другой пример, напротив, очень ярко говорит о новаторстве физического языка в образовании терминологических метафор: *луковица* и *нанолуковица* (!) («углерод *луковичной* структуры; сферические объекты — это *нанолуковицы* с несколькими графеновыми слоями. Расстояние между слоями 0,35 нм. В процессе синтеза *луковицы* образуют конгломераты, иногда объединенные общими графеновыми слоями»).

Актуальная метафора. Существенное отличие языка физики от языка математики заключается в его активном и многократном обращении к живой, актуальной метафоре. Это уже не несколько экзотических случаев, как в математических текстах, а весьма характерная тенденция. Приведем показательные примеры (кавычки поставлены авторами проанализированных текстов): «“*холодная*” составляющая давления»; «позднее была предложена модель “*вихревой дорожки*”, описывающая эволюцию азимутальных вихревых колец»; «отметим, что в ранее рассмотренных видах оптического полинга (“*лента*” и “*цилиндр*”) такая возможность отсутствовала»; «испытания керамики на трение проводились на машине трения УМТ-1 с использованием схемы “*диск — палец*” при ступенчатом повышении скорости»; «главное же заключается в том, что под сверхпроводящим “*колоколом*” имеются два типа квазичастиц»; «область, где

поле велико, испытывает лоренцево сокращение (в гамма раз) — картина силовых линий напоминает не свернувшегося *ежика*, а *блин*, “плоскость” которого перпендикулярна к скорости частицы» — и далее: «силовые линии электрического поля образуют “*сплющенного в блин ежика*”» (энергия живой метафоризации впечатляет! — *И. С.*); «“*всплеск*” электромагнитного поля»; «электромагнитное поле ультрарелятивистской частицы представляет собой “*облако*” фотонов, сопровождающих ее»; «размер встречного сгустка в эксперименте был в сотни раз меньше, чем размер фотонного “*облака*”»; «потери восполняются путем “*подкачки*” энергии на радиочастоте, периодически “*подхлестывающей*” частицы»; «при уровне допирования ниже оптимального на поверхности дырочных состояний имеются лишь маленькие “*карманы*” или “*фермиевские дуги*”»; «“*пустой*” конденсатор»; «“*слипание*” ромбов кулоновской блокады».

Двойные метафоры. В образовании двойных метафор физики также более последовательны, чем математики. В целом для физики это вполне осознанная (конечно, на уровне коллективного дискурсного сознания) тенденция и коммуникативная тактика. Примеры: «поскольку с *линейными и замкнутыми вихрями* связано магнитное поле, это не может не привести к взаимодействию этих систем»; «результаты исследования эволюции вниз по *потoku волновых поездов* (это даже тройная метафора! — *И. С.*) приведены на рис. 4»; «если в пограничном слое на плоской пластине *волновой поезд* был симметричным, то на *скользящем крыле* он не симметричен»; «явления, встречающиеся в пучках с преобладанием собственного заряда, достаточно точно описываются моделью локально *холодного пучка*»; «можно потребовать, чтобы *биения* среднеквадратичного размера *гауссова сгустка* в согласованном канале

были оптимальны»; *«цепь питания (электрического)»; «критический зародыш (!), т. е. частица, находящаяся в неустойчивом равновесии с материнской фазой, часто бывает настолько мал, что не обладает свойствами объемной фазы даже в центре»; «учет вклада вращательных степеней свободы в свободную энергию критического зародыша».*

В целом специфика метафоризации языка физики заключается в том, что исходная семантика переносится на обозначение объекта или явления, не просто *подобного*, а по своему физическому существу *тождественного* исходному объекту или явлению (например, *волна* или *вихрь*). Поэтому здесь мы можем говорить не собственно о переносе значения, а о расширении денотатного поля, или класса денотатов исходного слова (и его значения). Но всё равно это процесс метафоризации, пусть и первичной. В этом заключается основное отличие физической метафоры от математической, которая вся строится на семантическом переносе по принципу *отвлеченного* подобия, преимущественно по признакам формы, в самом широком смысле этого слова.

Этим вызвано и принципиальное смещение физической метафоры с момента *человека* (как в математике) на момент *природы* как таковой. Развивая наш тезис, можно сказать, что математическая метафора *антропоцентрична*, а физическая метафора *природоцентрична*. С данным обстоятельством также связано то, что материалом физической метафористики оказались не заполнены такие антропоцентричные категории, как *человек характерный, человек воспринимающий, человек в ментальной деятельности*. Мы не встретили в просмотренных текстах и метафоры меры и формы, семантика которых также строится в формате человеческого восприятия.

* * *

Переходим к биологическим и медицинским текстам.

Человек социальный. Для биологии и медицины очень важным оказывается план социальной, или *социоцентричной* метафоры, о чем красноречиво говорит разнообразие собранных примеров. Здесь мы находим ряд базовых глаголов социального поведения, употребленных в метафорическом плане: *участвовать* («при участии ферментов»), *свидетельствовать* («дублет ассиметричных валентных колебаний свидетельствует о замещении ими тетраэдров в структуре костного минерала»), *подавлять* («наибольшее подавление данных процессов наблюдалось при злокачественных опухолях ЖКТ»), *угнетать* («угнетение репарации клеток; угнетение иммунитета»). Очень выразительна группа метафор, построенная на основе и вокруг семантики концепта *борьба*: это собственно *борьба* («организма против инфекции»), *агрессивность* («был подтвержден факт наибольшей агрессивности недифференцированных гистологических форм опухолей»), *нокдаун* («полученные нами данные показывают, что среди всего исследованного семейства клеточных гистоновых деацетилаз только *нокдаун* гистоновой деацетилазы 1 (HDAC1) приводит к значимой реактивации ретровирусного репортерного гена»), *защитник* («эти белки могут действовать как *защитники* вирусного генома от репрессии гистоновыми деацетилазами, потенциально участвующими в клеточном антивирусном ответе»). Встречаются и характерные социальные метафоры *семейства* (ферментов) и *обмена* (веществ в организме). Весьма своеобразна метафора *водитель* («как при ЯБ ДПК, так и при ХО, поражается ДПК, в которой расположен “*водитель* ритма”, организующий моторно-

эвакуаторную функцию ЖКТ натошак»). Заключение данной метафоры в авторские кавычки сигнализирует о ее актуальном характере в медико-биологическом дискурсе.

Человек ощущающий. Метафорика ощущений в медико-биологической речи ожидаемо чувствительна: сухой («в реабилитации которых использовались “сухие” углекислые ванны»), *тяжелый, тяжесть* (лечения, заболевания; «тяжелое воспаление») *острый* («острое гнойное воспаление», «*острый* перитонит»).

Человек в психической деятельности. Значимой и частотной психологической метафорой для языка медико-биологических исследований является метафора *молчания* («эпигенетическое *молчание*», «постинтеграционное транскрипционное *молчание*», «ретровирусное *молчание*»).

Человек в ментальной деятельности. В рамках данной категории мы находим такие ментальные метафоры, как *превращаться* («эстрогены могут метаболизироваться непосредственно в эндометрии матки при участии ферментов метаболизма, таких как CYP1A1, CYP1A2, CYP1B1, и превращаться в катехолэстрогены»), а также *путь* («дыхательные пути») и *пейзаж* (микробный).

Предметная сторона быта. Сфера человеческого быта значит для медицины и биологии не меньше, чем сфера социального, при этом медико-биологическая метафора опирается на предельно конкретную бытовую предметность и вещьность: *таз* (человека), *кисть* (руки), *лопатка, связки* (коленного сустава), *пузырь* (мочевой), *ткань* (костная *ткань*, мягкие *ткани*, *ткани* мозга), *сосуд* (кровеносный), *клетка* (грудная, *клетка* организма), *очаг* (инфекции), *палочка* (кишечная), *мишень* («орган-мишень»; «мишень действия антибиотика»), *упаковка* («упаковка молекул»), *узел* («синусовый *узел* является не только водителем ритма сердца, но

и индикатором состояния всех регулирующих систем организма»).

Действенная сторона быта. Данная семантическая категория также оказывается востребованной в медико-биологической метафорике: *течь, протекать* («течение болезни»; «протекание “запланированных” процессов в организме»; «дальнейший метаболизм катехолаэстрогенов протекает с участием ферментов»), *проводить* («анализ продуктов рестрикции проводили методом вертикального гель-электрофореза»), *приводить* («любое нарушение в одной из этих систем, вызванное изменением активности ферментов, приводит к изменению содержания эстрогенов»), *быть связанным* («наличие SNP даже вне кодирующей области может быть связано с ослаблением или усилением функции гена»), *снижаться* («несмотря на то что частота мутантного аллеля А в группе женщин с РЭ снижалась относительно контрольной группы»; «снижение риска»), *устойчивость* («если величина отношения меньше единицы, признак является фактором устойчивости»).

Растительный мир. Растительная метафора медико-биологической речи целостна и выразительна: *дерево* (бронхиальное), *кора* (головного мозга), *почки, луковица* («в фазе обострения заболевания с локализацией язвы в луковице ДПК»).

Мир природы. Здесь нам встретились два характерных примера, связанные с водной стихией: *волна* («дыхательная волна») и *фусло* («кровенаполнение циркуляторного фусла»).

Мир живого. В данной категории мы встречаем ожидаемую метафору *рака*, а также метафоры *дикий* («С и D — процент носителей мутантного и дикого аллелей (генотипов) в контрольной группе соответственно»; «дикого генотипа») и *поглощать, колебаться* («на ИК-спектрах (рис. 2) всех костных образцов присутствуют

полосы поглощений, соответствующие колебаниям трех валентных фосфатных групп»).

Актуальная метафора. Живых метафор в медико-биологическом дискурсе немного, собственно, мы можем привести только один пример: «это связано с тем, что кишечник может служить “*входными воротами*” для инфекций».

Двойные метафоры. Как правило, в двойных метафорах языка науки логики нет или ее недостаточно: так, мы встречаем *тяжелое течение* (инфаркта миокарда) — но что такое *тяжелое* течение? То же в двойной метафоре *острое воспаление* — что такое *острое* воспаление?

Мир техники. В данной категории мы снова сталкиваемся с концептуальной метафорой *механизма* («*механизм* нарушения репарации ДНК лимфоцитов крови при раке ЖКТ»; «специальный *механизм* избежания курения») и с метафорой *туннель* (бедренной кости).

В целом можно сказать, что метафорический мир медицины и биологии — это мир противостояния и борьбы. Соответственно, метафорика социального выходит на первый план. Медико-биологическая метафора *социоцентрична*. Вторая характерная черта медико-биологической метафоры — ее конкретная предметно-вещная погруженность в мир человеческого быта.

* * *

Экономический дискурс подчеркнута *внеметафоричен*: возможно, это следствие его родственных отношений с сухим бухгалтерским языком. Лишь небольшое число общеупотребительных метафор позволительно в экономическом языке: «это *вертикально* (*горизонтально*)

интегрированные компании», «финансовая *устойчивость* компании», «финансовое *оздоровление*», «*текучесть* кадров», «банковская *паника*», «*погоня* за прибылью», «*тихая гавань* (надежные активы для инвестиций)». В остальном язык экономики сух, как прошлогодняя трава. Поэтому своеобразным языковым протестом авторов становится их увлечение *живой* метафорой. Протестом — потому что подлинный язык науки не может существовать вне коммуникативной стратегии метафоризации.

По нашим наблюдениям, экономический дискурс представляет наибольшее количество и разнообразие случаев живой, актуальной метафоры, характерными маркерами которой в тексте являются авторские кавычки: «*природный капитал*»; «*человеческий капитал*»; «*покрытый*» и «*непокрытый*» рынок»; «*мужские*» и «*женские*» рабочие места»; «*попадание*» в распределение Ципфа-Парето»; «*рациональное*» поведение покупателя»; «региональные рынки книжной продукции *искривлены*» по Ципфа-Парето»; «оплата по *быстрым*» продажам (оплата покупки в день заказа)»; «главным же в этот период является признание ОПК *локомотивом*» в переходе российской экономики на инновационный путь развития»; «что касается труда, выраженного в стоимости, и самой меновой стоимости, то они служат лишь для взвешивания потребительных стоимостей на рынке, выполняют функции *гирь*» при обмене, и, хотя речь идет о *социально-экономических весах*», они очень выгодны для прикрытия реального социального неравенства людей их формальным равенством в оплате труда»; «обменные отношения *закрывают*» отношения производственные, хозяйственные, основанные только на труде как знании и его материализации в полезности»; «такие первозданно *обнаженные*» отношения хозяйствования существуют в рыночной экономике

только в рамках домохозяйств»; «игнорирование этого факта является зачастую *“ахиллесовой пятой”* управления образовательными организациями на практике»; «после выбора удовлетворяющего критериям заменителя, в качестве необходимых характеристик *“короткого”* инструмента выступают характеристики заменителя»; «портфель *“длинных”* облигаций»; «запрет дифференциации тарифов под эгидой ликвидации *“перекрестного субсидирования”* лишь усиливает несправедливость существующей системы оплаты коммунальных услуг»; «местная автономия была подменена централизованным контролем и зависимостью местных бюджетов от трансфертов в рамках *“верной”* схемы финансирования, а местная демократия *“скукожилась”* до почти ничего не значащих выборов (с низкой конкуренцией и низкой явкой избирателей) на фоне весьма ограниченной роли муниципальных советов и неподотчетности мэров своим избирателям»; «банковские кризисы часто следуют за крахом цен на активы (после того, что принято называть *“пузырем”*)»; «степень удара, которую почувствовали все экономики, зависит от наличия внутренних *“подпорок”*, т. е. уровня упругости финансовой системы, ее зависимости от внешних источников и тех превентивных мер, которые предприняли правительства и ЦБ многих стран».

Другим протестным явлением выступает попытка авторов внедрить в экономические тексты высказывания и выражения иной дискурсной природы — в частности, дискурса повседневного общения. Приведем примеры целостных высказываний и выражений с включениями элементов повседневного дискурса:

«Разраставшийся пузырь на рынке жилья должен был лопнуть при первых же неблагоприятных обстоятельствах».

«Снять сливки с рынка верховой езды».

«Средний класс неоднороден и по образованию, и по запросам. Если “целеустремленные прагматики” активно занимаются спортом, посещают бары и казино, ходят в театры, играют в боулинг и бильярд, то “беззаботные индивидуалисты” любят слушать музыку и гулять по городу, а самым распространенным видом досуга у них является чтение. “Традиционалисты” и вовсе исповедуют консервативный досуг: сидят у телевизора, занимаются с детьми, ухаживают за автомобилем».

«Причастность к “свету” — такой же необходимый атрибут “продвинутой” для среднего русского, как мобильный телефон или иномарка».

«Занятия верховой ездой содержат столь притягательные для многих “три в одном” — это и предмет роскоши, и элитарный досуг, и разновидность фитнеса».

«Стоимость “входного билета” в бизнес также сравнительно невелика».

«Продавцы недвижимости часто отказываются работать “по-белому”, занижая стоимость объекта недвижимости в целях сокращения суммы уплачиваемого налога на прибыль или подоходного налога, в зависимости от того, являются ли они юридическими или физическими лицами».

* * *

Подведем краткий итог. Метафора в языке науки выполняет функцию конституирования и выражения (представления) элементов нового знания, однако в различных научных дисциплинах в семантическом плане организована по-разному. Математическая метафора антропоцентрична, физическая природоцентрична, медико-биологическая социоцентрична. Язык

экономики избегает метафоры как системного явления, что приводит к обратной тенденции активного увлечения авторов-экономистов актуальной дискурсивной метафорой.

ГЛАВА 10

О ПРЕДСТАВЛЕНИИ ЗНАНИЯ ЯЗЫКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Проблема представления знания научным языком, если ее рассматривать применительно к науке о литературе, неотделима от более общей проблемы научного дискурса как такового.

В самом общем виде под дискурсом понимается сложившаяся в определенных социально-исторических и культурных условиях традиция человеческого общения с характерными для нее жанрами, стилями, тематикой, специализированным языком, прецедентными высказываниями и текстами [Силантьев 2004].

В общем поле культуры дискурс реализует определенную коммуникативную стратегию. Так, применительно к повседневному дискурсу можно говорить о коммуникативной стратегии обыденного единения людей посредством разнообразных форм прямого обмена текущей информацией, фатических коммуникативных актов и др. Применительно к образовательному дискурсу можно говорить о специфической коммуникативной стратегии обучения и обмена опытом и знаниями, что реализуется в жанрах лекции, семинара, зачета, экзамена и др.

Коммуникативная стратегия дискурса выступает доминантой, своего рода «гиперинтенцией» по отношению к интенциональным характеристикам жанров как типов высказываний, составляющих целое дискурса. Так, интенция лекции — прямая передача

преподавателем нового знания студентам, интенция семинара — обмен мнениями и подготовленными суждениями студентов и преподавателя, интенция публичной защиты курсовой работы — выполнение квалификационного задания и демонстрация студентом навыков научной дискуссии. Нетрудно видеть, что все названные интенции — жанровые по своему существу — укладываются в единое целое коммуникативной стратегии дискурса образования как такового.

Вместе с тем дискурс определяется не только коммуникативно-речевым, но и собственно ментальным форматом человеческого общения и особенностями представления соответствующего рода знания.

Так, дискурс повседневности характерным образом соотносится с суммой обыденного опыта, обычно определяемого как здравый смысл. Религиозный дискурс сопряжен с формами и стратегиями представления сакрального знания. Юридический дискурс в своих специфических формах выражает сумму правового знания. Дискурс науки, к которому мы переходим, при всей своей очевидной целостности и общности коммуникативных стратегий, отличающих его от иных дискурсов культуры и социального взаимодействия, в то же время достаточно дифференцирован в соответствии с делением научных дисциплин. Поэтому мы можем говорить о дискурсе математики, биологии и, наконец, литературоведения.

Научно-дисциплинарные дискурсы владеют своим специфическим знанием, несводимым в теоретической парадигме и экспериментальном опыте к другому знанию. Более того, они в определенной мере и формируют соответствующее научное знание. При этом специфическими являются сами способы представле-

ния и выражения знания в соответствующем научном языке. Данный вопрос применительно к дискурсу литературоведения и находится в центре нашего внимания, и в этой связи мы сформулируем два тезиса, отвечающие особенностям представления знания в науке о литературе.

1. *Литературоведение — это дискурс смыслопорождения.* Задача его состоит не только и не столько в установлении литературных фактов, сколько в построении новых смыслов и новых целостных интерпретаций по поводу литературных текстов. Литературоведческий текст — это текст о тексте, текст по поводу текста, текст совместно с текстом.

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

Литературоведческий дискурс, таким образом, определяется коммуникативной стратегией непрерывного поиска новых смыслов и новых терминологических знаков и теоретической стратегией преодоления своей собственной системности, которая в силу этого всегда остается только складывающейся, становящейся системностью. Поэтому литературоведение постоянно ставит под сомнение свою терминологичность и, более и важнее того, свой собственный научный язык (в отличие от других научных дисциплин, напротив,

стремящихся к упрочению своей терминологии и языка)¹.

Знаки (термины) литературоведческого языка индивидуальны и обновляемы не только в плане своего выражения, но и в плане содержания — и автор-литературовед нередко присваивает принятому литературоведческому термину свое, обособленное, значение и вкладывает в термин свой, обособленный, смысл. Так, например, *сюжет* у одного автора может быть совсем не тем, чем у другого.

В семиотическом плане в основе стратегий смысло- и знакообразования в дискурсе литературоведения лежит операция метафоризации, при этом сами метафоры берутся, как это всегда происходит в науке, из живого языка повседневности.

На этом вопросе остановимся отдельно. Повседневный дискурс как таковой никогда не ограничивается только полем своего прямого функционирования, он проникает далее, в специализированные дискурсы, в том числе в образование и науку. И дело не в том только, что преподаватель на занятии допускает в своей речи разговорные выражения и применяет разговорные тактики ведения беседы. Это внешнее. Дело в другом: повседневный дискурс в своей топике, в своей метонимике и метафорике, в своей, наконец, логике обыденного действия проникает в самый язык науки и — осознанно или нет со стороны самих ученых — размывает этот язык, старающийся быть строгим и однозначным. Мы подробно рассматривали эти

¹ Систематика филологических терминов постоянно меняет облик. Попытки придать ей завершенность, облечь термины в твердые формулы только провоцируют безостановочное ускорение. Одни термины и понятия делятся, укрупняются, перекombинируются, другие — исчезают, вытесненные неологизмами» [Чумаков 2010: 5, 40].

процессы в аспекте метафоризации научного языка в предыдущей главе.

Проблема отношения повседневного дискурса и языка науки имеет и другую сторону. Дискурс повседневности с его нестрогой избыточной семантикой и образностью, сопряженной с концептуальными аспектами естественного языка, обогащает язык науки, расширяет его познавательные и коммуникативные возможности, и этот процесс как нельзя естественнее происходит в рамках литературоведения — науки нестрогой по своей природе.

Широко известно бахтинское разграничение научных дисциплин на гуманитарные и естественнонаучные (или «точные») по принципу наличия или отсутствия диалогового начала в отношении исследователя к предмету его познания [Бахтин 1979: 363; 1996: 7—10].

В рамки данного принципа укладывается и одна из ключевых метафор традиционного литературоведения как познания гуманитарного. Эту метафору можно описать следующей формулой: автор и его произведение (и, соответственно, герои этого произведения) относятся друг к другу как два равноправных субъекта, находящихся в свободном диалоге.

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

Таким образом, согласно данной метафоре, уже в процессе своего рождения произведение (и герои

в его художественном мире) живут своей собственной и особенной жизнью, во многих отношениях независимой от автора и непредсказуемой. Поэтому автор из творца-демиурга превращается в творца-исследователя, творца-открывателя того мира, который сам и создает в художественном произведении.

Остановимся еще на одной особенности литературоведческих текстов. Для естественнонаучного текста характерно четкое и однозначное разделение высказываний на собственно *утверждения*, констатирующие некие общепринятые в науке положения и знания, и на *предположения*, формулирующие новые научные гипотезы относительно общепринятого знания. В литературоведении практически все высказывания — и констатирующие, и гипотетичные — выражаются в форме полных утверждений, по умолчанию наделенных модальностью «само собой разумеющегося». В этом, на наш взгляд, проявляется глубинная агональность литературоведческого дискурса, который не столько доказывает, сколько убеждает — убеждает в предположениях автора так, как будто бы это были общепринятые знания.

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

ГЛАВА 11

МНОГОФАКТОРНАЯ ТИПОЛОГИЯ ДИСКУРСОВ

Типологию дискурсов невозможно построить без учета их взаимодействий.

Предварительно проведем простые, но необходимые различия между типологией и классификацией. Типология определенного класса объектов или явлений учитывает природу и сущность этих объектов и явлений (как это видится в рамках определенной парадигмы знания) и отражает присущие им особенности. Классификация может ограничиваться внешними признаками без учета сущностных особенностей классифицируемых объектов и явлений.

Обратимся к немного нелепому, но при этом простому и показательному примеру. В аудитории сидит группа студентов. Задача: построить двучленную классификацию объектов, находящихся в помещении, по общему основанию. Выбираем основанием вес объектов. Получаем, к примеру: объекты с весом до 1 кг — книги и канцелярские принадлежности, объекты с весом свыше 1 кг — столы, стулья и студенты.

С формальной точки зрения это правильная классификация, однако она не учитывает типологических особенностей классифицируемых объектов. Если же мы вводим типологический аспект, то мы сначала отделим от всего прочего, что находится в аудитории, студентов как одушевленных существ, и только потом будем разбираться с присущими признаками уже разделенных классов людей и вещей.

Разумеется, в реальности науки не существует чистых типологий и чистых классификаций — классификации, как правило, строятся с учетом типологических особенностей явлений и предметов, а типологии учитывают их внешние признаки. Однако важно установить сам принцип разделения этих подходов.

Принципиальная сложность коммуникативной деятельности человека и общества приводит к тому, что *дискурсогенными факторами* выступают существенно различные по своей социально-коммуникативной природе явления и моменты.

Основным дискурсогенным фактором выступает социокультурный феномен *общности* людей. Мы намеренно выбираем столь нетерминологичное слово, поскольку нам важно подчеркнуть предельную широту этого критерия. Исчерпывающие характеристики феномена социальной общности мы находим в социолингвистической типологии дискурсов В. И. Карасика [Карасик 2000] и ниже опираемся на многие ее существенные положения. Так, можно говорить об *институциональной* общности людей (сфера образования, наука, медицина, бизнес, бюрократия, политические партии, церковь и т. д.), о ситуативной общности (очередь в магазине, компания в поезде, люди на автобусной остановке и т. д.), об *интерперсональной* общности: семья, дружеская компания, влюбленная парочка и т. д.), о предельно различной в своих проявлениях *субкультурной* (в том числе *культурно-возрастной*) общности (автомобилисты, болельщики, байкеры, городская молодежь, пенсионеры и др.). Общность может быть и собственно *персонального* характера, поскольку каждый человек склонен регулярно обращаться к самому себе в рамках определенного автокоммуникативного формата своей личности (в мечтах, в самоанализе, в стихо-

творчестве и т. д.). Наконец, общность людей может простирается не только в пространстве и времени социальных, личностных и бытовых отношений, но и в пространстве и времени *духовной культуры* и находить свои дискурсивные выражения в литературе, театре, кино, философии, религии и др.

Подчеркнем, что, перечисляя типы и виды человеческих общностей, мы не ставим своей задачей предложить исчерпывающую панораму этого феномена, а стремимся показать широту его проявлений, существенных для образования и функционирования дискурсов.

В значительной степени связан с первым фактором, но вместе с тем и не сводим к нему фактор *тематической целостности* дискурса. Сразу уточним: данный фактор включает в себя также определенную *проблематическую* и *концептуальную* целостность. Иначе говоря, речь идет о такой *теме*, которая является *проблемной* в том или ином отношении и которая связана с определенным *комплексом концептов* в рамках определенной ментальности. Таковы, в частности, однозначно негативные темы преступности, наркомании, коррупции, терроризма, однозначно позитивные темы трудового и ратного героизма, культурно-исторического наследия, спорта, защиты детства и материнства и амбивалентные темы политических выборов, экономических реформ, будущего страны и др.

Дискурсогенная тема может обладать полной или относительной устойчивостью (например, о преступности говорят всегда), а может быть только ситуативно актуальна. Масштаб актуальности дискурсогенной темы также может быть различен: о землетрясении или крупном пожаре говорит весь город, а рождение ребенка является актуальной дискурсогенной темой для семьи и родственников.

Как отмечалось выше, тематический фактор нередко оказывается связанным с фактором социокультурной общности. Простые примеры можно взять из сферы институциональных общностей, как правило, сопряженных с достаточно определенной тематикой дискурса (например, дискурс той или иной научной дисциплины). Пределом такого сопряжения являются собственно профессиональные дискурсы (железнодорожников, медиков, программистов и т. д.).

Еще одним дискурсогенным фактором, вступающим во взаимодействие с предыдущими факторами и в то же время принципиально не сводимым к ним, выступают *коммуникативные стратегии построения высказывания*, такие как собственно нарративность, интрига, авантюренность, пуантированность, агональность и др. В рамках конкретных высказываний коммуникативные стратегии могут по-разному сочетаться друг с другом.

В принципе, всякий дискурс обладает своим характерным набором коммуникативных стратегий, но в данном случае — и этот момент мы акцентируем — некоторые коммуникативные стратегии сами выступают как ведущие основания для формирования дискурса. Таковы, в частности, *нарративный* и *агональный* дискурсы как таковые, но обретающие конкретные формы в сопряженных институциональных дискурсах литературы, театра и кинематографа, с одной стороны, и политики и рекламы, с другой.

Сформулируем наш главный тезис в более разработанной форме: дискурсогенные факторы могут выступать основанием для образования и функционирования дискурсов в *разных сочетаниях*, а также в различной мере своей *релевантности* и *интенсивности*. Покажем это на материале повседневного дискурса.

Фактор *общности* играет в его образовании решающую роль: повседневный дискурс складывается

из открытого множества субдискурсов, опирающихся на различные *обыденные ситуации, объединяющие людей*. При этом сам характер общности может быть различным: люди могут не знать друг друга или только что познакомиться (прохожие на улице или попутчики в дороге), знать друг друга достаточно формально (коллеги по работе), находиться в дружеских или родственных отношениях. Соответственно, ситуационные общности повседневного дискурса могут опираться на *институциональное* или *интерперсональное* начало.

В структуре повседневного дискурса закономерно развиваются *тематические* субдискурсы по той простой причине, что в рамках обиходного общения говорят *обо всем, что интересно* участникам общения. При этом тематические субдискурсы в составе повседневного общения бывают относительно *устойчивыми*, но преимущественно в случаях интерперсонального или институционального общения: например, субдискурс о шалостях котенка в семье или субдискурс о грядущих сокращениях на службе. *Неустойчивые* тематические субдискурсы опираются на тему (или сводимую к теме новость, событие, сенсацию), временно заинтересовавшую всех и вся, — катастрофа самолета, землетрясение или наводнение, спортивные игры и т. п.

В структуре повседневного дискурса находят свое специфическое выражение и базовые коммуникативные стратегии построения высказывания как такового. Такова в первую очередь *стратегия прямого информирования* адресата. Весьма характерна для повседневного общения и *стратегия нарративности* — мы часто и много *рассказываем* друг другу в ситуациях повседневности, и поэтика / риторика повседневных нарративов разработана еще далеко не полностью. Далее, обиходное общение — особенно в формате интерперсональных отношений — может быть *агональным*, направленным

на не прямое убеждение собеседника или склонение его к определенной линии поступка и поведения.

Мы выделили три разноприродных и сложных в своей структуре дискурсогенных фактора — фактор общности, фактор тематичности и фактор базовых коммуникативных стратегий построения высказывания. Данные факторы в своих различных сочетаниях и в разной степени релевантности и интенсивности выступают основаниями для образования и функционирования дискурсов. Это означает, что дискурсы как таковые далеко не всегда и не все могут быть поставлены на одну общую платформу и быть сопоставимы друг с другом. Так, нарративный дискурс несопоставим с повседневным, поскольку является одним из граней последнего, но в той же мере, если не в большей, он характеризует и литературно-художественный дискурс. Агональный дискурс в аналогичных отношениях находится с рекламным и политическим дискурсами. Тематические дискурсы, как правило, функционируют в составе повседневного и журналистского дискурса.

Всё это позволяет утверждать, что общая типология дискурсов может быть только *многомерной* и *многосекторной*. Поэтому невозможно построить исчерпывающую классификацию дискурсов: она неизбежно будет логически противоречивой. А любая непротиворечивая их классификация, соответственно, будет заведомо неполной. Таких неполных классификаций дискурсов может быть много (поскольку существует множество классификационных оснований), и эти классификации могут находиться не более чем в отношениях взаимной дополнительности.

ГЛАВА 12

ДИСКУРС И СТЕРЕОТИП*

В теории коммуникации под дискурсом понимается высказывание, нарушающее привычный порядок осмысления вещей и создающее новый смысл, образующее коммуникативное событие. Стереотип получил терминологический статус понятия в работах У. Липпмана, который подразумевал под ним картинки мира в голове человека, направленные на упрощение сложных социальных процессов и защиту обычного мышления [Липпман 2004: 95—107]. Таким образом, порядок дискурса направлен на неизвестные, вновь открываемые стороны мира, в то время как стереотип обращается к известным и поэтому предсказуемым конструкциям.

Говоря о порядке дискурса, М. Фуко заметил, что «с тех пор, как были исключены игры и торговля знанием софистов и их парадоксам заткнули, наконец, рот, европейская мысль, кажется, не переставала заботиться, чтобы оставалось как можно меньше места между мыслью и речью, о том, чтобы дискурс выступал только как некая вставка между “думать” и “говорить”» [Фуко 1996: 75]. Одним из эффективных инструментов, ограничивших всевластие дискурса, стал стереотип.

Трактуя дискурс как коммуникативно значимое событие, мы приходим к выводу, что стереотип уничтожает именно событийный потенциал дискурса, сохраняя его форму, а в ряде случаев и украшая ее различными риторическими средствами.

* Данная глава написана совместно с Ю.В. Шатиным.

Понять механизм такого уничтожения можно, определив точку схождения дискурса и стереотипа, их место в универсальной модели текстообразования. Эта модель была создана Т. ван Дейком [1989]. Она включает три иерархических уровня, благодаря которым возникает связность текста: пропозициональные отношения, основанные на актуальном членении предложения, делающем упор не на синтактику, а на семантику и прагматику благодаря разделению высказывания на тему и рему; макроструктурные отношения, базирующиеся на принципе пресуппозиции, выражающем ожидания получателя сообщения (цель, интерес, стиль); наконец, отношения суперструктурные, маркирующие тот или иной тип текста (или то, что М.М. Бахтин называл речевыми жанрами).

Именно на уровне макроструктурных оппозиций дискурс встречается со стереотипом и вступает с ним в отношения состязания. Следствием становится «война языков» в смысле Р. Барта, а ее результатом — деление языкового поля на энкратические социолекты в случае победы стереотипа над дискурсом и акратические, когда дискурс побеждает стереотип. Напомним, что энкратический язык, по Р. Барту, «нечеток, расплывчат, выглядит как “природный” и потому трудноуловим; это язык массовой культуры (большой прессы, радио, телевидения), а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений (доксы). <...> Напротив того, акратический язык резко обособлен, отделен от доксы (то есть парадоксален); присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью, он зиждется на мысли, а не на идеологии» [Барт 1989: 537].

Мы можем выделить шесть основных черт стереотипа, благодаря которым стереотип побеждает дискурс: это доксологичность, коллажность, словесная избыточность, мягкость дискурсии, отсутствие критической

рефлексии, а также высокая прагматичность, предполагающая возможность перформатива.

1. В основе одержавшего победу стереотипа всегда лежит докса, базирующаяся на здравом смысле и/или общепринятом мнении. Эти доксы не существуют изолированно, но образуют своего рода набор. Любой стереотип всегда существует в соседстве с другими и тем самым определяет содержание нашего мышления. В качестве примера такого образа мышления можно привести отрывок из стихотворного романа Ильи Сельвинского «Пушторг». Вот как в нем характеризуется конструкция мыслей главного героя Льва Кроля.

Он знал, например, афоризм Ибсена:
«Не жертвуй честью ни дружбе, ни любви»,
Он знал, что до Гоголя сотворен «Вий»,
Что нитрогениум значит азот,
Что в Дании на четверых один кооператор,
Тогда как в России на 7500.
Что озимь видать уже на Илью,
Что Илья приходится на июль,
Что от слова «добить» произошло — «добыча».
У Пушкина в зубе была дыра,
Против глистов помогает клизма, —
Короче говоря, не вредный обычай
Читать перед сном листки календаря.

Ценность этого отрывка усиливается тем, что поэт точно указывает адрес, из которого черпается подобная информация. Листки отрывного календаря — это идеальный формат для хранения и распространения стереотипов.

В наше время функции отрывного календаря берет на себя интернет. Пользователям сети ежедневно и ежедневно предлагается набор сайтов новостного и развлекательного характера, обязательными компонентами

которого служит стереотипная информация, заключенная в краткие текстовые форматы, подобные листкам отрывного календаря. Вершиной воплощения стереотипной стратегии интернета выступает Википедия — т. н. «народная энциклопедия», успешно соединяющая в единый свод все общие представления человечества в его европейском варианте о мире и самом себе.

Другими питательными средами и источниками стереотипного оформления мировоззрения и мироотношения в современной культуре выступают средства массовой коммуникации, особенно телевизор, а также вовлеченные в него дискурсивные практики политики, социальной и культурной псевдоэкспертизы, воплощенные в жанрах различных ток-шоу, круглых столов, теледебатов и т. п. О роли телевидения и квазиэкспертов («fast-thinkers», по аналогии с «fast food») ярко и глубоко написал П. Бурдые в саркастической книге «О телевидении и журналистике» [Бурдые 2002]. Не менее продуктивна в плане культивирования стереотипов и среда школьной дискурсивной практики. Школьный учебник — это, собственно говоря, заповедник стереотипов самого разного толка, причем это касается не только учебников по гуманитарным дисциплинам, но и текстов естественнонаучного цикла образования.

2. Следующим признаком стереотипов является их коллажность, подразумевающая не только отсутствие логической системности, но и отказ от какой-либо аксиологии. В наборе стереотипов важна не столько их тривиальность, сколько смешение действительно важного для образования со случайным и даже нелепым. Если источником доксологичности является календарь, то коллажность задается такими типами текста, как кроссворды, сканворды или чайнворды. Когда вам предлагается по горизонтали название одной

из бразильских авиакомпаний, а по вертикали фамилия матери голливудской звезды до замужества или название совета, который решал судьбу новорожденных в Спарте, или киргизское название ткани из козьего пуха, реализуется именно такая коллажность. При этом подразумевается, что потребитель коммуникативного продукта действительно отбросит все дела и начнет рыться в ворохе справочной литературы, никак не связанной с системным мышлением.

Коллажность стереотипов еще в большей степени характерна для так называемой массовой газеты, издаваемой в формате таблоида. Современная массовая газета представляет собой радостно-идиотский коллаж самых ходовых и употребительных стереотипов, заметки, репортажа, вопроса — ответа и т. п. Характерно, кстати, что именно на последних страницах таблоидов прочно обосновались кроссворды, сканворды, чайнворды и прочие «ворды». Новейшая художественная литература также без особого стеснения вовлекает себя в процесс массового воспроизводства стереотипов, обнаруживая органические связи с таблоидом и рекламой [Силантьев 2006]. А. Моль, характеризуя коллажность современного стереотипного сознания, вообще разделяет две культуры, противопоставляя культуре классической современную, «мозаичную» [Моль 2008: 44].

3. Каждый раз стереотип стремится к языковой избыточности, но опять-таки не столько в плане количественного преобладания слов над мыслями, сколько в том, что самое *качество* слова является избыточным по отношению к той ситуации, к которой он прилагается. Стереотип всегда стремится обозначить бытовую ситуацию как субстанциальную, а субстанциальную — опустить до уровня бытового наблюдения. Именно поэтому он недостаточен для обозначения универ-

сального, поскольку между мышлением и говорением в нем сразу обнаруживается «дыра смысла», — и избыточен для обозначения уникального, ибо уникальное всегда экзистенциально, т. е. адресовано конкретной личности, что не подразумевается стереотипом. Стереотип изначально враждебен парадоксу, иронии и любой другой языковой инновации, разрушающей его предсказуемость.

4. В этом смысле стереотип представляет собой пример «мягкого» дискурса и обладает всеми чертами энкратического языка. Дискурсивное воплощение стереотипа обладает высокой степенью экстраполяции. Подобная высокая предсказуемость охватывает, в свою очередь, другие уровни сообщения, в частности уровень наррации, делая стереотипные сообщения похожими друг на друга, как две капли воды. Так, повестка дня и интерпретация новостных сообщений на общероссийских телеканалах делает их передачи фактически идентичными.

5. Стереотип чужд критической рефлексии, но не в том смысле, что он содержит внутри себя какие-то табу или другие механизмы цензуры. Для критической рефлексии в стереотипе просто не оказывается места. Стереотип стремится к всеобъемлемости и тем самым исключает правило фальсификации, установленное К. Поппером, ибо «в той степени, в которой научное высказывание говорит о реальности, оно должно быть фальсифицируемо, а в той степени, в которой оно не фальсифицируемо, оно не говорит о реальности» [Поппер 1983: 239]. Вопреки видимости стереотип всегда апеллирует к реальности, но никогда не говорит о ней ничего существенного. Именно поэтому стереотип так прочно обосновался в современных средствах массовой информации, фактически уводящих общественное сознание от реальности

в область узаконенных властью ментальностей, коррелирующих с полем идеологии.

При этом следует подчеркнуть мультимедийный характер современного стереотипа, функционирующего в СМИ, — это уже не просто докса как общепринятое суждение, это общепринятый визуальный и аудиальный образ, общепринятый жест, общепринятая улыбка (например, открытая и «широкозубая», как в США), общепринятые предметы и вещи, и даже общепринятые безобразия (например, в частной хронике Голливуда или московского шоу-мира). И при всем том стереотип всё равно остается за гранью реальности — равно как зафотошопленная гламурная красавица на обложке глянцевого журнала остается не равной и не тождественной реальной фотографической модели.

6. Ослабление семантической значимости делает стереотип высоко прагматичным высказыванием. В стереотипном суждении значимость всегда доминирует над значением. Уничтожая природу коммуникативного события и дискурса, стереотип ориентирован на иррациональное коллективное действие, на поступок, пусть даже немотивированный, но всякий раз вызывающий к подвигу. С этой точки зрения стереотип намертво прикреплен не к дискурсу, но к лицу, уполномоченному на его произнесение. Стереотип исключает равноправный диалог (иную точку зрения) самим фактом своего существования. Единственной доступной формой диалога для него является вопросно-ответная форма, где неопытный ученик задает вопросы всезнающему учителю. В этом плане стереотип всегда «истинен», ибо его цель не мотивировать, но заражать. Прагматическая энергия стереотипа оказывается, таким образом, противоположной энергетическому потенциалу коммуникативного события, которое делает

говoreние событийным как раз благодаря непредсказуемости дискурса. Стереотип же — это выражение архетипа, и потому всякий раз содержит в себе имплицитный магический жест. Именно поэтому стереотип авторитарен и тотален, он откровенно враждебен равноправной коммуникации, всегда предполагающей возможность выбора и изменения вектора свободы.

Будучи магическим жестом, стереотип связан с мифом и мифологическим мышлением. Стереотип не обязательно является мифом, он может быть обычной доксой, не претендующей на статус сакрального высказывания. Тем не менее стереотип и миф имеют общую когнитивную природу. И тот, и другой основаны на шаблонах, создающих и поддерживающих иллюзию рационального познания мира и подталкивающих их носителей к отказу от креативного мышления. Миф и стереотип одинаково растворяют сукцессивный, развивающийся во времени дискурс, в недрах неподвижного симультанного гештальта, в результате чего любая рационализация оказывается бессильной перед властью магических формул и заклинаний. Если глобальный тренд мышления развивается от мифа к логосу, то стереотип обуславливает реверсивное движение от логоса к мифу.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Абрамовских 2014 — *Абрамовских В. Е.* Произведения «нон-финито» на сломе культурных парадигм // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений. Самара, 2014. С. 293—300.
- Аристотель 1998 — *Аристотель.* Поэтика. Об искусстве поэзии // *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998.
- Барт 1989 — *Барт Р.* Война языков // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бахтин 1979 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин 1996 — *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. М., 1996. Т. 5.
- Бройтман 1999 — *Бройтман С. Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141—152.
- Бройтман 2000 — *Бройтман С. Н.* Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 165—170.
- Бурдые 2002 — *Бурдые П.* О телевидении и журналистике. М., 2002.
- Гете 1977 — *Гете И. В.* Избранные произведения. Минск, 1977.
- Гете 1980 — *Гете И. В.* Об эпической и драматической поэзии // *Гете И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 274—277.

- Гиршман 1991 — *Гиршман М. М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Горчев 2017 — *Горчев Д.* Предназначение // Текст. Express. 2017. Вып. 7. [Электронное издание.] Режим доступа: http://www.text.express/issue_short-stories/43-dmitriy-gorchev.html; 10.09.2017.
- Дейк ван 1989 — *Дейк Т. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Фигуры: В 2-х т. М., 1998.
- Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жирмунский 1996 — *Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение. СПб., 1996.
- Жолковский, Щеглов 1976 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 143—167.
- Капинос, Куликова 2006 — *Капинос Е. В., Куликова Е. Ю.* Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006.
- Карасик 2000 — *Карасик В. И.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград, 2000. С. 5—20.
- Лагута 2003 — *Лагута О. Н.* Метафорология: теоретические аспекты. Новосибирск, 2003. Ч. 1: Метафорология: проникновение в реальность. Ч. 2: Лингво-метафорология: основные подходы.
- Лакофф, Джонсон 1997 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.
- Лакофф, Джонсон 2004 — *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
- Левин 1994 — *Левин Ю. И.* Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.

- Лермонтов 1979 — *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Л., 1979.
- Липпман 2004 — *Липпман У.* Общественное мнение / Пер. с англ. Т. В. Барчунова, под ред. К. А. Левинсон, К. В. Петренко. М., 2004.
- Лотман 1975 — *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 120—142.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю. М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000. С. 163—176.
- Мишанкина 2010 — *Мишанкина Н. А.* Метафора в науке: парадокс или норма? Томск, 2010.
- Моль 2008 — *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 2008.
- Пинский 1989 — *Пинский Л.* Магистральный сюжет. М., 1989.
- Поппер 1983 — *Поппер К.* Логика и рост научного знания. М., 1983.
- Пропп 1928 — *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Л., 1928.
- Силантьев 2004 — *Силантьев И. В.* Текст в системе дискурсных взаимодействий. Новосибирск, 2004.
- Силантьев 2006 — *Силантьев И. В.* Газета и роман. М., 2006.
- Силантьев 2011 — *Силантьев И. В.* Проблема неполноты коммуникации в блогосфере // Текст и подтекст: Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, 20—22 мая 2010 г.). М., 2011. С. 89—95.
- Степанов 1998 — *Степанов Ю. С.* Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998.

- Степанов 2010 — *Степанов Ю. С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.
- Сюжетосложение... 1980 — Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980.
- Тамарченко 1998 — *Тамарченко Н. Д.* Усиление воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие. Сборник научных трудов к 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1998. С. 37—54.
- Тамарченко 1999 — *Тамарченко Н. Д.* Теоретическая поэтика: понятия и определения. М., 1999.
- Теория метафоры 1980 — Теория метафоры. М., 1990.
- Томашевский 1996 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М., 1996.
- Тынянов 2002 — *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция. М., 2002.
- Феномен незавершенного 2014 — Феномен незавершенного. Под ред. Т. А. Снигиревой и А. В. Подчинова. Екатеринбург, 2014.
- Фуко 1996 — *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996.
- Хализев 1999 — *Хализев В. Е.* Теория литературы. М., 1999.
- Чехов 1977 — *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1977.
- Чумаков 2010 — *Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М., 2010.
- Шкловский 1929 — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929.
- Шмид 1998 — *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.

- Шмид 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
- Якобсон 1990 — *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110—132.
- Cartier-Bresson 2009 — *Cartier-Bresson H.* A propos de Paris. Texts by Véra Feyder and André Pieyre de Mandiargues. 8th Edition. New York — Boston — London, 2009.
- Prosōdia 2014 — Prosōdia. 2014. № 1.

Научное издание

Игорь Витальевич Силантьев

СЮЖЕТ И СМЫСЛ

Корректор О. Неклюдова

Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой

Художественное оформление переплета И. Богатыревой

Подписано в печать 16.03.2018. Формат 84x108/32.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Baskerville.

Усл. печ. л. 7,56. Тираж 600 экз. Заказ №

Издательский Дом ЯСК

№ госрегистрации 1147746155325

Phone: 8 (495) 624-35-92 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Издательство «Языки славянской культуры».

№ госрегистрации 1037739118449

Тел.: +7 (495) 624-95-32. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК “Гнозис”»

Розничный магазин «Гнозис» (с 10:00 до 19:00)

Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: +7 499 255-77-57

itdgkgnosis@gmail.com

Оптовый отдел

Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: +7 499 793-58-01

sales@gnosisbooks.ru

www.gnosisbooks.ru

vk.com/gnosisbooks

