

УДК 800, 82.09
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-176-192

Сновидение и художественный текст

О. Г. Ревзина

*Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия*

Аннотация

Сновидение и художественный текст рассматриваются с позиции творчества и творческой способности. Проводится сопоставление метода анализа сновидений, разработанного З. Фрейдом, и различных методов анализа художественного текста. Обсуждаются темы: возможные миры сновидения и художественного текста; соотношение буквального значения и глубинного смысла; фигуры сновидца и рассказчика в художественном тексте; психические процессы в сновидении и их корреляты в словесном художественном творчестве; выразительные средства сновидения и художественные приемы; процесс сгущения и креативность языка.

Ключевые слова

сновидение, художественный текст, возможный мир, внутренняя форма, сгущение, замещение, художественный прием, языковая выразительность

Для цитирования

Ревзина О. Г. Сновидение и художественный текст // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 176–192. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-176-192

© О. Г. Ревзина, 2021

Dream and Fiction

O. G. Revzina

*Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russian Federation*

Abstract

Dream and fiction are treated through a prism of creativity and creative capacity. The attempt is made to compare Freud's method of dream's analysis and different methods of fiction analysis. The following topics are discussed: possible worlds of dreams and of fiction; correlations between literary meaning and depth meaning; between dreamer and teller in fiction; psychic processes in dreams and their correlates in literary fiction; expressive means of dreams and means in fiction; suggestive processes and language creativity.

Keywords

dream, fiction, possible world, inner form, suggestion, substitution, means in fiction, language creativity

For citation

Revzina O. G. Dream and Fiction. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 176–192. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-176-192

«Творчество начинается в области бессознательного, и первое его человеческое проявление – это сновидение», – писал Л. Мамфорд [2001, с. 75]. Л. Мамфорд отсылает «к тому реально существовавшему периоду человеческого развития, когда внутреннее око сновидца порой одерживало верх над бдящим глазом наблюдателя, тем самым помогая человеку освободиться от естественных уз, приковывавших его к непосредственному окружению и текущему моменту» [Там же, с. 78].

Профессиональное изучение снов – прерогатива психоанализа. В 1900 г. З. Фрейд опубликовал знаменитое «Толкование сновидений». «Я убежден, – пишет З. Фрейд, – что у сновидений действительно есть значение и что его возможно интерпретировать на научной основе» [2005, с. 99]. З. Фрейд анализировал записи сновидений и на их основе предложил метод толкования. На протяжении XX в. учение Фрейда критиковалось и пересматривалось [Томэ, Кехэле, 1996], но влияние его идей на дальнейшее развитие психоанализа и культуру в целом остается неоспоримым. По мысли Фрейда, сновидения – «одно из звеньев осознанных мыслительных актов в состоянии бодрствования; они являются продуктом деятельности творческих сил сознания самого высокого порядка» [2005, с. 119].

З. Фрейд вторит его великий ученик и протагонист К. Г. Юнг: «...мы должны обращаться со сновидением тщательно, как с произведением искусства. <...> Это творческое искусство природы, создавшей сон, так что мы должны действовать осторожно, когда пытаемся его интерпретировать» [Юнг, 2014, с. 81]. Юнг сближает творчество в сновидении именно со словесным художественным творчеством, одновременно нащупывая между ними демаркационную линию: «Художественное творчество, как и сновидение, может рассматриваться как манифестация активности бессознательного, но с тем принципиальным отличием, что писатель, в отличие от сновидца, ослабляет контролируемую функцию Эго сознательным усилием, наполняя движение бессознательного по определенному вектору в соответствии со своим вполне рациональным выбором [Там же, с. 72].

В порождении снов важно то, что человек сон видит, т. е. воспринимает его наглядно, как окружающий мир. Отсюда возможность воспринимать содержание сна как нечто реально существующее. Сверх того есть важная человеческая способность, имеющая непосредственное отношение к творчеству. Таково воображение. Рассуждая о «фундаментальных человеческих способностях», Е. В. Урысон вводит понятие о невидимых органах человеческого тела: «...внутри человеческого тела имеются подобные органам, но нематериальные сущности, которые нельзя увидеть ни при каких обстоятельствах. Такие сущности можно назвать невидимыми органами; пример такого органа – душа» [2003, с. 27]. К невидимым органам Е. В. Урысон относит также воображение и фантазию. И то, и другое обозначает «способность человека создавать мысленные образы», причем «часто независимо от его воли». [Там же]. Воображение «позволяет создавать особый несуществующий мир. В этом мире как бы воплощаются желания или, наоборот, страхи субъекта, все то, о чем он интенсивно думает, о чем мечтает» [Там же, с. 43]. Создаваемые человеком мысленные образы – это и его собственный опыт, и прошлое, и, наконец, создание несуществующего мира (что касается фантазии, это всегда вымысел). В конечном счете «воображение предстает как чисто творческая способность» [Там же]. Воображение, как «невидимый орган человеческого тела», работает наяву и во сне. Так создаются «возможные миры» сновидения и художественного текста.

Возможные миры

М. М. Бахтин писал: «Содержание произведения – это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный

формой от ответственности перед будущим событием. <...> Так называемый **вымысел** в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции: изолированный предмет – тем самым и вымышленный, то есть не действительный и не бывший в событии бытия» [1975, с. 60]. Иначе говоря, изоляция – это выход из пространственно-временной координации, присущей реальному миру. Именно этот выход достигается и во сне, и в художественном тексте. Сон как физиологическое состояние отключает бодрствующего субъекта от реального мира. В художественном тексте та же изоляция достигается расщеплением коммуникативной рамки на внутреннюю и внешнюю: писатель и читатель пребывают во внешнем мире, внутренний отправитель и внутренний получатель – в мире текста. В формальной логике и в философии выдвигается понятие возможных миров [Акопян, 2009; Эпштейн, 2001]. С. Т. Золян [2014] использовал это понятие в разработке оригинальной концепции поэтического текста. П. Стоквелл на основе теории возможных миров предложил модель дискурсивных миров для художественной литературы [Stockwell, 2002]. Мир сновидения, равно как и мир художественного текста, также может быть рассмотрен как воображенный возможный мир, альтернативный по отношению к реальному миру.

Значение и смысл

Мир сновидения и мир художественного текста имеют еще одно фундаментальное сходство: у художественного текста и у сновидения есть непосредственно воспринимаемое содержание и глубинный смысл. З. Фрейд говорит о «скрытом» содержании: «Мы представляем мысли и содержание сновидения как два изображения одного и того же содержания на двух различных языках, или, точнее, это содержание сновидения представляется нам переводом мысли на другой язык, знаки и правила которого мы должны изучить» [2005, с. 250]. Применительно к художественному тексту Г. О. Винокур использует понятие внутренней формы: «... действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном значении. Любой поступок Татьяны или Онегина есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании <...> Таким образом, ф о р м о й здесь служит с о д е р ж а н и е [Винокур, 1959, с. 390]. Иначе говоря, художественное произведение и сновидение строятся как коннотативные единицы, означаемые которых – «скрытое», «более широкое» содержание», а означающее – текст и сон в их прямом значении.

Анализ художественного текста составляет важнейшую часть исследования художественного языка и художественной речевой деятельности. В этой области существует множество подходов – достаточно вспомнить хотя бы работы Ю. М. Лотмана, Б. М. Гаспарова, Р. О. Якобсона, А. К. Жолковского. Каковы бы ни были теоретические постулаты исследователей, главная трудность всегда оказывается в том, как перейти от пусть очень тщательного, скрупулезного анализа текста к его смыслу и на каком мета-языке следует формулировать этот смысл. Сходные задачи стояли и перед З. Фрейдом в отношении толкования сновидений. Его исследования паразитично напоминают тот подход к художественному тексту, когда анализ движется от предложения к предложению, выявляются коннотации, тип отправителя, адресованность, выделяются выразительные средства, и на основе такой «информационной карты» предлагается толкование текста.

**Психические процессы, управляющие сновидениями:
сгущение, замещение, образность**

З. Фрейд не только толкует сны, но и определяет процессы, их формирующие. Первый из этих процессов – сгущение. Сгущение имеет две разновидности: сгущение мыслей в сновидении и сгущение образов. Относительно сгущения мыслей З. Фрейд пишет: «...элементы сновидения образуются из всех мыслей в сновидении, и каждый из этих элементов, как выясняется, по-разному и многократно выражает их» [2005, с. 250]. Здесь напрашиваются параллели с соотношением микротем и макротем в художественном тексте и с его интегральной семантической структурой [Дымарский, 2006], с передачей одного и того же компонента смысла на разных языковых уровнях [Лотман, 1972], с повтором семантического признака, выраженного разными способами [Ревзина, 2009], с «проведением через разное» как приемом выразительности в порождающей поэтике [Жолковский, Щеглов, 1996]. Сгущение образа выявляется при сопоставлении реального человека и его презентации в сновидении. Этот процесс можно продемонстрировать, обратившись к анализу З. Фрейдом его сна от 23/24 июля 1895 г. Анализируемый сон Фрейда – сюжетный, т. е. в нем действуют люди, происходят события, называются обстоятельства этих событий. Основные персонажи рассматриваемого сна Фрейда – я (субъект сновидения), *Ирма*, *доктор М.*, *мой друг Отто*, *мой друг Леопольд*. Все они находят соответствие в реальном мире, т. е. можно предположить, что приведенные номинации – конкретно-референтные именные группы, и между реальными людьми и персонажами сна имеется отношение тож-

дства. Действительно, из «Преамбулы» к толкованию данного сна мы узнаем, что Ирма – пациентка З. Фрейда, и таковой же она выступает во сне. Вместе с тем с Ирмой во сне происходят различные трансформации, которые названное тождество опровергают. Переходя от фразы к фразе в записи сновидения, З. Фрейд комментирует эти фразы в своем анализе, сравнивая Ирму во сне и Ирму в жизни: «Мне снится большой зал – и в нем наши гости. Среди них – Ирма. – То лето мы проводили на улице Бельвю в особняке <...> Именно в этом особняке мне это и приснилось, за несколько дней до дня рождения моей жены. Днем жена говорила мне, что на день рождения ждет много гостей, среди них и Ирму тоже» [Фрейд, 2005, с. 105–106]; «Если бы вы знали, как у меня болят теперь горло, желудок и живот, – я просто задыхаюсь. – На боли в горле и в животе она не жаловалась» [Там же, с. 107–108]; «У неё бледное и опухшее лицо. – У моей пациентки был всегда розовый цвет лица» [Там же].

Появление Ирмы во сне сопровождается не слишком значительными изменениями, которые вполне могли появиться у Ирмы в реальности. Однако именно вслед за последней из приведенных записей З. Фрейд делает предположение: «Я предполагаю, что мне вместо неё приснился кто-то другой» [Там же]. И дальше, по мере появления все новых и новых «сновидческих» характеристик Ирмы, З. Фрейд толкует их исходя из ассоциативных воспоминаний (ассоциативных интертекстов). Так, «поза Ирмы у окна» напоминает Фрейдю о «близкой подруге Ирмы», *белые пятна и наросты на нёбе* – о тяжелой болезни его старшей дочери, а «история с флебитом» – о жене, страдавшей «венозным тромбозом». Так З. Фрейд приходит к понятию собирательного образа: «Главное действующее лицо в содержании этого сновидения – моя пациентка Ирма, которая предстает в нем в своем истинном виде и потому в начале этого сновидения изображает саму себя <...> Никто из тех, кого мне напомнила Ирма, не появляется в этом сновидении во плоти; Ирма их символически воплощает и становится тем собирательным образом, черты которого противоречивы. Ирма воплощает всех других людей, которые исчезли благодаря действию механизма сгущения, поскольку именно её я наделил их чертами, шаг за шагом, и она стала во всем напоминать мне *этих людей*» [Там же, с. 263–264].

Нельзя не заметить близость «работы сна» и работы художественного мышления. Речь идет в данном случае о проблеме прототипов, о вечном несогласии прототипов с их художественными воплощениями, о многочисленных признаниях художников слова по поводу их творческой лаборатории. Это именно процесс преобразования «многих» в одно, в то, что

у Фрейда называется собирательным образом. И даже в том случае, когда в мире текста оказывается вполне реальное, скажем, историческое лицо, оно никогда не совпадает с тем, которое пребывало или пребывает во внешнем мире.

Не меньший интерес представляет процесс смещения: «...при образовании сновидения совершается перенесение и смещение психической интенсивности отдельных элементов, в результате которых содержание сновидения и мысли, которые его порождают, отличаются друг от друга. Именно этот процесс, по нашему мнению, и является самым основным в сновидении; мы назовем его процессом смещения» [Фрейд, 2005, с. 276]. Данный процесс допускает, как представляется, не только узко психоаналитическое (как у Фрейда), но и более широкое толкование. В сущности, именно он порождает то несовпадение буквального значения и смысла, которое имеет место как в сновидении, так и в художественном тексте.

Неотъемлемой чертой сновидений является наличие образов. По Фрейду, образы – это также проявление смещения. «Мысль бесполезна для сновидения, пока она выражается абстрактно» [Там же, с. 302], но все становится иным, когда мысль «переводится на язык зрительных образов» [Там же]. И З. Фрейд уточняет: «Благодаря такому смещению нейтральное и абстрактное выражение мысли, которое порождает сновидение, заменяется более пластичным и конкретным» [Там же]. Значение образов и образности для разных видов словесного художественного текста не требует специального обоснования.

Сновидец и рассказчик

З. Фрейд не посвящает сновидцу специального раздела, но замечания о сновидце рассыпаны по всему тексту «Толкования сновидений». Суммарно характеристики сновидца в представлении З. Фрейда можно изложить следующим образом.

1. Сновидец не равен бодрствующему субъекту.

2. Во сне воплощается желание бодрствующего субъекта. Это относится и к тем снам, которые по содержанию нейтральны или неприятны. Неслучайно, «если какое-то событие превзошло наши самые светлые ожидания, мы с восторгом восклицаем: «Вам и не снилось!»» [Фрейд, 2005, с. 128].

3. Сновидец всегда присутствует в мире сна («Мой опыт убеждает в том, что во всех без исключения сновидениях изображается сам спящий» [Там же, с. 488]). Большинство записей снов, сделанных самим сновидцем, имеет в зачатке фразу с «я» (*Я нахожусь в частном санатории...; Я полу-*

одетый поднимаюсь из квартиры в нижнем этаже на верхний этаж) либо *мне снится, мне приснилось (Мне снится, что я еду верхом; Мне приснилось, что я подхожу к моему дому под руку с дамой)*.

4. Сновидец обычно выступает непосредственным участником ситуаций, разворачивающихся во сне, т. е. он выступает и как субъект действия, и как рассказчик. Е. В. Падучева выделяет несколько ипостасей говорящего: субъект дейксиса, субъект речи, субъект сознания, субъект восприятия [1996, с. 262–265]. Все эти ипостаси присущи и сновидцу-рассказчику с тем существенным уточнением, что дейктическая соотнесенность устанавливается не по отношению к внешнему миру, но к миру сна.

5. Процессы сгущения и замещения относятся и к сновидцу: «*Всякий раз, когда в содержании сновидения содержится не мое собственное “я”, а кто-то другой, я имею все основания предположить, что моё “я” скрывается за его образом с помощью процесса идентификации. <...> Таким образом, мое “я” может выражаться в сновидении многократно, непосредственно или посредством идентификации меня с другими людьми*» [Фрейд, 2005, с. 288].

Сновидца оправданно уподобить рассказчику (нарратору) в художественном тексте с перволичной формой повествования. Сон как акт коммуникации требует тщательного рассмотрения. Здесь присутствует расщепленная коммуникативная рамка: бодрствующий субъект и внутренний отправитель – сновидец. По мысли З. Фрейда, сон – это пространство осуществления желаний. Сновидец превращает это желание в зашифрованное сообщение, смысл которого предстоит истолковать бодрствующему субъекту. Имеется определенная параллель с авторским замыслом и тем «*посланием*», которое вкладывает в художественное произведение его создатель.

Особое внимание З. Фрейд уделяет «*странной и причудливой форме сновидений*». Оставив в стороне вопрос «*о внутренней цензуре*», важно сосредоточиться на том, что представляет собой эта «*странная и причудливая*» форма. З. Фрейд писал «*об искажении реальности*» в сновидениях. Термин «*искажение реальности*» предполагает, что во снах изображается та же реальность, но с некоторыми неточностями. Между тем многие из ситуаций, представленных во снах, являются имагинативными, т. е. продуктами творческого воображения.

Содержание сновидений

Возможные миры сновидений и художественных произведений по своему наполнению близки между собой: это природные реалии и артефакты,

люди, животные, местности, статические и динамические ситуации. Возможные миры воплощаются в образах и избегают абстракций. Рассуждение как развернутая композиционно-речевая форма в записях снов фактически отсутствует.

Возможный мир сновидения имеет разные виды соотнесенности с реальным миром. Выделяется несколько типов, фактически совпадающих с теми, которые выделяет Е. В. Урысон, говоря о воображении [2003, с. 43].

1. Ситуация во сне полностью или частично совпадает с имевшей место в реальном мире. З. Фрейд особенно настаивал на значении тех событий и переживаний, в которые сновидец был вовлечен накануне сна. Вот пересказ З. Фрейдом сна его пациентки: «Мне снилось, – рассказывает она, – что я положила в сундук так много книг, что он не закрывается, и мне приснилось именно то, что произошло в действительности» [Фрейд, 2005, с. 175]. Тожественность ситуаций и в этом случае является относительной, ибо в реальном мире действие прикреплено к конкретному времени и конкретному пространству, в то время как в пространстве сна оно этих координат лишается. Сверх того ситуация во сне «обязательно встраивается в латентное, на первый взгляд недоступное понимание содержание сновидения» [Там же]. Важно то, что из бесчисленного множества событий, имевших место в реальном мире, в сновидение попадает именно данная ситуация. Здесь можно провести параллель с подходом, принятым в грамматике текста. В художественном тексте выделяются единицы текстообразования, содержащие описание различного рода ситуаций. Такие единицы представляют собой «*формы языкового воплощения* структурных компонентов авторского замысла – *концептуально значимых смыслов*» [Дымарский, 2006, с. 79]. Иначе говоря, любая микротема в художественном тексте не является случайной и вносит свой вклад в его смысловую структуру.

Источником сна могут стать и явления, сколь угодно отдаленные от самого сновидения. В этом плане интересен анализ прямой речи во сне. «Прямая речь в сновидении, то есть когда кто-то что-то говорит или слышит, а не просто думает, <...> обусловлена тем, что произносится вслух в состоянии бодрствования, – хотя, конечно, используется как сырой материал для сновидения, разбивается на части и слегка видоизменяется и, что особенно важно, отрывается от исходного контекста» [Фрейд, 2005, с. 172]. Так, во сне молодой дамы, отказывающейся на базаре от предлагаемых ей «странных овощей черного цвета», звучит фраза: «Я не знаю,

что это, я это не возьму». Её первая часть «Я не знаю, что это» воспроизводит сказанное той же дамой её кухарке за день до сновидения. Речь идет, таким образом, об ассоциативных интертекстах, возникающих в процессе языкового существования человека, которые могут быть востребованы в совершенно иной ситуации. Такая стратегия и такая техника широко представлены в художественных текстах.

2. События сна не происходили в реальном мире, но могли произойти, и в реальном мире могли иметь такое соответствие.

3. События сна могли иметь место в реальном мире, но в сновидении они подвергаются разнообразным трансформациям. В качестве примера можно привести анализ З. Фрейдом его сна весной 1897 г. В этом сне выделяются два фрагмента: «1. ... Во сне выяснилось, что мой друг Р. – это мой дядя. Я испытываю к нему очень теплые чувства. 2. Его лицо возникает передо мной, и что-то в его внешности изменилось, словно его вытянули снизу вверх. Особенно бросается в глаза его светло-рыжая борода» [Там же, с. 132]. В этом сновидении действуют психические процессы сгущения и смещения, так что в результате получилось «совмещенное изображение»: светло-рыжая борода дяди выросла у друга Р. Мы не вдаемся здесь в обсуждение скрытого содержания сна, которое З. Фрейд выявляет по ходу своего анализа, – сходство сновидения и художественного произведения относится к самому существованию глубинных смыслов, а не к их содержанию. «Искажение» это, по существу, создание нового образа в мире сна и в художественном мире текста. Как уже было сказано, «искажения» чаще видят прототипы персонажей, несогласные со своим художественным воплощением. Если же реального прототипа обнаружить не удастся, ему подыскивают подходящие черты разных людей. В карикатурном виде «сборка» подобного вымышленного персонажа обнаруживается в мечтах Агафьи Тихоновны из «Женитьбы» Н. В. Гоголя: «Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно. Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича, я бы тогда тотчас же решилась» [Гоголь, 1952, с. 224].

4. События сна не находят соответствия в реальном мире и не могут иметь его. Такие сновидения З. Фрейд называет абсурдными. Абсурдные сновидения Фрейд ставит в связь с интеллектуальной деятельностью в сновидениях. Два его главных положения состоят в следующем: а) «мысли в сновидении никогда абсурдными не бывают»; б) «процессы, происходя-

щие в сновидении, формируют абсурдные сновидения или их отдельные абсурдные элементы, если так в них изображаются критика, насмешка или презрение, которые содержатся в мыслях этого сновидения» [Фрейд, 2005, с. 391]. Анализируя конкретные сны, З. Фрейд разделяет их на отдельные части, выявляет ассоциативные интертексты, относящиеся к реальным событиям или к произведениям литературы, и таким образом снимает их «абсурдность». Сама по себе литература абсурда представляет, можно сказать, самостоятельное направление в литературе, и ее «скрытое» содержание близко к тому, о чем пишет З. Фрейд применительно к сновидениям. Другие нарушения логических связей в сновидении З. Фрейд именуется выразительными средствами. Они представляют самостоятельный интерес.

Выразительные средства сновидения и художественные приемы

З. Фрейд выделяет следующие выразительные средства:

а) «средством выражения логической связи между событиями становится их одновременное появление»;

б) причинно-следственные связи изображаются либо в виде последовательности событий, либо через препозицию следствия по отношению к причине, либо, наконец, когда «один образ в сновидении – человек или вещь – превращаются в другой» [Там же, с. 282];

в) альтернатива «или – или» предстает в сновидении в виде равноценных событий. Союз «или – или» может указывать также на простое сопоставление, и в этом случае он соответствует конъюнкции «и – и»;

г) «противоположности объединяются обычно в единое целое или изображаются в качестве таковых» [Там же, с. 284];

д) отношение «сходства, согласования, созвучности или близкого значения» выражается в сновидении самыми разнообразными способами [Там же, с. 285].

Сознательное и «бессознательное» мышление – это была болевая точка всей концепции З. Фрейда. Творческую способность человека он специально не рассматривал, хотя по всему тексту «Толкования сновидений» рассеяны разного рода упоминания о живописи, скульптуре, художественных текстах, и их создателей, равно как в самих толкованиях фигурируют многочисленные цитаты из художественных произведений. На выразительные процессы в сновидении, выделенные З. Фрейдом, можно посмотреть именно со стороны творческого процесса и его результата. И тогда обнаруживается сходство между выразительными средствами в сновиде-

нии и художественными приемами. Например, одновременному появлению связанных между собою событий соответствует позиция повествователя как творца художественного универсума, наделенного всеведением и способностью находиться одновременно в разных пространственно-временных локусах [Успенский, 1970; Ревзина, 2020]. Постановка следствия перед причиной – это, по большому счету, «искривление времени», систематически используемое и в прозе, и в драме. «Превращение» человека или вещи в другой образ характерно не только для сказок, но это и – в более широком смысле – различные маски или роли, которые принимает на себя персонаж по ходу развертывания нарратива.

Трансформация альтернативы «или – или» в конъюнкцию «и – и» находит параллель в таких текстах, где одна и та же история изображается с точки зрения двух или даже более чем двух персонажей (о точке зрения пишет и З. Фрейд: «один и тот же материал, но с различных точек зрения» [2005, с. 282]). Возможные миры – миры воображенные. Это всегда эксперимент, в процессе которого «испытываются» разные параметры, характеристики и конфигурации мира реального. Получается, что в сновидении и в художественном тексте этот эксперимент движется сходными путями.

Сгущение и креативность языка

В сновидениях «ярче всего процесс сгущения проявляется в том случае, когда он направлен на слова и имена. Слова очень часто заменяют в сновидении вещи, и тогда с ними происходят те же процессы соединения, смещения, а также и сгущения, как и у представлений о вещах» [Там же, с. 266]. Язык, таким образом, рассматривается как знаковая система, в которой – уже не на уровне референтов, а на уровне знаков – проявляется та же креативность, что и при построении «возможного мира». Вот один из примеров З. Фрейда. По прочтении несколько напыщенной статьи своего коллеги З. Фрейд видит сон – фразу «Какой у него норекдальный стиль!». Оказиональное прилагательное «норекдальный» представляет, по Фрейду, пародию на прилагательные типа *пирамидальный*, *колоссальный*. Прилагательное образовано способом словосложения от имен Нора и Экдал – персонажей драм Ибсена «Кукольный дом» и «Дикая утка». Коннотация, связанная с творчеством Ибсена, возникла, как объясняет З. Фрейд, благодаря тому, что его коллега незадолго до сна написал статью об этом драматурге. Здесь не ставится вопрос об уязвимости предлагаемой ассоциации – реконструкция коннотаций всегда более или менее гадательна, не подлежит проверке на истинность и «оправдывается» только ее

«встроенностью» в целостное толкование сна. Но речь идет о словотворчестве, т. е. той самой креативной способности, которая так ярко проявляется в порождении возможных миров. Мы наблюдаем здесь ту энергию языка, которая выплескивается в многообразных новообразованиях и становится средством выражения «скрытого» содержания». З. Фрейд писал о языке во многих своих работах, но особенно полно в «Остроумии в его отношении к бессознательному». В процессе сгущения, составляющего «работу сна», З. Фрейд обнаружил «величайшее сходство с процессом сгущения в технике остроумия» [1991, с. 195–196]. Сгущение со смешанным словообразованием З. Фрейд иллюстрирует примером из Гейне, который приводит высказывание гамбургского «лотерейного коллекционера и «мозольного оператора», хвастающегося своими отношениями с Ротшильдом: «И как бог свят, господин доктор, я сидел рядом с Соломоном Ротшильдом, и он обращался со мною, как с своим равным, совершенно ф а м и л л и о н ь я р н о» [Там же, с. 182–183]. Предлагается следующее толкование этого высказывания: «Ротшильд обошелся со мной, как с совсем равным, совсем ф а м и л ь я р н о, поскольку это может сделать м и л л и о н е р». Сгущение состоит, прежде всего, в лаконизме, что следует из сопоставления остроумного высказывания и его толкования (к тому же еще неполного). Но это только начало. З. Фрейд пишет о том, что взятая изолированная мысль, стоящая за остроумным высказыванием, вовсе не остроумна – все дело в форме, а именно в окказиональном слове ф а м и л л и о н ь я р н о. Это окказиональное слово представляет собой результат слияния двух слов – «фамильярно» и «миллионер» через выделение общего звукового комплекса (в немецком – *familiär* – *Millionär*). Метонимически окказиональное слово отсылает к двум разным предикатам – «быть фамильярным» («быть на равных») и «быть миллионером», так что создается новое, выраженное одним словом понятие – «фамильярность миллионера». Сгущение концентрируется, таким образом, в одном слове. Но и это еще не все, так как пока что не обнаруживается скрытого содержания, стоящего за явным. К своему толкованию З. Фрейд делает весьма важное добавление: «Снисходительность богатого человека заключает в себе всегда что-то неудобное для того, кто испытывает ее на себе» [Фрейд, 1991, с. 183]. Вот это «неудобство», сознание унижения от притворства миллионера и «тайная недоброжелательность» к нему и составляет, собственно говоря, подавленную мысль и скрытое содержание остроты.

З. Фрейд предложил классификацию технических приемов остроумия. Если отвлечься от терминологии, это, по существу, компендиум вырази-

тельных средств языка. Перечень таких средств (с позиции теории речевых актов) рассматривается, например, в монографии В. З. Санникова «Русский язык в зеркале языковой игры» [1999]. Но главное, где находят свое применение выразительные средства языка, – это, конечно, художественный язык. Выразительные знаки в языке обладают двуплановостью семантики. Они представляют собой различные отступления от нормы и коннотируют норму. При этом имеется в виду не кодифицированная норма языка, прописанная в словарях и справочниках, а его глубинная норма. Выразительные знаки вскрывают и реализуют те возможности языковой системы, которые, оказались невостребованными в нормативном языковом употреблении либо были востребованы в ее истории [Ревзина, 2020, с. 65–68]. Язык нормы предназначен для вербализации реального мира и создания языковой картины мира, которая представляется адекватной членам языкового социума в конкретный исторический период, язык выразительности – язык творчества и мира воображенного. Но важен не только изоморфизм в отношении «возможных миров» между означающими и означаемыми (денотатами и конкретными референтами). По отношению к сновидению и художественному тексту вполне применимо ахматовское *У шкатулки ж тройное дно* из «Поэмы без героя». Подобно тому, как в сновидении каждый его фрагмент участвует в формировании «скрытого» содержания, в художественном тексте «идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре» [Лотман, 1972, с. 37]. И, так же как сновидение, художественный текст допускает множественность интерпретаций [«Конечный и бесконечный анализ» Зигмунда Фрейда, 1998].

Список литературы

- Акопян А. А. Возможные миры как объекты модального мышления // Молодой ученый. 2009. № 9. С. 96–99.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
- Винокур В. В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.
- Гоголь Н. В. Женитьба // Гоголь и театр. М.: Искусство, 1952. 567 с.
- Дымарский В. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX–XX вв. 3-е изд., испр. М.: Комкнига, 2006. 296 с.

- Золян С. Т. Семантика и структура поэтического текста. 2-е изд., перераб. и доп. М.: URSS, 2014. 336 с.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Предисл. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1996. 344с.
- «Конечный и бесконечный анализ» Зигмунда Фрейда: Пер. с нем. и англ. М.: Менеджмент, 1998. 224 с.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
- Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества / Пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. 478 с.
- Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- Ревзина О. Г. Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. 600с.
- Ревзина О. Г. Язык и текст: Монография. М.: МАКС Пресс, 2020. 560 с.
- Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Языки славянской культуры, 1999. 533 с.
- Томэ Х., Кэхеле Х. Современный психоанализ: Пер. с англ. / Общ. ред. А. В. Казанской. М.: Прогресс – Литера, Изд-во Агентства «Яхтсмен», 1996. Т. 1: Теория. 576 с.
- Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. М.: Языки славянской культуры, 2003. 224 с.
- Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 256 с.
- Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд Зигмунд. «Я» и «Оно». Труды разных лет: Пер. с нем. Тбилиси, Мерани, 1991. Кн. 2. 426 с.
- Фрейд З. Толкование сновидений / Под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковикова. М.: Фирма СТД, 2005. 680 с.
- Эпштейн М. Философия возможного. Модальность в мышлении и культуре. СПб: Алетейя, 2001. 336 с.
- Юнг К. Г. Анализ сновидений. Семинары (осень 1928 г. – лето 1929 г.) М.: Клуб Касталия, 2014. 304 с.
- Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. London, New York: Routledge, 2002. 193 p.

References

- Akopyan A. A. Vozmozhnye miry kak ob"ekty modal'nogo myshleniya [Possible worlds as objects of modal thinking]. *Molodoy uchenyy* [Young Scholar], 2009, no. 9, p. 96–99. (in Russ.)
- Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki [Issues on Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura, 1975, 504 p. (in Russ.)
- Dymarskiy V. Ya. Problemy tekstoobrazovaniya i khudozhestvennyy tekst. Na materiale russkoy prozy XIX–XX vv. [Problems of text formation ad fiction. On the material of Russian prose in 19–20th cent.]. 3rd ed. Moscow, Komkniga, 2006, 296 p. (in Russ.)
- Epshteyn M. Filosofiya vozmozhnogo. Modal'nost' v myshlenii i kul'ture [Philosophy of Possible. Modalities in thought and cultere]. St. Petersburg, Aleteyya, 2001, 336 p. (in Russ.)
- Freud S. Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatel'nomu. In: Freyd Zigmund. “Ya” i “Ono”. Trudy raznykh let [I and It. Selected works]. Transl. from German. Tbilisi, Merani, 1991, book 2, 426 p. (in Russ.)
- Freud S. Konechnyy i beskonechnyy analiz Zigmunda Freyda [Translation from German]. Moscow, Menedzhment, 1998, 224 p. (in Russ.)
- Freud S. Tolkovanie snovideniy. Eds. E. S. Kalmykova, M. B. Agracheva, A. M. Bokovikov. Moscow, Firma STD, 2005, 680 p. (in Russ.)
- Gogol N. V. Zhenit'ba [Marriage]. In: Gogol' i teatr [Gogol and theatre]. Moscow, Iskusstvo, 1952, 567 p. (in Russ.)
- Jung K. G. Sny i Analiz snovideniy [Traum und Traumdeutung]. Seminars (autumn 1928 – summer 1929)]. Moscow, Klub Kastaliya, 2014, 304 p. (in Russ.)
- Lotman Yu. M. Analiz poeticheskogo teksta [Analysis of poetic text]. Leningrad, Prosveshchenie, 1972, 272 p. (in Russ.)
- Mumford L. Mif mashiny [The Myth of the Machine]. In 2 vols. Moscow, Logos, 2001, 478 p. (in Russ.)
- Paducheva E. V. Semanticheskie issledovaniya. Semantika vremeni i vida v russkom yazyke. Semantika narrative [Semantic studies. Semantics of tense and aspect in Russian. Semantics of narrative]. Moscow, Shkola Yazyki Russkoy Kultury, 1996, 464 p. (in Russ.)
- Revzina O. G. Bezmernaya Tsvetaeva. Opyt sistemnogo opisaniya poeticheskogo idiolekta [Immeasurable Zvetaeva. The experience of systematic description of poetic idiolect]. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy, 2009, 600 p. (in Russ.)

Revzina O. G. *Yazyk i tekst* [Language and Text]. Monography Moscow, MAKS Press, 2020, 560 p. (in Russ.)

Sannikov V. Z. *Russkiy yazyk v zerkale yazykovoy igry* [Russian language in the mirror of language play]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 1999, 533 p. (in Russ.)

Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London, New York, Routledge, 2002, 193 p.

Toma H., Kachele H. *Sovremennyy psikhoanaliz*. Ed. A. V. Kazanskaya. Moscow, Progress – Litera, Izdatel'stvo Agentstva “Yakhtsmen”, 1996, vol. 1, 576 p. (in Russ.)

Uryson E. V. *Problemy issledovaniya yazykovoy kartiny mira: Analogiya v semantike* [Problems of investigating language picture of the world]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2003, 224 p. (in Russ.)

Uspenskiy B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition]. Moscow, Iskusstvo, 1970, 256 p. (in Russ.)

Vinokur V. V. *Izbrannye raboty po russkomu yazyku* [Selected Works on Russian Language]. Moscow, Uchpedgiz, 1959, 492 c. (in Russ.)

Zholkovskiy A. K., Shcheglov Yu. K. *Raboty po poetike vyrazitel'nosti: Invarianty – Tema – Priemy – Tekst* [Works on poetics of expressivity: Invariants – Means – Text]. Pref. by M. L. Gasparov. Moscow, Progress, 1996, 344 p. (in Russ.)

Zolyan S. T. *Semantika i struktura poeticheskogo teksta* [Semantics and structure of poetic text]. 2nd ed. Moscow, URSS Publ., 2006, 336 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ревзина Ольга Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, кафедра русского языка филологического факультета, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия)
orevzina@gmail.com

Information about the Author

Olga G. Revzina, Doctor of Philology, Professor, Russian Department of the Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation)
orevzina@gmail.com