

Литературоведение

Научная статья

УДК 821

DOI 10.17223/18137083/77/3

Универсалии текста как теоретическое понятие

Юрий Васильевич Шатин¹
Игорь Ефимович Ким²
Игорь Витальевич Силантьев³

¹⁻³ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирск, Россия

¹ shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

² kim@philology.nsc.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5571-4719>

³ silantev@philology.nsc.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1399-8960>

Аннотация

Данная статья посвящена проблеме установления универсалий одной из форм вербальной культуры – художественной литературы, тесно связанной с художественным языком. Универсалии художественного языка принципиально отличны от универсалий других языковых систем, поскольку уникальность его кода создается каждый раз заново, причем не зависит от тематического наполнения высказывания. Самой значимой универсалией художественного языка является наличие двух со-противопоставленных речевых систем – стиха и прозы – в их разнообразных соотношениях в зависимости от жанра и направления. Другие универсалии художественного языка, как правило, оказываются тесно привязанными к художественному тексту. В статье выделены пять пар оппозиций, претендующих называться универсалиями художественного текста: повтор – контраст, симметрия – асимметрия, фон – фигура, свое – чужое, дискретное – континуальное.

Ключевые слова

универсалии, художественный язык, литература, повтор, контраст, симметрия, асимметрия, фон, фигура, свое, чужое, дискретное, континуальное

Благодарности

Исследование выполнено в рамках проекта Института филологии СО РАН «Культурные универсалии вербальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока: фольклор, литература, язык» по гранту Правительства РФ для государственной поддержки научных исследований, проводимых под руководством ведущих ученых (соглашение № 075-15-2019-1884)

Для цитирования

Шатин Ю. В., Ким И. Е., Силантьев И. В. Универсалии текста как теоретическое понятие // Сибирский филологический журнал. 2021. № 4. С. 37–48. DOI 10.17223/18137083/77/3

© Шатин Ю. В., Ким И. Е., Силантьев И. В., 2021

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2021. № 4. С. 37–48
Siberian Journal of Philology, 2021, no. 4, pp. 37–48

Text universals as a theoretical concept

Yuri V. Shatin ¹, Igor E. Kim ²
Igor V. Silantev ³

¹⁻³ Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk, Russian Federation

¹ shatin08@rambler.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2725-2836>

² kim@philology.nsc.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5571-4719>

³ silantev@philology.nsc.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1399-8960>

Abstract

The universals of the artistic language are fundamentally different from the universals of other language systems. The artistic language itself is opposed to both the so-called “natural” languages and artificial systems since it acts as a secondary modeling system resulting from the removal of such universals inherent in ordinary speech as automatism in the use of already existing statements, an orientation towards ease of understanding, etc. Secondary modeling systems are immanent, unique, and exclusive in each case. The paradox of the universals of the artistic language is that its code uniqueness is created anew every time and does not depend on the thematic content of the statement. At relatively late stages of development, the artistic language creates specific universals that are fundamentally impossible in other language systems. The most significant universal of artistic language is the presence of two co-opposed speech systems – verse and prose – in their various ratios, depending on the genre and direction. A more complex case can be observed in folklore and early literature, where syncretic forms predominate. The universals of the artistic language, as a rule, turn out to be closely tied to the artistic text. The article identifies five pairs of oppositions that claim to be called universals of a literary text: repetition – contrast, symmetry – asymmetry, background – figure, one’s own – someone else’s, discrete – continuous

Keywords

universals, artistic language, literature, repetition, contrast, symmetry, asymmetry, background, figure, own, alien, discrete, continuous

Acknowledgments

This research is carried out within the framework of the project of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences “Cultural universals of verbal traditions of the peoples of Siberia and the Far East: folklore, literature, language” supported by a grant from the Government of the Russian Federation for the promotion of research conducted under the guidance of leading scientists, contract no. 075-15-2019-1884

For citation

Shatin Yu. V., Kim I. E., Silantev I. V. Text universals as a theoretical concept. *Siberian Journal of Philology*, 2021, no. 4, pp. 37–48. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/77/3

Как известно, основными понятиями культуры с точки зрения семиотики выступают три набора универсалий – набор языков (кодов), набор текстов и набор коммуникативных стратегий. Остальные понятия имеют локальное значение и так или иначе относятся к указанным параметрам как часть к целому. Вместе с тем подобная дифференциация позволяет упорядочить смысл такого глобального образования, как культурные универсалии. Напомним, что впервые попытку описать культуру как систему универсалий предпринял еще в 1945 г. известный антрополог Джордж Мёрдок, который выделил несколько десятков таких универсалий, охватывающих феномен той или иной национальной культуры, среди которых оказались язык, семья, вероисповедание, одежда, кулинария и т. д. В итоге

он довел число универсалий до восьмидесяти восьми. При всей важности эвристических построений Мёрдока их теоретический фундамент до сих пор вызывает сомнения как у собратьев по цеху – антропологов, так и у специалистов смежных областей. Проблема заключается не только в неоднородности логических критериев, выбранных для типологии, но и в том, что абсолютное большинство таких универсалий не делится на более мелкие единицы, которые можно было бы использовать в кросс-культурном анализе. Как заметил еще в 1953 г. К. Клакхон, «среди антропологических дисциплин лишь в одной лингвистике были открыты элементарные единицы (фонемы, морфемы и т. д.), которые оказались универсальны, объективны и теоретически значимы» [2009, с. 8].

Именно грозящая дурная бесконечность элементов в плане парадигматики и невозможность выделения в плане синтагматики в значительной мере требуют отказа от системного описания культурных универсалий и распределения их по основным кластерам – языков (культурных кодов), текстов и коммуникативных стратегий, каждый из которых требует особого способа выделения единиц (бинарных оппозиций) для дальнейшей работы с ними.

Универсалии трех кластеров исследованы к настоящему времени в разной степени и с разной полнотой. Что касается проблем художественной коммуникации и ее культурных универсалий, то они достаточно глубоко и точно описаны в ряде работ эстетиков и психологов, прежде всего в трудах Л. С. Выготского и его последователей, а также в ряде статей и монографий французских семиологов, из которых в первую очередь следует упомянуть А. Моля с его книгами «Теория информации и эстетическое восприятие» и «Социодинамика культуры», а также «Слова и вещи» М. Фуко, где подробно разработана теория дискурсивных практик и представлен большой эмпирический материал, включающий значительный период европейской культуры от Возрождения до наших дней.

В отличие от стратегий художественной коммуникации проблема универсалий художественного языка имела более сложную научную судьбу. О его универсалиях либо говорили много, называя сами универсалии другими именами, либо говорили об универсалиях, подразумевая под ними всё, что угодно, кроме самих универсалий. Впервые об универсалиях художественного языка начали говорить русские формалисты еще в 1910-е гг., отделив их от универсалий языка практического. Так, в очерке «Воскрешение слова» (1914) В. Б. Шкловский полагал, что в процессе революционного переустройства экономических и политических отношений будет создан совершенно новый язык, по лекалам языка художественного, который, как считали формалисты вместе с футуристами, и является его прообразом. «Необходимо создание нового, “тугого” (слово Кручёных), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими» [Шкловский, 1990, с. 41]. Несмотря на смелость таких прогнозов, «заумная звукоречь» так и не стала новым языком, что в более поздних работах признал и сам автор.

Проблема универсалий художественного языка под разными именами обсуждалась и в традиционном литературоведении, достаточно вспомнить концепции Л. И. Тимофеева и М. Б. Храпченко. Первый понимал под универсалиями избыточность тропов и фигур, а второй трактовал художественный язык как один из стилей языка общенационального. Слабая доказательная база обеих теорий легко была обнаружена лингвистами. В первом случае такой признак оказался нерелевантным. По мнению авторитетных лингвистов, количество выразительных средств, использованных при торговле на одесском Привозе, превосходило мно-

гократно самые совершенные художественные создания. Во втором случае также была обнаружена невозможность автоматического перехода от остальных стилей литературного языка к художественному и обратно, тогда как по отношению к другим стилям такой переход легко осуществлялся в случае изменения речевой ситуации.

В работах 1960–1970-х гг., прежде всего московско-тартуской школы, утвердился принципиально иной подход к данной проблеме. Согласно трудам теоретиков этого направления, универсалии художественного языка принципиально отличны от универсалий других языковых систем. Сам художественный язык противопоставлен как так называемым «естественным» языкам, так и искусственным системам, поскольку выступает как вторичная моделирующая система, возникающая в результате снятия таких универсалий, свойственных обычной речи, как автоматизм в использовании уже существующих высказываний, установка на простоту понимания и т. д. Подобные вторичные моделирующие системы имманентны, уникальны и эксклюзивны в каждом отдельно взятом случае. Парадоксальность универсалий художественного языка заключается в том, что уникальность его кода создается каждый раз заново, причем не зависит от тематического наполнения высказывания, что хорошо видно на примере пастишей, где традиционная фабула рассказывается как бы от лица разных авторов. В этом случае мы всякий раз наблюдаем совершенно иной художественный эффект.

Вместе с тем на относительно поздних стадиях развития художественный язык создает специфические универсалии, принципиально невозможные в иных языковых системах. Самой значимой универсалией художественного языка является наличие двух со-противопоставленных речевых систем – стиха и прозы – в их разнообразных соотношениях в зависимости от жанра и направления. Более сложный случай можно наблюдать в фольклоре и младописьменных литературах, где преобладают синкретические формы.

Универсалии художественного языка, как правило, оказываются тесно привязанными к художественному тексту. В этой связи мы попытаемся показать, что существуют некоторые признаки, которые можно верифицировать и которые действительно являются универсалиями текста, поскольку существуют в любом художественном произведении и могут быть описаны в рамках метаязыка как бинарные оппозиции. В рамках нашей статьи мы выделили пять пар таких оппозиций, с полным правом претендующих называться универсалиями художественного текста. При этом их список остается открытым. Эти пары суть следующие: повтор – контраст, симметрия – асимметрия, фон – фигура, свое – чужое, дискретное – континуальное.

Литературоведы давно обратили внимание на словесную избыточность во многих художественных средствах, начиная с торжественного красноречия древнерусской литературы и заканчивая образцами постмодерна. В качестве примера можно привести столь разные феномены, как «Двойник» Достоевского и стихотворения Манделштама. В «Двойнике» легко обнаружить густую сеть словесных сплетений, характеризующих манеру повествователя. Таково, например, описание именин Клары Олсуфьевны: «О, если бы я был поэт! – Разумеется, по крайней мере такой, как Гомер или Пушкин; с меньшим талантом соваться нельзя – я бы непременно изобразил вам яркими красками и широкой кистью, о, читатели! весь этот высокоторжественный день. Нет, я бы начал свою поэму обедом и особенно налёг бы на то поразительное и вместе с тем торжественное мгновение, когда поднялась первая заздравная чаша в честь царицы праздника. Я изобразил бы вам,

во-первых, этих гостей, погружённых в благоговейное молчание, более похожее на демосфеновское красноречие, чем на молчание. Я бы изобразил вам потом Андрея Филипповича, как старшего из гостей» и т. д. [Достоевский, 1972, с. 348–349].

В последнем катрене одного из лучших стихотворений Мандельштама «На мёртвых ресницах Исакий замёрз...» (1935) на 14 значимых лексических единиц приходится 5 повторов: «Площадками лестниц – разлад и туман. / Дыханье, дыханье и пенье, / И Шуберта в шубе замёрз талисман. / Движенье, движенье, движенье» [Мандельштам, 1995, с. 247]. С точки зрения обыденного языка три слова оказываются лишними, но именно с их помощью раскрывается глубинная семантика стихотворения, кроющаяся в наращивании смыслового потенциала в процессе развертывания целого от начала текста к концу.

Вместе с тем повтор всегда существует в со-противопоставлении с контрастом и немислим без него. Повторы и контрасты реализуются на различных уровнях текстовой структуры. Так, в стихе основной контраст задается как контраст метра и ритма, где метр – повторяющаяся константа, тогда как ритм – нарушение такой константы с большей или меньшей вероятностью. Однако при переходе с макроуровня на микроуровень мы наблюдаем другую пару оппозиций: либо повтор, либо контраст самих ритмических вариаций. Чем дальше тождественные варианты расположены друг от друга, тем больше ощутим ритмический контраст художественного целого и обратно. Как заметил в свое время Андрей Белый, «повторы суть повторы когда-то данной меры, контрасты – антитезы, а взаимодействие их в ухе – синтез» [1929, с. 8]¹.

В процессе наблюдения за текстовым пространством можно обнаружить два противоположных типа в их построении. Один из них откровенно ориентирован на риторику и предполагает жесткую корреляцию между инвенцией и диспозицией, другой, напротив, имитирует течение событий в их жизненной последовательности с немотивированным расположением в тексте. Особенно это видно на примере «золотого сечения», когда авторы по-разному организуют геометрию текста. Так, в «Повестях Белкина» точка золотого сечения, равная 61,8 % текста, всякий раз демонстрирует резкий поворот сюжета: падение с лошади Муромского и помощь Берестова коренным образом меняют ход действия и судьбу возлюбленных в «Барышне – крестьянке»; в «Станционном смотрителе» точка золотого сечения приходится на приезд Самсона Вырина в Петербург, чтобы спасти «заблудшую дочь свою», и становится началом его трагической судьбы, в «Выстреле» эта точка приходится на приезд Сильвио, чтобы использовать право второго выстрела на дуэли с графом, и т. д.

Напротив, для «Войны и мира» Толстого характерна принципиальная асимметрия текста с весьма условными концом и началом, а также постоянная смена порядка событий как в процессе создания разных редакций, так и в последующих трех разных изданиях. Естественно, при таком раскладе роль золотого сечения

¹ Отметим, что взаимодействие повтора и контраста является базой для членораздельности речи (см. ниже), важнейшего свойства языка. Речь динамична, и источником воспроизводимости ее компонентов является повтор. Но важна также и выделяемость компонентов. Для того чтобы компонент мог быть выделен в потоке речи, между компонентами должна существовать граница, которая во многих случаях обеспечивается контрастом. Это значит, что оппозиция повтора – контраста характеризует любую знаковую последовательность, что говорит о ее универсальности по отношению ко всем формам вербальных культур.

оказывается ничтожной, а сам текст создает впечатление естественного хода событий без какого-либо четкого порядка. Учет бинарной оппозиции «симметрия – асимметрия» открывает интересное поле исследований текстовых универсалий в фольклоре и литературе разных периодов и разных народов.

Следует также отметить значение еще одной универсалии художественного текста – фона и фигуры – в их со-противопоставлении друг другу. Фон играет значительную роль в замедлении темпа развития текстового события. Появление новой фигуры, напротив, убыстряет темп. «Фон важен прежде всего потому, что он позволяет выступать из себя рельефу пластической формы. И в модуляции форма становится похожей на звучание голоса, его вибрацию» [Ямпольский, 2018, с. 193]. Всякое появление фигуры сопровождается словесным жестом, который, по точному замечанию П. А. Флоренского, «образует пространство, вызывая его натяжение, и тем самым искривляет его» [Флоренский, 1993, с. 273].

На значение со-противопоставления фона и фигуры впервые указал Г. Вёльфлин, выделив на материале живописи Возрождения и барокко два типа построений – линейный и живописный. «Линейный стиль есть стиль пластически прочувственной определённости. Равномерно твёрдое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все моделирующие тени так тесно связаны с формой, что прямо-таки вызывают осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождественными. Живописный стиль, напротив, в большей или меньшей степени отрешён от вещи, как она существует в действительности <...> рисунок и моделировка перестают геометрически совпадать с пластическими формами и передают только оптическое впечатление от вещи» [Вёльфлин, 1994, с. 38].

Нам представляется, что бинарная оппозиция «линейность – живописность» является частным случаем универсалии «фон – фигура» и в определенной степени может быть экстраполирована на литературное произведение. Более развернутый вариант, включающий основные признаки данной универсалии, находим в работе Петера Стоквелла [Stockwell, 2002], где автор выделяет 6 позиций, характеризующих соотношение фона и фигуры: 1) фигура замкнута и имеет границы; 2) фигура движется, в то время как фон остается неподвижным; 3) фигура предшествует фону во времени и пространстве; 4) в случае разрушения фона фигура оказывается его частью или выступает вперед, чтобы стать фигурой на новом фоне; 5) фигура более детализирована, находится в фокусе и привлекает больше внимания, чем фон; 6) фигура находится впереди фона, в то время как фон находится за ней. Указанные Стоквеллом признаки данной универсалии вполне могут, на наш взгляд, стать фрагментом метаязыка для описания текстов, предлагаемых разными видами культуры.

В фотографии, преимущественно эпохи модерна, соотношение фона и фигуры предстает в виде динамической меры фабульности и сюжетности. При этом сама степень фабульности и сюжетности фотографии зависит от ее общего конвенционального коммуникативного статуса – документального или художественного. В своих полусах 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, свет и тени, аспекты рамочного оформления и сам формат фотографии. Сочетание фабульного объектного вектора и сюжетного формального вектора приводит к образованию специфического феномена фотографического образа. Смысловый динамический потенциал этого образа 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 существу передавать идею отчужденной формы, нагруженной эстетическим смыслом.

Противопоставление фона и фигуры имеет соответствие и в языковых структурах. Речь идет о неравномерном распределении энергии в звуковых последовательностях и информации в синтаксических структурах. На просодическом уровне в пределах фонетической единицы обнаруживается акцентированный, выделенный участок речевой цепи, обладающий максимальной энергией произнесения и/или максимумом выразительных характеристик. Интонационный центр, совпадающий с ударным слогом находящегося в нем слова, маркирует центр синтагмы, количественно-амплитудное ударение акцентирует центр слова, максимальная звучность гласного или слогового сонанта отмечает центр слога. В русском языке, например, интонационный центр синтагмы характеризуется максимальным варьированием тона, гласный ударного слога сохраняет максимум дифференциальных признаков, слоговой центр характеризуется максимальной звучностью. Реализация этого феномена в нестандартных условиях была отмечена А. А. Реформатским [1979] при анализе компрессивно-аллеговой речи. Он, в частности, описывает использование Ф. Шаляпиным только ударного слога [óщ] слова *извозчик* для подзывания извозчика после спектакля в вечернее время. На большом расстоянии неударные слоги не слышны вследствие ослабления энергии звука, поэтому их произнесение оказывается бесполезным, что и использовалось обладателем чрезвычайно громкого голоса Ф. Шаляпиным, вкладывавшим усилие в максимально мощный ударный слог.

На синтаксическом уровне важным является актуальное членение высказывания, для которого существенно выделение ремы, компонента высказывания, имеющего максимальную коммуникативную (актуальную) значимость [Ковтунова, 1976]. Это значит, что и в структуре высказывания можно обнаружить акцентирование одной информации за счет понижения коммуникативной значимости другой информации, что сопоставимо с соотношением фигуры и фона.

Не менее значимой представляется еще одна выделяемая здесь универсалия, характеризующая соотношение своего и чужого в тексте. Еще более 150 лет назад в актовой лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» А. Н. Веселовский задался вопросом: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образцами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет её прогресс над прошлым?» [Веселовский, 1940, с. 51].

Спустя полтора столетия мы с полной уверенностью можем присоединиться к словам знаменитого ученого. Разумеется, с точки зрения современной теории литературы тезис Веселовского может быть конкретизирован по меньшей мере в двух отношениях. Во-первых, вполне очевидно, что универсалия «свое – чужое» не только охватывает элементы различных парадигм художественности, но и оказывает существенное воздействие на синтагматику, которая не просто комбинирует элементы прежних парадигм, но и активно продвигает разного рода трансформации, отсутствующие в предшествующие периоды. Ось отбора и ось комбинаций, если воспользоваться терминами Р. О. Якобсона, обуславливают совершенно новое качество литературного текста. Во-вторых, универсалия «свое – чужое» предполагает не только онтологический, но и аксиологический аспект, различный для отдельных литератур и временных периодов. Несколькими схематизируя ход исторических процессов, можно утверждать, что в фольклоре и древних литературах роль общего, «чужого» оказывается более значимой в сравнении со своим, индивидуальным. В новое время, напротив, «свое» выходит на литературную авансцену и становится одним из главных критериев ценности художественного текста. Наконец, в эпоху модерна и постмодерна «чужое» вновь занимает важное место, но уже не как апелляция к традиции, а как строительный материал для порождения новых текстов. Явления интертекста, паратекста, гипертекста, метатекста, архетекста, о которых писали Ю. Кристева, Ж. Женетт, Ж. Делёз и другие постструктуралисты, переформатирует оппозицию текстовой универсалии, выдвигая на первый план аспект актуального и потенциального в произведении. Текст уже не рассматривается как феномен, замкнутый в границах начала и конца. Потенциально «чужое» многократно расширяет список возможностей игры между ним и «своим», включая в сценарий этой игры реципиента, который с помощью технических средств может теперь вмешиваться в процесс текстостроения, менять его параметры. Смерть автора, о которой в свое время писал Р. Барт, уже не является метафорой, но обретает вполне конкретный, зримый смысл.

Наконец, самый живой интерес теоретиков вызывает пятая бинарная оппозиция, предлагаемая в статье: «дискретное – континуальное». Обращение к ее анализу позволяет, на наш взгляд, рассмотреть отношение вербальных компонентов текста к невербальным, прежде всего музыкальным, а также синтетическим, сочетающим слово, музыку и сценическое движение. В общем плане можно утверждать, что по мере отхода от доминирования вербального компонента к музыкальным и кинестетическим кодам значение континуальности многократно возрастает. Как заметила современная исследовательница, «когда речь идет о музыке, у нас нет четкого представления о том, что же именно в этом языке определяется как знак. Конечно, это связано с континуальной природой звучащего текста. Практически невозможно разделить мелодическую линию или гармонический фон на дискретные информационные фрагменты» [Бразговская, 2019, с. 126].

Оппозиция дискретности и континуальности реализуется и в языке, а именно в речи и письме. С этим противопоставлением связано одно из важнейших понятий лингвистики – членораздельность. Человеческая речь определяется как членораздельная, т. е. такая, которая отчетливо делится на отдельные сегменты – четко отграниченные, дискретные куски. Однако членораздельность речи условна, поскольку нечетко представлены границы единиц практически на всех ярусах языковой системы.

Речь не зря ассоциируют с потоком. Она «течет», т. е. представляет собой носительную непрерывность. Очевидные знаки границы внутри реплики или монолога – это паузы, значимое отсутствие речи. Но паузами отделяются, причем не всегда, синтагмы – большие звуковые последовательности, длина (продолжительность) которых в известных пределах ограничена физиологическими возможностями человеческого организма [Буланин, 1970; Бондарко, 1977]. Внутри синтагмы границы оказываются менее явными.

Если синтагма может отделяться от другой синтагмы паузой – отчетливой границей, то фонетическое слово в русском языке, если не оказывается на границе синтагмы, отделяется от другого слова диэремами, или различительными сигналами, которые обнаруживаются по фонетическим явлениям, не совпадающим с фонетическими явлениями внутри морфемы [Панов, 1967, с. 167]. Так, диэрема позволяет появиться сочетанию мягкого губного и мягкого зубного согласных при отсутствии таких сочетаний внутри морфемы, ср., например: *сыпь сюда* [с'ып'с'удá] (пример М. В. Панова) и *пси́на* [пс'и́на]. Явления на морфемном шве и на стыке слов – слабые сигналы границы, поскольку создаваемый ими контраст опосредован и представляет собой «обманутое ожидание», которое к тому же неосознанно.

Еще более сложной для определения является граница между слогами. Существующие теории слога, например теория имплозии-эксплозии (Ф. де Соссюр), акустическая теория «волны сонорности» (Р. И. Аванесов) и артикуляционная теория мускульного напряжения (Л. В. Щерба), в некоторых спорных случаях по-разному интерпретируют место границы слога (см., например, [Шарандин, 2005]). Но даже и внутри слога между фонемами граница размыта. Ассимиляция уменьшает количество дифференциальных признаков, формирующих контраст, соседних или даже отстоящих друг от друга фонем. Аккомодация притягивает друг к другу соседствующие гласный и согласный, наделяя оба звука общими признаками, в частности смещая место образования согласных и горизонтальную локализацию (ряд) гласных, например, в сочетании заднеязычного согласного [к] и гласного переднего ряда [и].

Таким образом, речь обладает явными чертами непрерывности.

Парадоксальным образом элементами непрерывности обладает и письмо, причем в самых своих ранних формах. Иероглифика, идеографическое в своей основе письмо, в качестве минимального знака предполагает слово, в идеале корнеслов, как, например, в китайском языке, – единицу, одновременно представляющую собой слово как минимальную номинативную единицу (китайский язык относится к корнеизолирующим языкам), морфему как минимальную значимую единицу и слог как минимальную целостную фонетическую единицу. В китайском письме не отражаются произносимые элементы слога – по В. Я. Плоткину [1978], кинакемы, а начертательные элементы иероглифа не обладают самостоятельной значимостью. Аналогичный механизм обнаруживается в египетской иероглифике, с поправкой на особенности египетского языка, в котором были представлены консонантные корни. Таким образом, в иероглифике членораздельность отражаемых языковых единиц распространяется в общем случае на слово.

Отметим также, что в истории отдельно взятой графической системы наблюдается развитие упрощенных разновидностей письма, что в синхронном плане на определенном этапе формирует сосуществование торжественных, промежуточных (часто) и повседневных подсистем. В египетском письме это иероглифика – иератика – демотика, в церковной кириллице устав – полуустав – скоропись;

в современных системах письма четко различаются печатные и упрощенные по начертанию письменные шрифты. Отметим, что упрощение письма идет по крайней мере по четырем основным линиям:

1) упрощение начертаний, стирающее членораздельность на уровне штрихов – элементов минимального знака, ср. на примере исполнения буквы «азъ» переход от относительной угловатости начертания кириллического устава *л* через полуустав *л* к округлости скорописи *л*;

2) упрощение (сглаживание) и сокращение количества движений руки (ср. начертания печатных и письменных шрифтов, например: *а* и *а*²); обратим внимание также на то, что письмо, стилизуясь по результатам рукописной практики прошедших эпох, часто исполняется слитно, со связыванием букв между собой соединительными линиями;

3) соединение в одном знаке устойчивых комбинаций букв – лигатур, например, *æ* «*ae*» в латинице; *ѡ* «*от*» в средневековой кириллице. Аналогичным явлением на уровне графического слова можно считать стяжение сочетаний слов в одно слово, например, предложно-падежного сочетания в наречие, ср.: *на удачу* и *наудачу*; свободного сочетания слов в сложное слово, например: *вечно зеленый* и *вечнозеленый*;

4) сокращение слов до одной буквы или сочетания букв (аббревиация и графические сокращения), например: *гг.* «годы»; *см* «сантиметр»; *ЗАГС* «(отдел) записи актов гражданского состояния», *морпех* «(боец) морской пехоты».

Каждый из этих процессов, кроме описанного под номером 4, приводит к уменьшению членораздельности и увеличению континуальности в письме.

В фонетике отдельный раздел составляет просодия – изучение суперсегментных явлений, усиливающих континуальность звучащей речи. Современная практика письма и особенно электронная графическая коммуникация испытывают тенденции, ослабляющие членораздельность на фразовом и сверхфразовом уровне, прежде всего пренебрежение пунктуацией и даже ее игнорирование в неофициальной и тем более личной коммуникации. Таким образом, языковая синтагматика тяготеет к континуальности, что сближает ее с музыкой.

Итак, в данном очерке мы попытались определить общий план исследований универсалий применительно к проблеме текста. Вполне вероятно, что в ходе дальнейших разработок удастся обнаружить новые универсалии, определяющие специфику большинства текстов и редко встречающихся в других художественных образованиях. Тем не менее, мы полагаем, что представленный здесь список поможет обогатить подходы к художественному тексту как таковому, наполнить их интересными конкретными наблюдениями, и одновременно усилить их теоретический потенциал.

Отметим также, что описанные нами универсалии, кроме, возможно, пары «свое – чужое», характеризуют текст и другие вербальные единицы как последовательности знаков, в которых обнаруживаются возможности соположения и комбинирования и формальных элементов, и элементов содержания. Управляя соположением «элементарных» частиц культурно заряженных смыслов, универсалии текста способны породить такие механизмы их взаимодействия, которые приводят к появлению сложных смысловых целых, обогащающих вербальную культуру отдельных этносов и общечеловеческую культуру.

² В данном случае начертание рукописной буквы «а» предается начертанием курсивного письма.

Список литературы

- Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. 280 с.
- Бондарко Л. В. Звуковой строй современного русского языка: Учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по специальности «Рус. яз. и литература». М., 1977. 175 с.
- Бразговская Е. Е. Семиотика языка и коды культуры. М.: Юрайт, 2019. 186 с.
- Буланин Л. Л. Фонетика современного русского языка. М.: Высш. шк., 1970. 206 с.
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб., 1994. 244 с.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1.
- Клакхон К. Универсальные категории культуры // Вопросы социальной теории. 2009. Т. 3, вып. 1 (3). С. 7–31.
- Ковтунова И. И. Современный русский язык: Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976. 240 с.
- Мандельштам О. Э. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. 724 с.
- Панов М. В. Русская фонетика: Учебник для университетов. М.: Просвещение, 1967. 440 с.
- Плоткин В. Я. Типологическая реконструкция динамики индоевропейской фонологической системы // Изв. АН СССР. Отд-ние литературы и языка. 1978. Т. 37, вып. 5. С. 393–399.
- Реформатский А. А. Компрессивно-аллегроявая речь (в связи с ситуацией говорения) // Звуковой строй языка. М., 1979. С. 244–251.
- Флоренский П. А. Анализ пространственности и временности в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. 330 с.
- Шарандин А. Л. Проблема слога и слогораздела в русском языке // Вестник Тамбов. ун-та. Серия: гуманитарные науки. 2005. Вып. 1 (37). С. 67–78.
- Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. С. 36–72.
- Ямпольский М. Изображение. Курс лекций. М., 2018. 972 с.
- Stockwell P. Cognitive Poetics. N. Y., 2002. 204 p.

Reference

- Belyu A. *Ritm kak dialektika i "Mednyy vsadnik"* [Rhythm as a dialectic and the Bronze Horseman]. Moscow, 1929, 280 p.
- Bondarko L. V. *Zvukovoy stroy sovremennogo russkogo yazyka: ucheb. posobiye dlya stud. ped. in-tov po spetsial'nosti "Rus. yaz. i literatura"* [Sound structure of the modern Russian language: textbook for the students of pedagogical institutes, specializing in Russian language and literature]. MOSCOW, 1977, 175 p.
- Brazgovskaya E. E. *Semiotika yazyka i kody kul'tury* [Semiotics of language and codes of culture]. Moscow, Yurayt, 2019, 186 p.
- Bulanin L. L. *Fonetika sovremennogo russkogo yazyka* [Phonetics of the Modern Russian language]. Moscow, Vyssh. shk., 1970, 206 p.
- Dostoyevskiy F. M. *Poln. sobr. soch.: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vols]. Lenin-grad, 1972, vol. 1.
- Florenskiy P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremennosti v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of spatiality and temporality in works of art]. Moscow, 1993, 330 p.
- Kluckhohn C. *Universal'nyye kategorii kul'tury* [Universal categories of culture]. *Issues of social theory. Scientific almanac*. Moscow, 2009, vol. 3, iss. 1 (3), pp. 7–31.

Kovtunova I. I. *Sovremennyy russkiy yazyk: Poryadok slov i aktual'noye chleneniye predlozheniya* [Modern Russian: Word order and actual division of the sentence]. Moscow, 1976, 240 p.

Mandel'shtam O. E. *Poln. sobr. stikhotvoreniy* [Complete collection of poems]. St. Petersburg, 1995, 724 p.

Panov M. V. *Russkaya fonetika. Uchebnyk dlya universitetov* [Russian phonetics. A textbook for universities]. Moscow, 1967, 440 p.

Plotkin V. Ya. Tipologicheskaya rekonstruktsiya dinamiki indoyevropeyskoy fonologicheskoy sistemy [Typological Reconstruction of the Indo-European phonological system dynamics]. *Izvestiya AN SSSR. Otdeleniye literatury i yazyka*. 1978, vol. 37, iss. 5, pp. 393–399.

Reformatskiy A. A. Kompresivno-allegrovaya rech' (v svyazi s situatsiyey govoreniya) [Compression-allegroic speech (in connection with the situation of speaking)]. In: *Zvukovoy stroy yazyka* [Sound structure of the language]. Moscow, 1979, pp. 244–251.

Sharandin A. L. problema sloga i solgorazdela v russkom yazyke [Problem of syllable and syllable division in Russian language]. *Tambov University Review. Series Humanities*. 2005, vol. 1 (37), pp. 67–78.

Shklovskiy V. B. Voskreshenie slova [Resurrection of the word]. In: Shklovskiy V. B. *Gamburgskiy schet: Stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933)* [The Hamburg account: Articles – Memoirs – Essays (1914–1933)]. Moscow, Sov. pisatel', 1990, pp. 36–72.

Stockwell P. *Cognitive Poetics*. N. Y., 2002, 204 p.

Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Leningrad, 1940.

Wölfflin H. *Osnovnyye ponyatiya istorii iskusstv* [Basic concepts of art history]. St. Petersburg, 1994, 244 p.

Yampol'skiy M. *Izobrazheniye. Kurs lektsiy* [Image. Lecture course]. Moscow, 2018, 972 p.

Информация об авторах

Юрий Васильевич Шатин, доктор филологических наук, профессор

Игорь Ефимович Ким, доктор филологических наук, доцент

WoS ID S-1351-2016

Игорь Витальевич Силантьев, доктор филологических наук, профессор

WoS ID S-7121-2016

Information about the authors

Yuri V. Shatin, Doctor of Sciences (Philology), Professor

Igor E. Kim, Doctor of Sciences (Philology), Assistant Professor

WoS ID S-1351-2016

Igor V. Silantev, Doctor of Sciences (Philology), Professor

WoS ID S-7121-2016