

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

В.А. Маслова

**КОГНИТИВНЫЙ
И КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2014*

УДК 811.161.1
ББК 81.411.2-7
М31

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 25.06.2014 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 4 от 11.04.2014 г.

Автор: профессор кафедры общего и русского языкознания ВГУ имени П.М. Машерова, доктор филологических наук **В.А. Маслова**

Рецензент:
доцент кафедры общего и русского языкознания ВГУ
имени П.М. Машерова, кандидат филологических наук *Л.М. Вардомацкий*

Маслова, В.А.

М31 Когнитивный и коммуникативный аспекты художественного текста : монография / В.А. Маслова. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 104 с.
ISBN 978-985-517-455-5.

В монографии рассматриваются вопросы анализа художественного текста (в основном – поэтического) с позиций современной лингвистики – лингвокультурологии, когнитивной лингвистики, синергетики.

Художественный текст антропоцентричен по своей сущности: он создан человеком, адресован человеку и человек находится в центре его внимания. Поэтому особое внимание в нашей книге уделяется коммуникативному подходу.

Книга адресована специалистам в области общего языкознания, поэтики, стилистики, а также всем, кто интересуется проблемами преломления культуры в художественном тексте.

УДК 811.161.1
ББК 81.411.2-7

ISBN 978-985-517-455-5

© Маслова В.А., 2014
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	4
РАЗДЕЛ 1. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ И КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ	5
1.1 Художественный текст в аспекте коммуникации	5
1.2 Художественный текст, художественный дискурс и художественная коммуникация	9
1.3 Коммуникативный подход к анализу сквозь призму читателя	14
1.4 Молчание как высшее напряжение в диалоге	20
1.5 Проблема понимания художественного текста	31
1.6 Поэтический текст как объект когнитивного исследования ...	38
РАЗДЕЛ 2. ЛИНГВОПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	44
2.1 Поэтика и ее взаимодействие с другими филологическими дисциплинами	44
2.2 Поэтическая лингвистика как «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов)	52
2.3 Наследие Ю.С. Степанова сквозь призму лингвопоэтики	62
2.4 Поэзия как музыка души	68
2.5 Фрагмент поэтической картины мира как способ выражения народного самосознания	78
2.6 Синергетика в поэтике: новая парадигма или мода?	84
2.7 Анализ одного стихотворения	92
ЛИТЕРАТУРА	98

ОТ АВТОРА

Данная работа посвящена разработке комплексного когнитивного, коммуникативного и лингвокультурологического анализов художественного текста.

Художественный текст занимает важное место в дискурсивной практике человека и общества – в нем отражено все многообразие видов и форм речевого взаимодействия. Художественный текст антропоцентричен по своей сущности: он создан человеком, адресован человеку и человек находится в центре его внимания. Особое внимание в нашей книге уделяется коммуникативному подходу. Неслучайно М. Бахтин писал: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается... Все средство, диалог – цель».

Язык художественной литературы отличается от обычного языка многогим: если у поэтического текста сильна креативная функция, его характеризует иная установка и т.д., то проза, пропитанная логикой, почти лишается креативности: она способна лишь фиксировать и приводить в однозначное состояние наличные в мире феномены и понятия и соответствующие им вербальные структуры.

Психологам известно, что изучение гуманитарных наук развивает гибкость мышления и способствует усвоению всех знаний – и естественнонаучных, и технических. Поэтому деятели культуры и образования все чаще указывают на роль гуманитарных знаний в развитии личности в целом и ее интеллекта в частности. Отсюда следует, что построение теории комплексного анализа текста и его комментирования – социальная задача.

В своей концепции мы утверждаем, что комплексный (когнитивный, коммуникативный и лингвокультурологический) анализ должен опираться на лингвистический, поэтому анализ языкового материала рассматривается нами как исходная позиция, без него невозможен ни литературоведческий, ни стилистический, ни другие виды анализа текста.

Наш анализ – это рассмотрение текста «изнутри» – от звука, ритма, музыки, слова, молчания – к смыслу.

Таким образом, книга дает представление о некоторых важнейших теоретических вопросах, необходимых для понимания сущности художественного текста (в том числе поэтического).

РАЗДЕЛ 1

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ И КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ

1.1 Художественный текст в аспекте коммуникации

Текст создается и воспринимается человеком, без которого существует лишь «тело текста», которое без человека, его воспринимающего, является звуковым шумом или цепочкой графем, не являющихся знаками в собственном смысле слова до тех пор, пока не появится человек, способный приписать им значение. Всякий текст (в том числе и художественный) имеет коммуникативную природу. Текст есть *динамическое коммуникативное образование высшего порядка*. Корни данного подхода к тексту встречаем в работах М.М. Бахтина [Бахтин, 1979].

Главная цель всякой речевой коммуникации – обмен различной информацией. «Одной из наиболее распространенных форм передачи информации является вербальная коммуникация» [Каменская, 1990, с. 13]. Данная «форма передачи информации осуществляется в виде текстов. Текст является универсальным средством, которое может использоваться как в системах массовой коммуникации (текст в газете или переданный по радио и др.), так и в межличностных (тексты, которыми обмениваются между собой коммуниканты)» [там же, с. 14].

Какое бы ни было речевое высказывание по своему объему, сколько бы человек ни участвовало в данной коммуникации, в каких бы условиях она ни проходила, в основе ее лежит определенная модель, которая применима для любого типа речевой коммуникации. Схема ее включает следующие компоненты: **адресант, сообщение, контекст, контакт, код, адресат**.

1. Адресант (отправитель информации) – говорящий или пишущий человек (это зависит от того, в какой форме отправлена информация – устный или письменный текст).

2. Сообщение – текст в устной и письменной форме.

3. Адресат (получатель информации) – читающий или слушающий человек.

Все эти компоненты – неотъемлемые части модели, при отсутствии хотя бы одного из них акт речевой коммуникации не состоится. Открывает и закрывает эту цепочку человек, так как он является отправителем и получателем информации, оформленной в виде текста. Текст – обязательное, связующее звено любой коммуникации.

Кроме указанных компонентов, рассматриваемый вид общения включает в себя следующие этапы.

1. *Подготовка высказывания.* Этот этап так же, как и этап восприятия, связан с мышлением. Здесь происходит обдумывание такой структуры высказывания, которая будет адекватно воспринята адресатом.

2. *Структурирование высказывания.* Выбираются слова, синтаксические конструкции и выявляется нужная (правильная) модель высказывания. Этот этап связан с памятью человека, где хранятся определенные словесные шаблоны того или иного речевого высказывания. Путем их оценки происходит выбор нужного.

3. *Внешняя речь* (устный или письменный текст), когда происходит звуковое или графическое оформление речи. Самый главный этап: результат его заключается в восприятии, понимании и ответной реакции (обратной связи) адресата.

Первые три этапа речевой коммуникации – это «речемыслительная деятельность автора. <...> Основным содержанием РМДА (речемыслительной деятельности автора. – Н.М.) является преобразование “мысль – текст”» [Каменская, 1990, с. 16].

4. *Восприятие текста* – это процесс слушания или чтения, который включает: расшифровку акустического или графического кода; понимание высказывания (замыслов и мотивов, оно достигается не всегда); оценку полученной информации.

5. *Обратная связь* – реакция на высказывание (наиболее полно осуществляется в диалоге, но может проходить и на уровне внутренней речи адресата).

Последние два этапа коммуникации – «речемыслительная деятельность реципиента», основное содержание которого «составляет преобразование “текст – мысль”» [Каменская, 1990, с.16]. Речемыслительная деятельность и автора, и реципиента проходит на уровне внутренней речи, а высказывание – это кодирование в звуках или буквах речемыслительной деятельности, которая осуществляется на уровне внешней речи.

Художественная (литературная) коммуникация – особая форма речевой коммуникации человека, которая протекает в письменной форме, опираясь на текст литературного произведения, или литературный нарратив; как и любая другая форма письменной коммуникации (например, научный труд, деловое письмо, газетная или журнальная статья), она является вторичной по отношению к устной коммуникации.

Помимо эстетической функции, литературная коммуникация может нести в себе регулятивную, познавательную и другие функции речи, поскольку коммуникация данного вида, вытекая из многомерности художественного произведения, приобретает разноплановость. С этим также связано существование нескольких разновидностей литературного общения, которые каждый по-своему реализуется в рамках литературного нарратива.

Первая разновидность – *внешнетекстовая* (или собственно-литературная) коммуникация. Этот вид связан с внешнетекстовой реально-

стью: в действительном мире существует писатель (адресант), который создал определенный художественный текст (сообщение); это сообщение получает (читает) какой-либо читатель (адресат). Через текст осуществляется определенная коммуникативная задача, реализуется цель общения. Характер сообщения носит знаковый вид, он требует предварительного кодирования знаков текста отправителем и дальнейшее получателем. Контакт между автором и читателем опосредованный (через текст, который поддерживает связь между разделенными временем и пространством участниками коммуникации). Модель данной разновидности можно представить так: *автор–художественный текст–читатель*.

Следующая разновидность литературной коммуникации – *внутритекстовая*. Это общение, диалог между повествователем (заместителем автора в художественном тексте) и персонажами (внутритекстовыми субъектами) – носителями чужого слова, чужой точки зрения. В тексте выделяется речь автора (повествователя) и речь чужая (персонажа или нескольких персонажей). И.Р. Гальперин, говоря о речевой структуре произведения, предлагает два перекрещивающихся вида членности: объемно-прагматическое (в результате его применения могут быть выделены том, книга, часть, глава, главак, отбивка, абзац, сверхфразовое единство), и контекстно-вариативное членение, которое состоит из следующих форм речетворческих актов: 1-е – речь автора (повествование; описание природы, внешности персонажей, обстановки, ситуации, места действия и др.; рассуждения автора), 2-е – чужая речь (диалог, цитация, несобственно-прямая речь) [Гальперин, 1981, с. 64]. В результате такого взаимодействия художественный текст становится полифоничным повествованием. Звучание «чужих» голосов в литературном произведении помогает автору раскрыть замысел данного текста, его многогранность. Модель данного вида коммуникации выглядит следующим образом: *повествователь–сообщение–персонаж*.

Интертекстуальная коммуникация – третья разновидность литературной коммуникации. Это общение двух авторов является опосредованным, так как всегда происходит через текст. Интертекстуальная коммуникация представляет собой включение в текст определенного автора некоторых цитат или целых отрывков из художественного произведения другого автора. Данная коммуникация необходима для усиления смысловой насыщенности текста, вхождения в общий контекст соответствующей культуры. Практически все известные писатели используют данный прием. Мастера слова как бы играют чужими текстами, делая нужную выборку из них, развивая основную идею своего произведения, по-разному интерпретируя идейный смысл для каждого отдельного читателя. Модель интертекстовой коммуникации такова: *автор 1 (одного художественного произведения)–художественный текст–автор 2 (другого художественного произведения)*.

Необходимо отметить, что внутритекстовая и интертекстуальная разновидности литературной коммуникации имеют прямой выход на внешнетек-

стовую коммуникацию, так как являются реализацией идеи художественного произведения и замысла автора. Они нужны для того, чтобы читатель смог содержательно интерпретировать полученную информацию. Именно внутритекстовая коммуникация, превращающая художественный текст во внутренне диалогизированный монолог (то есть монолог автора, в котором реализован диалог повествователя с чужими голосами), «делает возможным общение автора с читателями на внешнетекстовом уровне, поскольку прямой перенос авторской идеологической точки зрения в сознание читателя нехарактерен для искусства, имеющего диалогическую природу и ставящего перед собой коммуникативные цели» [Попова, 2002, с. 15–16].

Процесс литературной коммуникации включает в себя следующие этапы:

1. Вынашивание автором замысла художественного произведения – кропотливая мыслительная деятельность адресанта. Автор, отделяя нужное, выбирает ту смысловую информацию, которая является важной для него и насущной (по его мнению) для будущих читателей.

2. Создание писателем литературного текста. Автор обращается к языку и отбирает из него те языковые средства, которые передают его творческий замысел. В произведении адресант отображает те факты, события и переживания из мира действительности, которые представляют его индивидуальную модель мира. На этом этапе происходит кодировка мыслительной деятельности адресанта.

3. Прочтение читателем текстового сообщения. Читатель, испытывая воздействие текста, стремится понять его и проникнуть в творческий замысел автора, адресат пытается представить себе в полной мере авторскую картину мира. На данном этапе происходит раскодирование мыслительной деятельности адресанта и последующая мыслительная деятельность адресата.

4. Интерпретирование читателем информации художественного произведения. Процесс интерпретации текста читателем связан с осмыслением также и внешней, словесной стороны сообщения – лексической, грамматической и стилистической.

Таким образом, художественная (литературная) коммуникация – многосложная и многокомпонентная психолого-интеллектуальная коммуникация. Это более сложный тип общения, чем нелитературная (естественная) коммуникация, что обусловлено письменной формой сообщения и его эстетической значимостью. Литературная коммуникация отличается от устной условиями протекания, этапами прохождения и вытекающими из этого преимуществами.

Литературная коммуникация имеет ряд преимуществ, по сравнению с нелитературной:

- текст-коммуникат способен преодолевать время и пространство, этим он обеспечивает существование искусства слова;

– литературная коммуникация способствует накоплению у людей ментального опыта, так как этот процесс (в отличие от процесса естественной коммуникации) меньше зависит от ситуации;

– данная коммуникация (в процессе которой происходит передача информационного смысла от автора к читателю) предоставляет возможность выбрать и уяснить адресату какую-либо сторону многомерного художественного произведения. Это поможет читателю научиться понимать самого себя и, главное, других, как самих себя, без чего невозможно сохранение *homo sapiens* как биологического вида.

Итак, литературная коммуникация является не только одним из основных объектов в новой лингвистической парадигме антропоцентризма, но и высшей формой речевой коммуникации человека. В процессе литературной коммуникации от писателя к читателю передается не просто информация, но часто «сверхмощная, поднимающая на подвиги, изменяющая судьбы людей, преодолевающая инстинкт самосохранения сила воздействия, заложенная художником в его послание. ...И эта исключительная сила посланного слова, меняясь, отыскивая каждый раз новые пути, сверхгибко находя свой, особый ключ к любому читателю, ...объединяет писателя и читателя, сохраняет для каждого участника коммуникации свою нерасчленимую целостность» [Моташкова, 2001, с. 110–111]. Как и всякая другая межличностная коммуникация, литературная коммуникация – это диалог, взаимодействие *Я* и *Другого* («своего» и «чужого»), которые на внешнетекстовом уровне даны как автор и читатель, на внутритекстовом (нарративном) – как повествователь и персонаж, на интертекстуальном – как два или несколько авторов.

1.2 Художественный текст, художественный дискурс и художественная коммуникация

Художественная коммуникация – это разновидность неканонической коммуникации, в которой наблюдается дистанцирование адресанта от адресата во времени и пространстве, она является *отсроченной* коммуникацией. При этом полноценный говорящий в акте художественной коммуникации отсутствует, его функции выполняет либо один из персонажей, либо повествователь.

Целью художественной коммуникации является образное познание и переживание мира, показ жизни в ее эмоциональном осмыслении. Она обусловлена сущностными признаками художественного мышления – ассоциативностью, образностью, эмоциональной активностью, содержательной многоплановостью и т.д. Благодаря художественному тексту происходит эстетическое, интеллектуальное общение автора и читателя. Они обладают общим знанием о реальном мире («общая культурная память»), говорят на одном языке, а потому имеют достаточно схожий внутренний лек-

сикон. Между автором и читателем возникает пространство текучего и изменчивого текста.

Специфика художественной коммуникации состоит в эстетическом воздействии произведения на чувства читателей, т.е. это эстетическая коммуникация, лишь при наличии которой художественный текст выполняет социальную функцию.

Таким образом, художественная коммуникация – это основанная на естественных актах общения коммуникация между автором и читателем, разделенных пространством и временем, на текстовом пространстве художественного произведения, имеющего эстетическое образное содержание. Воспринимая текст, читатель становится активным участником процесса художественной коммуникации, т.к. задействует свою личность, опыт, знания, ассоциации. Художественная коммуникация, «хотя и включает в той или иной мере элементы поучения и заражения, является все же по своей сути чем-то радикально иным – свободным и активным сопереживанием и соразмышлением читателя, зрителя, слушателя, которые лишь направляются художником в желанное для него русло» [Каган, 1997, с. 239].

На сегодняшний день существует ряд подходов к художественному тексту: а) как к речевой, коммуникативной единице (А.И. Новиков, Е.А. Реферовская, Н.С. Болотнова, В.В. Красных); б) как к явлению эстетической речевой деятельности (А.А. Леонтьев, В.А. Пищальникова, Ю.А. Сорокин); в) как к дискурсивной практике (Т.Ф. Плеханова) и др.

Взгляд на художественный текст со стороны условий его производства и восприятия позволяет использовать понятие «художественный дискурс». Понятия «художественный текст» и «художественный дискурс» имеют ряд особенностей.

Известно, что специфика художественного текста вытекает из экстралингвистических факторов, условий создания текста, то есть требуется рассмотрение художественного дискурса.

Писатель, создавая художественное произведение, познает окружающий мир и отражает его, выражая своё отношение к действительности, свое понимание мира. Результатом деятельности писателя становится художественный текст. Г.В. Степанов пишет: «Конкретный художественный текст передает такой смысл, который, по нашему мнению, не может быть выражен синонимичными высказываниями. Художественный смысл не может быть «семантически представлен» независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового» [Степанов, 1988, с. 27]. Основные характеристики художественного дискурса выявлены в работах А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, Т. ван Дейка, М. Холлидея, Р. Фаулера.

Во-первых, художественный дискурс – это не простое отражение действительности. Он создает особую, виртуальную реальность, предлагает свою версию, модель мира.

Во-вторых, дискурс является динамичным процессом взаимодействия автора и читателя, с одной стороны, и языковыми, социальными и культурными правилами, с другой. Данное взаимодействие проявляется в трех измерениях дискурса, а именно:

– лингвистическом, он состоит из языковых средств – структур (слова, высказывания), процессов (метафоризация) и правил (грамматика);

– межперсональном: он ориентирован на Другого, реального или потенциального;

– культурном: он отражает виды деятельности и способы мышления, принятые в данной культуре.

В-третьих, художественный дискурс создается социально-индивидуальной действительностью, т.е. через концепты, категории и другие смыслопорождающие процессы речи. Но дискурс – не просто форма речевой деятельности, описывающая социальный и индивидуальный миры, а целостность, образованная названными сущностями: он соединяет в себе социокультурный опыт (действия и события в мире, обществе) и индивидуальный опыт (чувства, эмоции и мысли и автора и читателя).

Создавая «возможные миры», художественный дискурс открывает читателю возможность общения в ином измерении. Познавая многомерность реального мира, читатель преодолевает его пространственно-временные рамки, погружаясь в один из возможных миров. Активное мысленное взаимодействие с таким миром, рефлексия над прочитанным ведут к открытиям, откровениям, расширяющим ментальное пространство за счет проникновения «чужих» концептов и образов, что в совокупности способно изменить сознание. Если реальное общение и образование последовательно формируют личность, то воображаемое общение может многое изменить в сознании мгновенно, как результат озарения – такова сила образа, логика фантазии. В художественном дискурсе происходит «сгущение», «конденсация» смысла, когда все многообразие возможностей сводится к одной альтернативе: герой и читатель оказались перед необходимостью выбрать одно из целого ряда, реальное многообразие вариантов которого бесконечно. В литературе выбор ведет, как правило, к катарсису – очищению и просветлению души.

При исследовании художественного текста как дискурсивной практики необходимо обращать внимание на то, что отображение реального мира осуществляется в символической форме, с помощью которой читатель вовлекается в сложный комплекс эмоциональных, нравственных, интеллектуальных и социальных переживаний. Согласно классической эстетике, в художественном дискурсе «миметически», т.е. подражательно, изображается действительность и даже творятся параллельные, «возможные миры» – воображае-

мые драматические воплощения опыта, которые позволяют художнику выявить основные законы человеческой природы и структуры мира, природу добра и зла [Плеханова, 2003, с. 77].

Художественный дискурс дает читателю возможность мысленно представить себя в той социальной роли, которая кажется недостижимой или просто еще не была пережита человеком (президентом, преступником и т.д.). Это способствует критическому анализу собственных субъективных позиций, природы субъективности, тому, что называется нравственным влиянием литературы.

Художественный текст предполагает рефлексивность – размышление, осмысление опыта. Здесь важно понимание опыта в двух аспектах: чувственном и символическом: человек наделен способностью не только переживать, но и воображать (представлять в воображении) окружающий мир. Литература оказывает воздействие, влияет на человека через ощущения непосредственно (звуками и ритмами) и символически (образами, ассоциациями и т.п.).

Наибольший интерес в дискурсивной перспективе представляют следующие аспекты художественной коммуникации: 1) диалог культур; 2) диалог языковых категорий (как набор архетипов); 3) диалог вторичных моделирующих систем; 4) диалог реальных и возможных миров; 5) диалог с самим собой (*Познай себя!*) 6) диалог идеологий (концептуальных миров) 7) диалог интерпретаций и другие аспекты.

Художественный дискурс можно рассмотреть в свете теории коммуникации. В процессе художественной коммуникации читатель вовсе не пассивный участник художественного общения, так как он погружен в действительность и познает ее прежде всего самостоятельно, а затем уже через художественный текст. По мнению И.В. Арнольда, «социальное бытие текста состоит в духовном присвоении его читателем и в обратной связи, играющей важную роль в этом процессе» [Арнольд, 2010, с. 375]. В процессе художественного общения осуществляются сложные отношения между участниками коммуникации – адресантом (автором), адресатом (реципиентом, читателем), а также их отношения с текстом (произведением) и действительностью. Также могут быть рассмотрены отношения язык – текст, текст и другие тексты. Следовательно, художественный текст не застывшая сущность, а полилог между автором и читателем, исследователем и читателем, автором и исследователем, текстом и автором, текстом и читателем, текстом и исследователем.

На самом деле коммуникативная ситуация художественного дискурса еще сложнее. Дело в том, что кроме писателя как говорящего лица в художественном тексте создается еще одно говорящее лицо – «образ автора», который по определению В.В. Виноградова, объединяет все элементы художественной системы [Виноградов, 1959, с. 151–152], причем точки зрения автора и «образа автора» на изображаемый мир могут не совпадать.

Точно так же в художественном произведении может создаваться «образ читателя» (хотя это происходит не всегда), который не тождественен реальному читателю.

Художественный текст воспринимается читателем, и в этом кроется еще одна особенность художественного дискурса: так как нет двух одинаковых пониманий художественного текста, то не может быть и двух одинаковых пониманий художественного текста. Каждый читатель привносит в понимание художественного текста что-то свое, обусловленное жизненным опытом, возрастом, социальным положением, эмоциональным состоянием и т.п. Однако многообразие пониманий художественного текста имеет свои пределы. Вот что пишет по этому поводу Ю.Б. Борев: «Хотя восприятие художественного текста вариативно, он содержит инвариант этих различий и дает устойчивую программу художественного восприятия, обусловленную его объективным содержанием, закрепленным в нем художественной концепцией и целостными ориентирами» [Борев, 1982, с. 211].

Таким образом, художественная коммуникация – это основанная на естественных актах общения коммуникация между автором и читателем, разделённых пространством и временем, на текстовом пространстве художественного произведения, имеющего эстетическое образное содержание. Целью художественной коммуникации является образное познание и переживание мира, показ жизни в ее эмоциональном осмыслении. Для художественного дискурса характерны следующие черты. Во-первых, художественный дискурс создает реальность, предлагает свою версию, модель мира. Во-вторых, художественный дискурс является динамичным процессом взаимодействия автора и читателя, с одной стороны, и языковыми, социальными и культурными правилами, с другой. В-третьих, художественный дискурс создаётся социально-индивидуальной действительностью, т.е. через концепты, категории и другие смыслопоражающие процессы речи. Художественный дискурс, как и другие дискурсивные практики, осуществляется в символической форме, с помощью которой читатель вовлекается в сложный комплекс эмоциональных, нравственных, интеллектуальных и социальных переживаний.

Итак, художественный дискурс – это коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия. С коммуникативной и психолингвистической точки зрения текст всегда создается для кого-то, и даже его создание с целью самовыражения обладает коммуникативной направленностью.

Ключевым понятием для адекватного описания текста признается понятие деятельности. Текст, соответственно, рассматривается как средство динамического взаимодействия автора и читателя, автора и нарратора, автора и персонажей, читателя и персонажей и т.д. Сущность текста, следовательно, определяется в диалоге (ср. мысль Хайдеггера о том, что сущность языка проявляется только в диалоге, и мысль Якобсона: сущность

языка проявляется только в поэзии). Отсюда следует, что чтение поэзии никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но в значительной мере вкладыванием собственного смысла в текст.

Читатель, воспринимая художественный текст, вступает с ним в диалог и налагает на него собственную схему смысла, что позволяет ему увидеть в данном тексте нечто свое. Поэтому можно интерпретировать стихотворение в довольно широком диапазоне. Хотя на сегодняшний день невозможен полный учет и научная рационализация проблем смыслопорождения, можно констатировать, что в тексте задан некий инвариант основного смысла, которым многочисленные варианты направляются и ограничиваются, делаются не беспредельными.

В пространстве художественного текста автор создает сложную, иерархически упорядоченную систему уровней коммуникации, где устанавливаются сложные, динамичные отношения между участниками коммуникации: автором–рассказчиком–нарратором–персонажами–читателем. Кроме того, всякий текст – результат бесконечного диалога с другими текстами: «Каждый текст строится как мозаика цитат» [Лотман, 1981, с. 17], т.е. новый текст становится результатом усвоения и трансформации других текстов.

1.3 Коммуникативный подход к анализу сквозь призму читателя

В современной культурологии, литературоведении, лингвокультурологии и других гуманитарных науках, вслед за бахтинским понятием диалога, возникло понятие полилога. Любой текст, а художественный даже в большей степени, – это полилог, т.е. так называемый «парадокс многоголосия»: между автором и читателем, исследователем и читателем, автором и исследователем, текстом и автором, текстом и читателем, текстом и исследователем, реальным читателем и исследователем и т.д.

Нас в данном параграфе более интересует лишь триада *Автор–Текст–Читатель*. Ее цель – установить формы языкового присутствия автора в тексте, выделить текстовые сигналы, вызывающие и обеспечивающие множественность читательских восприятий.

В процессе коммуникации художественный текст как бы раздваивается на текст автора и текст реципиента, отсюда и возможность его двоякого изучения. М.М. Бахтин предлагал начинать изучение текста с авторского текста, и данный подход закрепился в современном литературоведении.

Другой путь изучения – от читателя. Поставить проблему сотворчества с читателем заставляет нас развитие нарратологии, рецептивной эстетики, герменевтики.

Однако внимание к проблеме читателя идет еще из античности. В России интерес к читателю начинается работами А.А. Потебни, который писал, что читатель может лучше самого поэта постигнуть идею его произведения, проблема активно продолжает разрабатываться в 20-е годы – в трудах Н.А. Рубакина [Рубакин, 2000], А.И. Белецкого [Белецкий, 1922] и др.

Так, Н.А. Рубакин утверждал, что мертвые физические раздражители – знаки текста – сами по себе ничего не означают, а лишь обеспечивают возможность вызвать те или иные психические переживания в каком-либо человеке, умеющем читать письма данного языка. Теперь эту мысль разделяют философы (А.М. Пятигорский), психолингвисты (Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов) и представители других наук. Например, в работах Ю.А. Сорокина, В.А. Пищальниковой рассматривается вопрос о роли адресата, его влиянии на организацию текста.

В настоящее время можно говорить о существовании двух трактовок проблемы: 1) множество читателей порождает множественность интерпретаций текста. Сердцу литературоведов ближе постижение того, что якобы хотел сказать автор, т.е., как правило, одна, авторская точка зрения. Лучшие из них все же допускают вариативность пониманий, примером тому могут служить великолепные интерпретации М. Гаспарова, Ю.М. Лотмана и др., а также сборник, вышедший в «нулевые» годы в Минске под ред. И. Скоропановой, о «Чапаеве и Пустоте» В. Пелевина; 2) читатель как полноправная «программа» восприятия, изначально заданная во всяком художественном тексте. Второе направление активно развивается нарратологией. Еще в 70-х гг. прошлого века Дж. Принс признал читателя и назвал его нарратором, по аналогии с нарратором, тем самым выделил адресата в литературную категорию и увидел диалог между автором и читателем в самом произведении, а не только в процессе его реального прочтения.

Современный исследователь Ю.А. Большакова считает, что образ читателя не только дан в тексте, но и задан в произведении как художественно-смысловой потенциал [Большакова, 2003]. Это образ-посредник между текстом и реальным читателем. Он существует в художественном тексте на правах модели восприятия, регулирующей и определяющей процессы чтения.

Итак, текст воспринимается человеком, без которого существует лишь «тело текста», т.е. звуковой шум или цепочки графем, не являющихся знаками в собственном смысле слова до тех пор, пока не появится человек, способный приписать им значение. Отсюда следует, что письменный художественный текст не содержит в себе ничего, кроме типографских знаков. Только когда книгу читают, она превращается в произведение: в воображении читателя возникает целый мир. Этот мир – ментальное образование, виртуальная реальность, ради которой и создается сам текст. Но в тексте его нет, там есть только сигналы, которые будят воображение читателя. Значения и смыслы принадлежат сфере ментальности.

Есть какие-то универсальные механизмы, которые из сигналов порождают всю совокупность смыслов: мыслей и чувств, вызванных данным текстом. Так что же такое текст – это хранилище смыслов или смыслопорождающий механизм?

Начнем ответ на данный вопрос с анализа примера. О чем книга Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»? По М. Цветаевой («Световой ли-

вень»), это восторг, вызванный новизной и свежестью рождающегося мира. По И.Н. Розанову [Розанов, 1928, с. 125], – «эпизод из истории одного увлечения, лирический роман в отдельных стихотворениях». По О. Мандельштаму, книга есть воплощение творческого начала, т.е. это книга о сущности поэзии. По И.В. Фоменко [Фоменко, 2006, с. 78], сама метафора заглавия уже утверждает равенство поэта и самой жизни, т.е. книга о себе как органической части жизни. Для современников Пастернака – прежде всего это «время между двумя революциями», т.е. в книге воплощены особенности русского революционного движения и т.д. Сам Пастернак писал так: «Я посвятил “Сестру мою – жизнь” не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, – его духу, до сих пор оказывающему глубокое влияние на нашу литературу» [Пастернак, 1956]. По мнению Д. Быкова, это «отчет о том, как вторгается история в природу, заставляя ее безумствовать, вдохновляться и одушевляться» [Быков, 2006, с. 94]. Мы также имеем право на свою точку зрения: это книга о жизни – о любви и страданиях, о поэзии и философии, о встречах и расставаниях, о своем времени. Следовательно, каждому читателю книга выдает «свое».

Мы полагаем, что именно в тексте, в его «теле» содержатся сигналы, позволяющие направлять и разные линии его восприятия, и подтекстовые смыслы. Поэтому текст можно интерпретировать в довольно широком диапазоне. Хотя на сегодняшний день невозможен полный учет и научная рационализация проблем смыслопорождения, можно констатировать, что в тексте автором задан некий инвариант подтекстового смысла, которым многочисленные варианты направляются и ограничиваются, делая их не беспредельными.

Многое при этом зависит от уровня культуры и автора, и читателя. Еще академик В.В. Виноградов обосновал необходимость науки о языке художественной литературы как комплексной культурологической дисциплины. В русской традиции (Д.С. Лихачев, Р.Р. Гельгардт, Г.В. Степанов) считалось неправомерным резкое размежевание между лингвистикой, культурологией и литературоведением. Именно данный подход на протяжении уже двух десятком лет отстаиваем и мы. Доказательство тому несколько наших работ – от «Филологического анализа художественного текста» до «Русской поэзии XX века».

Культура, как справедливо утверждает Ю.М. Лотман, есть механизм коллективного сознания, коллективной памяти. Следовательно, чтобы текст вошел в культуру, его должен присвоить социум. Основным способом такого присвоения служит многократная его интерпретация. Приобщение индивида к культуре – это присвоение «чужих» текстов. Культура жива до тех пор, пока ее тексты взаимодействуют друг с другом, перемещаясь в коллективной памяти с центра на периферию и наоборот.

Попытаемся показать это на примере известной эпиграммы А. Архангельского на Б. Пастернака:

*Все изменяется под нашим Зодиаком.
Но Пастернак остался Пастернаком
(А. Архангельский).*

Поверхностный смысл здесь: все в мире изменяется, только Пастернак остается прежним. Из данного смысла вытекают две прямо противоположные оценки: 1) комплимент человеку, оставшемуся верным своим идеалам и ценностям; 2) осуждение человека, упорно продолжающего жить вне исторического времени. Чтобы понять, какая же оценка наиболее верна, нужно обратиться к культурным событиям того времени – Первому Всесоюзному съезду писателей.

Вот как их описывает сам Б.Л. Пастернак: «...я в безотчетном побуждении хотел снять с плеча работницы Метростроя (метростроевцы пришли приветствовать съезд, а Пастернак был в президиуме) тяжелый забойный инструмент. ...мог ли знать товарищ из президиума, высмеявший мою интеллигентскую чувствительность, что в этот миг она в каком-то мгновенном смысле стала мне сестрой и я хотел помочь ей как близкому и знакомому человеку» [Первый..., 1934]. Соотнесенность с фактом культуры дает еще один смысл: это эпиграмма на интеллигентность.

Следовательно, чем шире культурный опыт читателя, тем больше «запускается» механизмов смыслообразования, формирующих объем понятия, вербализованного в слове. А сам образ читателя можно рассматривать в контексте современных рецептивных теорий с учетом коммуникативной природы художественного текста. Однако и здесь следует соблюдать осторожность: часто привнесение из мира прагматических смыслов не просто искажает стихотворение, а делает его другим, уже не авторским. Например, стихотворение В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» начинается так: *Били копыта. / Пели будто: / – Гриб. / Грабь. / Гроб. / Груб.* - Лексема *гриб* вкупе с созвучными ей, как свидетельствует контекст, вызывает ассоциации с гулким стуком копыт, однако, есть исследователь, связывающий ее с атомным грибом, называя при этом поэта провидцем.

Таким образом, и создание и восприятие художественного текста – это эстетическая национально-культурная деятельность. Знание культуры народа, один из представителей которого создал данный художественный текст, абсолютно необходимо, ибо влияет на уровень восприятия и понимания текста читателем.

Почему так происходит? Дело в том, что концептуальные системы и автора и читателя формируются под влиянием совокупности текстов, воздействию которых они подвергается в процессе жизни и обучения. Текст при этом понимается широко с точки зрения семиотической, а совокупность таких текстов – это и есть культура. Но поскольку практически автор и читатель подвергаются влиянию различных текстов, то концептуальные системы их могут совпадать лишь в большей или меньшей степени. Чем

более совпадают их концептуальные системы, а соответственно, чем больше совпадение их культурной компетенции, тем адекватнее авторскому будет восприятие конкретного художественного текста. В идеале читатель должен стать духовным и интеллектуальным двойником автора, чтобы адекватно ему понимать текст, но этого не может быть. Поэтому полного совпадения концептуальных систем (в силу их уникальности) быть не может, а, следовательно, невозможно понимание художественного текста, тождественное авторскому. Отсюда различные интерпретации. Вероятно, это и позволило И. Бродскому в беседах с Волковым сказать, что читатель обычно не дотягивает до автора. Но бывают случаи, когда читатель идет вровень с автором и даже глубже его самого понимает авторский текст.

Можно несколько приблизиться к авторскому пониманию, увеличив количество одних и тех же текстов культуры, которые будут действовать на автора и на читателя, но можно идти и путем дополнительной культурной интерпретации, а это более легкий и короткий путь, который и следует использовать в обучении.

Итак, есть авторская и читательские концепции текста, которые могут совпадать лишь отчасти, полное же их совпадение принципиально невозможно.

Происходит не только взаимовлияние автора и создаваемого им текста, но и читатель влияет на этот текст: в русской поэзии XIX – начала XX века довольно частотны были латинские и греческие заголовки. После революции пришел новый читатель, не знающий классических языков, и такие заголовки постепенно исчезли. Вероятно, одним из последних был «Anno Domini» А. Ахматовой.

Должна быть готовность читателя понять текст, его активная мыслительная деятельность и настроенность души. Эпоха, личный опыт, эстетические пристрастия, темперамент, общая культура читателя внесут свои поправки в авторские смыслы.

В постмодернистской литературе еще более выпячивается роль читателя. В статье Р. Барта 70-х годов «Смерть автора» предлагается заменить автора скриптором, т.е. создателем. Р. Барт предлагает «восстановить в правах читателя» [Барт, 1989, с. 380]. И современные писатели это успешно делают. Так, если при чтении «Хазарского словаря» Павича читателю только предлагаются варианты чтения, но все же от него зависит, воспользуется он этим или нет, то в его пьесе «Вечность и еще один день» читатель обречен на выбор собственного варианта чтения. На активное сотворчество с читателем рассчитан роман А. Битова «Оглашенные» (1995). Помимо обычного чтения, автор предлагает еще 22 «с лишним» способа чтения, при которых каждый раз возникает новая версия. Границы романа разомкнуты, смыслы вступают между собой в новые связи, генерирующие новые значения в открытом пространстве гипертекста.

Это и есть подлинное многоголосие, в котором многое зависит от читателя, способного уловить самые разные смыслы.

М. Эпштейн пишет: «Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых играют полифинические произведения человеческого духа. Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша лучше другой, – все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка» [Эпштейн, 1996, с. 385]. В диалог вступает не только текст с текстом, текст с читателем, текст с автором, но текст с самим собой, когда в нем одновременно сталкиваются несколько позиций. Например, у И. Бродского:

*...несло горелым
с четырех сторон – хоть живот крести;
с точки зрения ворон – с пяти*

(И. Бродский).

Данный пример как нельзя лучше подтверждает следующую мысль М.М. Бахтина: «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, вещи, – с ними можно только диалогически общаться» [Бахтин, 1979, с. 4]. Опираясь на эту и другие мысли М. Бахтина, мы понимаем диалог не просто как речевое взаимодействие субъектов, а как взаимодействие присущих им различных смысловых позиций, различных пониманий того, о чем идет речь. Причем диалогичность и полилогичность может быть и у одного субъекта, у которого сосуществуют различные позиции.

Отсюда следует, что художественный текст активно приглашает нас к диалогу. И это не метафора, а реальность текста, который ждет духовно близкого ему читателя. Текст содержит в себе сигналы, назначение которых состоит в том, чтобы обеспечить прием сообщения партнером.

Таким образом, диалогичность и полилог (в том числе и с читателем) – фундаментальное свойство текста, потому что установка текста на адресата, читателя обусловлена самой сущностью языка как средства общения. Поэтому любой текст следует рассматривать, как текст, обращенный к читателю. Для художественного текста важно превращение читателя в сотворца, который не просто испытывает эффект обратной связи, но и влияет на уже созданный текст, по-своему определяя ему место в культуре.

Это касается также и поэтических текстов. В стихотворении, как писал Г. Гуковский, всегда идет «речь не о том, о чем говорят слова». Там играют вторичные смыслы, коннотации, подтексты. Они находят отклик в душе читателя (слушателя), который достраивает поэтический образ, создаваемый автором. Каждый человек становится немного художником, слыша живое слово поэзии. Уитмен сказал: «Великая поэзия возможна

только при наличии великих читателей». М. Цветаева считала читателя своим соавтором, потому что, создавая стихотворение, она как бы «расколдовывала» стихию и тем самым помогала читателю войти в нее. Ц. Тодоров пишет: «Текст – это всего лишь пикник, на который автор пригласит слова, а читатели – смысл». Читатель должен уметь подхватить любую ассоциацию поэта, достроить образную и мыслительную цепи.

Вся выдающаяся поэзия – это такая, в которой темы, мотивы, образы, смыслы мерцают один сквозь другой. Например: *Бессонница. Комар. / Такая полоса. / Я списывал рецепт / И, изучая вина, / Последствия сравнил / Как будто полюса, / И вышло, что на всех / Одна и та же льдина...* [А. Воловик, ВЛ, 2001, № 4]. Здесь открытый диалог с Мандельштамом, но зашифрован и диалог и с античными поэтами, и с И. Бродским.

Даже в произведениях детской литературы мы видим мерцающие смыслы других текстов, их образов. Так, Крокодил в «Телефоне» К. Чуковского – это тот же самый Крокодил, что с Тотошей и Кокошей на двенадцать лет раньше проходил по бульвару в «Крокодиле», а чуть позднее, но до «Телефона», проглотив *мочалку словно галку*, помог герою «Мойдодыра». Для детского восприятия такой старый знакомый очень важен: он способствует формированию текстового универсума русского читателя.

Именно полифоническое мышление выливается в интертекстуальные связи. Это свидетельствует о склонности современной литературы представлять мир в его многоплановости и противоречивости, но цельности. На целостность мира и раньше указывали поэты. Так у Н. Рубцова есть такое четверостишие: *С каждой избою и тучею, / С громом, готовым упасть, / Чувствую самую жгучую, / Самую смертную связь.*

Интертекстуальность осложняет процесс общения автора и читателя, ибо эти многомерные интертекстуальные связи могут быть восприняты только подготовленным читателем, обладающим значительной культурной компетенцией. Если такой читатель не находится, текст остается не до конца понятным, упрощенным. При обучении студентов на эти связи нужно специально обращать внимание, помогать их отыскать.

Вывод. Именно читатель вступает в диалог с автором, текстом и другими текстами. Текст без читателя – мертвый материал. Художественный текст не единая репрезентация авторского сознания, а диалог равноправных сознаний – автора и читателя. Всякий читатель – есть исследователь и интерпретатор текста, ибо он обладает собственным жизненным и культурным опытом. Автор же подсознательно стремится отыскать равного себе собеседника, который смог бы стать со-творцом.

1.4 Молчание как высшее напряжение в диалоге

Молчание может быть исследовано с разных сторон: философия молчания, мифологический аспект молчания, молчание как коммуникативный феномен, семантика молчания, поэтика молчания.

Существует целая **философия молчания**, которое есть не что иное, как особое состояние внутренней тишины, гармонии, наполненности. Слово рождается в молчании и уходит в молчание (ср.: *молвить* и *молчать* имеют общий корень). Краткий миг своего существования человек может осмыслить только на фоне вечного, безмятежного покоя, тишины.

В **религиозном контексте** особое отношение к молчанию. Святые же отцы применительно к жизни будущего века особо подчеркивают момент молчания. Так, преп. Исаак Сириин, один из самых мистических святоотеческих авторов, в своих «Словах подвижнических» (Слово 42) утверждает: «Молчание есть таинство будущего века, а слова суть орудие этого мира» [преп. Исаак Сириин, 1993, с. 180].

Молчание – условие общения с Богом, его внутреннее познание. В Псаломе 119:2 есть такие слова: «Господи! Избавь душу мою от уст лживых, от языка лукавого». Здесь язык – символ лживости, клеветы, богохульства, что нашло отражение в выражениях (*длинный язык, держать язык за зубами, язык чесать*). Язык как неудержимое злое предстает и в других местах Библии: «А язык укротить никто из людей не может: это неудержимое зло; он исполнен смертоносного яда» (Иаков 3:8). Но с другой стороны – лишение языка есть атрибут мучеников, которым вырывали язык, чтобы они не несли более Слово Божье (Антоний Падуанский, Авакум и др.). Отсюда мысль о том, что нет ничего лучше языка, но нет и ничего хуже его.

Итак, молчание – это **вращение святости, чистоты** (исихазм – обет молчания). В этот момент душа безмолвно молится, а плоть молчит.

С точки зрения **мифологии**, молчание – это древнейший обычай, связанный со смертью. У древних греков Тишина приравнивалась к Миру вообще. Например, у Аристофана есть комедия «Тишина», которая переводится на некоторые языки как «Мир».

В славянской мифологии сказано, что, откликаясь на некий «иномирный голос», человек разрушает границу, отделяющую земной мир от потустороннего, и этим открывает путь для идущей оттуда опасности. Поэтому молчание – оберег. Молчат, никому не говоря о чем-то хорошем, чтоб не сглазить. О том, чего боятся, тоже молчат, чтобы не накликать чего-либо еще более плохого, молчание может быть знаком этикета: *В доме повешенного не говорят о веревке* (посл.).

Молчание – это еще и феномен коммуникации. Язык – самый эксплицитный из известных нам видов коммуникативного поведения. Существует конфликт между эксплицитной и имплицитной коммуникацией. Важность молчаливой коммуникации в обществе столь велика, что человек, не владеющий ею, вполне может ошибаться в оценке некоторых типов поведения. Впервые молчание было отмечено в диалоге как «ответ» на реплику говорящего.

Молчание коммуникативно, и это аксиома, которую утвердили А. Кибрик, Н. Арутюнова и другие исследователи. Схема коммуникативной ситуации, разработанная Р. Якобсоном, была дополнена Ю.В. Кнзоровым, который к двум участникам коммуникации – адресату и адресанту – прибавил третьего – перехватчика, по сути дела «молчащего». Евангельский текст также предполагает третью, божественную позицию в диалоге: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20). Я = Бог = Молчащий.

В любом тексте один говорит, другой слушает, чтобы ответить, а третий – молчащий наблюдатель. Он подсознательно или осознанно фиксируется говорящим в рамках диалога. Его присутствие влияет на ход общения, следовательно его необходимо включать в коммуникативную ситуацию, т.е. имеет смысл говорить о коммуникативной триаде, а не о коммуникативной диаде.

От наличия третьего (наблюдателя) коммуниканты могут говорить более сдержанно, или наоборот. Этот молчащий наблюдатель может быть совестью, общественной моралью, Богом. Это театральная зала, народ и т.д. Его присутствие создает ситуацию, влияющую на стилистический регистр и тезаурусы общающихся, побуждает коммуникантов корректировать свои высказывания и стремиться к корректности-некорректности речи.

Как же фиксируется присутствие молчащего в коммуникации? Например, молчащий может быть тайно подслушивающим наблюдателем, и тогда создавшаяся ситуация будет развиваться согласно поговорке *Сказал бы словечко, да волк недалечко*. Наличие такого молчащего – это своего рода психологический барьер для говорящих, поэтому возможно переключение языкового кода, т.е. переключения, например, на иносказательный язык, который непонятен подслушивающему, либо общение сопровождается понижением голоса до шепота и т.д. Кроме того, здесь молчащий способствует объединению коммуникантов в альянс, их психологическому, эмоциональному сближению. Тогда мы можем говорить о деятельном молчании.

Итак, молчащий наблюдатель – член коммуникативного акта.

По словам Н.Д. Арутюновой, молчание – отрицательный феномен, и это затрудняет его исследование [Арутюнова, 1999, с. 417]. Молчать – это не говорить. Но о младенце и немом не говорят, что он молчит, т.е. молчание предполагает умение говорить. Поэтому можно не говорить по-английски, но нельзя молчать по-английски. Молчание – это отказ от речевых действий, это лакуна на фоне говорения, т.е. отступление от коммуникативной нормы, и часто оно значимо. Поэтому молчать безболезненно для собеседника нельзя (если это не магический акт), человек может молчать лишь когда он один. Правда, иногда молчат из страха быть неправильно понятыми.

Правомерность включения молчания в исследование коммуникации подтверждается также исследованиями в области языковой семантики: все глаголы говорения типа *говорить, звенеть, реветь, шуметь, кричать* и др. содержат сему «состояние», куда включается и глагол *молчать*, ибо мол-

чание (согласно четырехтомному академическому словарю под ред. А.П. Евгеньевой) – состояние по значению глагола *молчать*.

Часто молчание – это красноречивый ответ на вопрос. Наблюдения показывают, что молчание связано с говорением и криком: «О А.Н. Толстом не скажешь, что: “с молчаливого согласия” его! Его согласие было не молчаливым. В то время как ахматовское (и иже с ней) было молчаливым несогласием.

Возьмем книги их (всех) – дела писательские, “крики” и “молчания” писательские, и увидешь, что Олеша кричал молчанием, а Катаев Валентин молчал кричанием!» [Из писем Б.Я. Ямпольского // ВЛ, 2001, с. 321].

Смысл молчанию придает контекст, ситуация, ибо чтобы отсутствие звуков-знаков стало значимым, нужны особые условия. Если молчание невольное – это один его вид, но оно может быть намеренным, и тогда оно семиотично.

Проанализируем второй вид молчания. Оно может быть самым разным. Как прекрасно сказал сибирский поэт В. Федоров:

*Есть разная
На свете тишина.
Есть тишина,
Когда молчит жена,
Молчат соседи
После бурной ссоры... – (социальная тишина).
...Та тишина,
Всевластная,
Большая,
Когда природа,
Как судья, молчит... – (тишина в природе).
Страшней всего
К такой большой тиши
Прийти однажды
С тишиной души. – (тишина души, душа мертва).*

Молчание может быть равно смерти: *навек умолкли..., почтить память молчанием*. Кроме того, может быть симптомом внутреннего кризиса: болезни, отчуждения, одиночества, сосредоточенности на сокровенном. За молчанием могут скрываться мысли: *Я услышала все, что она не сказала вслух, – начинается война, а у меня нет ничего – ни пехоты, ни конницы, ни артиллерии, а у нее есть все!* (Т. Егорова. Андрей Миронов и я), оно может быть знаком самоустранения, провокации (Мк. 3:4 – Библия), неодобрения: *«Брак – это компромисс», – еле сдерживая огненную лаву, громко отпечатала Мария Владимировна. А я дерзко парировала, но уже про себя: «Сначала маленький компромисс, потом – большой подлец»*

(Т. Егорова. Андрей Миронов и я), равнодушия, смущения, страха, упрека: *Она бросила на меня кипящий взгляд и продолжала тереть солонку, говоря мне своим мощным видом: «Валяешься тут с моим сыном! Могла бы в перерыве помыть и почистить все, все! Вылизать!»* (Т. Егорова. Андрей Миронов и я), симптомом душевного неблагополучия.

Молчание – как признак ума: *Рот откроешь – никуда в басурманские гастроли не поедешь. Навечно. Будешь дома сидеть. Все умные стали, молчат...* (М. Плисецкая)

Молчание – симптом косноязычия. Поговорка: *Язык за щеку завалился.*

Красноречивое молчание включает в себе ответ. Оно может стать приговором: *Церковь... одобрила приговор красноречивым молчанием.*

Многозначительное молчание – «...Борис IV улыбочиво жевал кусок кулебяки: секретная служба приучила его не шутить по адресу государства, а газета как-никак «острейшее оружие партии». Няня кивала с неадекватной сокрушенностью. Сандро, просияв было от «находки», тоже благо-разумно смолчал. Короче говоря, народ безмолвствовал» (В. Аксенов. «Московская сага»).

Высший вид **молчания** – **когда говорят на языке души**, а внешне сохраняют молчание: *Ведь мне нужно сказать Вам безмерное: – развернуть грудь! В беседе это делается путем молчаний* (М. Цветаева. Письма к Пастернаку). Молчание может быть **светским** (по Арутюновой) – за ним скрываются наблюдения и размышления.

Социальное молчание – за ним скрывается отсутствие протеста против ущемления прав другого, это невыполнение нравственного долга. Например, *писатели молчали во время повальных репрессий 37-го года*. Примером может также служить следующая ситуация в романе: в сталинское время шутят на социально опасную тему. Далее описывается реакция членов семьи на эту шутку, это фактически разное по смыслу молчание: «Мама сдержанно, очень сдержанно улыбалась. Отец улыбался живее, однако вроде бы слегка покачивая головою, как бы говоря “язык твой – враг твой”» (В. Аксенов. «Московская сага»).

Молчание – форма любезности: «...на луне все любезны оттого, что все немые» (И. Северянин).

Молчание – люди молчат о том, что им известно (фоновые знания, пресуппозиции).

Молчание при безразличии: *безучастное молчание.*

Молчание – это одиночество, тоска: *И наградой нам за безмолвие обязательно станет звук* (В. Высоцкий).

Молчание как выражение добра – *Как много, представьте себе, доброты / В молчаньи, в молчаньи* (Б. Окуджава).

Далеко не всегда отсутствие речи может быть квалифицировано как «молчание»: «Грешно говорить о том, о чем следует молчать». Молчание

здесь – это какой-то внутренний голос. Другие голоса в тексте лишь усиливают его.

Итак, молчание активно и семантически полновесно и приравняется к речевому акту, форме поведения, поступку. В результате наблюдений мы пришли к выводу, что молчание из простого речеповеденческого акта может превратиться в немого властелина коммуникации, в тень мира, которая не отягощена словом и потому более свободна. Часто оно настолько явственно выдает смысл, что становится важнее слова сказанного. Это момент, когда собеседники общаются душами.

Это как бы параллельный мир общения – обмен молчанием, которое как воронка затягивает в себя звук. Человек погружается в этот мир, в его ткань, и начинает понимать чувства и мысли не только человека, но и зверя, дерева, камня.

Поэтика молчания. Многие поэты и прозаики посвятили молчанию свои произведения: Ф. Тютчев, О. Мандельштам, И. Анненский, К. Бальмонт, С. Городецкий, И. Северянин, М. Цветаева, Б. Ахмадулина, И. Бродский и многие другие. Прозаики – Л. Андреев «Молчание», И. Бунин. «Я все молчу» и рассказ «Тишина», Бёлль «Молчание доктора Мурки» и т.д. Причем, поэты первыми попытались разгадать тайну молчания.

Конец XX века характеризуется соединением научного знания о мире и его художественного видения; поэтому искусство часто становится важнее для познания, чем наука: у поэта «работают» интуитивно-образные модели, которые зачастую не могут быть формализованы наукой (ср. поэтические открытия и пророчества А. Белого, О. Мандельштама и др.). Сама поэзия – это «не только слово, но и безмолвный отчаянный вызов нашего требовательного бытия...» [Шар, 1978]. У В. Жуковского в стихотворении «Невыразимое» есть такая строка (завершающая, сильная позиция): *И лишь молчание понятно говорит.*

Ф.И. Тютчев «Silentium». Стихотворение написано в 1830 году и состоит всего из 18 строк. Это шедевр, посвященный молчанию, в котором автор призывает читателя вслушаться в звучание «таинственно-волшебных дум» в его собственной душе. Его идея оригинальна: трагедия невысказанности и непонимания происходит не из субъективных причин, мешающих *сердцу высказать себя*, а в том, что невозможно облечь в слово рождающуюся мысль:

Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь.

Следовательно, существует глубочайший разрыв между внешним и внутренним, между формой и содержанием. Вербальное мышление чрез-

вычайно узко в сравнении с сокровенной духовной жизнью личности, где действуют интуиция и провидение. Нищета и узость слов, схватывающих лишь логический каркас идеи, нарушают богатство души, поэтому лучше молчать. В этом и состоит трагедия одиночества и непонимания. Поскольку преодолеть свою отделенность от мира и людей невозможно, человек должен еще более уединиться, замкнуться и замолчать – *молчи, скрывайся и таи*. Молчание должно быть гордым – *лишь жить в себе самом умей*.

В стихотворении «Silentium» рефрен *молчание* звучит как заклинание, ибо молчание – единственный способ сохранения целостности духовного мира человека:

*Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей.
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум...*

Это не отсутствие формы, а обретение новой формы для содержания духовного мира человека. Это – сокровенные мысли поэта о невозможности взаимопонимания между людьми.

Тема молчания появляется в стихах раннего О. Мандельштама в 1909 г.:

*Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить.*

В 1910 г. – «Silentium» в нем ностальгия поэта по гармонии с мирозданием, изначальному единению с миром. Поэт заклинает слово вернуться в Музыку, музыку метафорическую, т.е. тишину.

О. Мандельштам до философа М. Бубера показал нам, что подлинный диалог – это чудо, происходящее в молчании, а язык в диалоге играет сугубо служебную роль, так как подлинный диалог происходит на доязыковом уровне. Это философское открытие, было впервые зафиксировано поэтом:

«Silentium»
*Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
...Да обретут мои уста
Первоначальную немоту –
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста.*

(О. Мандельштам, 1910 г.):

Безмятежной картиной природы начинается вторая строфа: *Спокойно дышат груди моря...*, но мгновенно на смену покою и светлому дню приходит чернота *черно-лазоревого сосуда*. В этом вечная борьбы света и тьмы, из которого рождается поэзия, и этот светлый миг рождения – акт безумия, сумасшедствия. Рождение слова – это появление моста с души на небо. Умение пройти по такому мосту дано не каждому.

Получается, что великая сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. Н. Гумилев определил основную идею этого стихотворения как «колдовское призывания до-бытия». *Кристаллическая нота* – соединяет в себе мир природы, естественную природную форму (кристалл) и мир культуры, т.е. окультуренное понятие «нота». *Кристаллическая нота – метафора идеальной речи (немота)*.

По Мандельштаму, молчание – это отказ от слов и возвращение к до-словесной (*первоначальная немота*), всеобъединяющей музыке миров.

Интересен и самобытен взгляд на молчание у М. Цветаевой. Мы видим у нее такую концентрацию мышления, такой кристаллообразный рост мысли, при котором она поднимается до философских открытий.

М. Цветаева – это не только поэт страстей, но и особой тишины, особого насыщенного смыслом безмолвия. Она прекрасно чувствовала и пыталась постичь и отобразить безмолвие в ряде своих стихотворений, причем особенно выделяла ночные часы. Таково стихотворение «Ночь» (1923):

*...Хлынула ночь! (Слуховых верховий
Час: когда в уши нам мир – как в очи!)*

*Зримости сдернутая завеса!
Времени явственное затишье!
Час, когда, ухо разъяв, как веко,
Больше не весим, не дышим: слышим (2, с. 206).*

Больше не весим, не дышим: слышим – это и есть глубокое молчание души, при котором раскрываются высшие смыслы, а тишина вокруг нас превращается в тишину в нас. Она отрицает здесь рациональность и отчетливость. Ее метод – это метод интуитивного проникновения, переживания, вчувствование в тишину.

Ее поэтический материал показывает, что она обладала почти необъяснимой, колдовской интуицией, а потому считала, что услышать божественную невнятицу неких тайных знаний можно только в тишине, к которой она и призывает в стихотворении «Куст»:

*А мне от куста – не шуми
Минуточку, мир человеческий!
А мне от куста – тишины:
Той – между молчаньем и речью (2, с. 317).*

В ее интерпретации молчания открывается то, что позже Гадамер выразит следующим философским постулатом: «игра речей и ответов доигрывается во внутренней беседе души с самой собой».

М. Цветаева афористична, и многие из ее афоризмов – философские открытия. Для нее растрачивание жизни в разговорах – тяжкий грех.

...Просты

*Только речи и руки... За трепетом уст и рук
Есть великая тайна, молчанье на ней как перст
(«Федра»).*

В стихотворении «Тише, хвала!» (единственном, написанном в 1926 г.) есть такие строки: *Рай – это где / Не говорят!* В этом же стихотворении она просит *Для тишины – / Четыре стены* (2, с. 263), ибо только в тишине рождается великое. «Грешно говорить о том, о чем следует молчать». Молчание здесь – это какой-то внутренний голос. Другие голоса в тексте лишь усиливают его, порой делая невозможным и невыносимым:

*Хоть бы закут –
Только без прочих!
Краны – текут,
Стулья – грохочут,*

*Рты говорят:
Кашей во рту
Благодарят
«За красоту» (2, с. 263).*

Она считала, что человек, заключенный в тишину мироздания, впадает в особое состояние, своего рода мистическое прозрение:

*Око зрит – невидимейшую даль,
Сердце зрит – невидимейшую связь...
Ухо пьет – неслыханнейшую молвь...
(«На заре – наimedленнейшая кровь...»).*

Именно в тишине вскрываются важнейшие связи, соединяющие человека с миром.

М. Цветаева смогла найти знак немоты, того молчания, которое часто важнее слов. Это тире, которое становится у нее знаком невыразимого состояния, часто более важное, чем слова. Реже в этой функции она использует восклицательный и вопросительный знаки, многоточие. «То, о чем нельзя сказать ничего определенного, заслуживает тишины» (Л. Витгенштейн).

В тишине начинается истинный диалог, диалог душ:

*Мир обернулся сплошной ушной
Раковиною: сосущей звуки
Раковиною, – сплошной душою!...
(Час, когда в души идешь – как в руки!) (2, с. 206).*

Здесь видим мистическое восприятие тишины. Это высший вид молчания: тогда говорят на языке души. Обмен таким молчанием – это как бы параллельный мир общения, которое как воронка затягивает в себя звук, оставляя чистый смысл.

Тайну безмолвия она раскрывает в стихотворении «Прокрасться»:

*А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем –
Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени
На стенах...
Может быть – отказом
Взять? Вычеркнуться из зеркал?
Так: Лермонтовым по Кавказу
Прокрасться, не встревожив скал. (2, с. 199).*

Человек погружается в мир безмолвия, в его ткань, и начинает понимать чувства и мысли не только человека, но и зверя, дерева, камня.

*...А может – лучшая потеха
Перстом Себастиана Баха
Органного не тронуть эха?
Распасться, не оставив праха... (2, с. 199).*

Поэтом здесь блестяще передано то, что чувствуют и музыканты. Так, Артур Шнабель: «Ноты, которые я беру, не лучше, чем у многих других пианистов, паузы между нотами – вот где таится искусство». Николай Петров (пианист): «Победа над залом происходит НЕ в момент блистательных октав, двойных нот или головокружительных пассажей... Победа приходит в паузах, в паузах происходит самое сокровенное, и в звенящей тишине ты понимаешь, что сегодня зал – твой» [Интервью АИФ, 2003, № 25].

И. Бродский является одним из чутких певцов молчания, он вслушивается в нюансы различных «немот»:

*Душа моя безмолвствует внутри,
безмолвствует смятение в умах,*

*безмолвствует душа моя впотьмах...
безмолвствует во мраке снегопад,
неслыханно безмолвствует распад...*

Молчание наполнено вечным смыслом, светом:

*благословен
создавший эту музыку без нот,
безносого оракула немот,
дающего на все один ответ:
молчание и непрерывный свет.*

В тишине тонут все звуки, все вопли человеческой души:

*...должно быть, лишь
молчанье – столь просторное, что эха
в нем не сподобятся ни всплески смеха,
ни вопль: «Услышь!».*

В «Сретенье» предстает многозначное, всеобъемлющее надгробное молчание и молчание при встрече с Высшим. В драматургии стихотворения может быть услышана борьба «шума жизни» и тишины, с победой последней. Святой Симеон при вступлении в глухонемые владения смерти слышит, что время утратило звук.

В стихотворении «1972» безмолвие кричало, вопило, сопротивлялось старению, оледенению, затвердению трепещущей плоти в мертвую как бы натуру:

*Это – точнее – первый крик молчания,
царствие чье представляю суммою
звуков...*

Тишина поглощает сиюминутные звуки жизни. Она может быть приятной и страшной одновременно:

*А все-таки приятна тишина.
Страшнее, чем анафема с амвона.
Но с годами приходит смирение:
Старение есть отрастанье органа
слуха, рассчитанного на молчание.*

Поэт вслушивается в голос безмолвия, в вечность.

Итак, молчание у поэтов и семантически и прагматически наполнено. Молчание у них из простого речеповеденческого акта превращается в немого властелина, в тень мира, которая не отягощена словом и потому более свободна. Молчание предстает в русской поэзии в широком семантическом диапазоне – тишина, немота, безмолвие, отсутствие звуков.

Молчание у русских поэтов – мир духа, где настолько важен смысл, что становится нужнее слова сказанного. Это момент, когда собеседники общаются душами. И язык молчания здесь самодостаточен.

1.5 Проблема понимания художественного текста

Чтобы текст выдал нам нужную информацию, нужна работа понимания [Зинченко, 1998].

Понимание, являясь насущной проблемой гуманитарных исследований, активно изучается философией (аналитической и герменевтической), психологией, лингвистикой, логикой, педагогикой и другими гуманитарными науками. При любом подходе понимание связывается с текстом, и текст, таким образом, представляет собой важный объект изучения для всех гуманитарных наук. Исследуя текст, можно решить самые различные проблемы понимания, т.к., во-первых, тексты доступны исследователю как материальное явление (их форма), во-вторых, число их, хотя и велико, но конечно (например, поэтических текстов), в-третьих, они поддаются репродуцированию, механическому воспроизведению.

Понимание – многоаспектное и сложное понятие. В настоящее время сформировалась *филологическая герменевтика*, которая занимается проблемой понимания художественного текста в рамках мыследеятельностной парадигмы [Богин, 1993; Богатырев, 1998; Брудный, 1975, 1989, Галеева, 1994 и др.].

Еще В. Фон Гумбольдт считал понимание лингвистической проблемой. Поскольку мы разделяем психолингвистический и лингвокультурологический подходы к проблеме понимания, необходимо кратко остановиться на их характеристике.

С точки зрения *психолингвистического* подхода, идущего от идей Л.С. Выготского, М.М. Бахтина, Н.И. Жинкина, А.Р. Лурии, понимание – это построение проекции текста. «Проекция текста» – это ментальное образование, результат процесса смыслового восприятия текста реципиентом, в той или иной мере приближающийся к авторскому варианту проекции текста. При таком подходе возникает необходимость рассмотрения системы из пяти составляющих: автор – авторская проекция текста – тело текста – реципиент – проекция текста у реципиента. И только одна из этих составляющих (тело текста) является константой [Залевская, 2000, с. 253–254].

В монографии А.А. Залевской [Залевская, 2001] приводятся трактовки понимания текста с позиций логико-лингвистического, системно-семиотического, когнитивного, психолингвистического подходов и психо-

поэтики. Но это, скорее, виды интерпретации, нежели понимание, которое может быть и не выражено в слове, в отличие от интерпретации.

А.А. Брудный приводит систему кодов понимания текста [Брудный, 1989], которые легли в основу его когнитивной модели понимания, где текст как внешний знаковый продукт вписывается в читательский опыт, преобразующий его и придающий ему новые свойства. Опора на эту модель определяет понимание в герменевтике как учет читательского опыта.

Мы вслед за А.А. Брудным [Брудный, 1998], одним из основоположников философской и психологической герменевтики, рассматриваем понимание как эвристический процесс, дающий приращение знания, а не только выявляющий изначальный замысел.

В рамках названной концепции написан данный параграф. Но при анализе, вероятно, самых сложных из всех вербальных текстов – поэтических – мы разрабатываем диалоговую и лингвокультурную, а не только интерпретационную версию понимания. Почему именно поэтические тексты стали объектом нашего исследования? Дело в том, что поэзия – это та область человеческой деятельности, с помощью которой человек получает возможность хотя бы чуть-чуть заглянуть в область трансцендентности, расширить и изменить обыденное сознание человека. Еще Ю.М. Лотман сказал, что слово – это «путь, ведущий сквозь человеческую речь в засло-весные глубины».

Вернемся к диалогу, проблемы которого обсуждаются в данном разделе. В момент понимания осуществляется диалог, слияние двух сознаний – автора и интерпретатора, который может спорить или соглашаться с автором [Бахтин, 1979]. А сам процесс понимания наделяется в нашей концепции коммуникативно-деятельностной природой. Понимается не просто смысл или текст, а коммуникативно-деятельностная ситуация, в которой есть место человеку (автору и читателю), их опыту, культурным смыслам.

Позднее Ю. Кристева, Г.-Г. Рупрехт, У. Эко также подтвердили, что ни один текст не читается (не понимается) независимо от читательского опыта.

Таким образом, ключевым понятием для адекватного описания текста в работе признается понятие деятельности. Текст, соответственно, рассматривается как средство динамического взаимодействия автора и читателя, автора и нарратора, автора и персонажей, читателя и персонажей, текста и других текстов и т.д. Отсюда следует, что чтение никогда не бывает процессом простого обнаружения смысла, но вкладыванием собственного смысла в текст. Например, понимание «Трех мушкетеров» А. Дюма может быть самым разным: от романтико-героического до прагматико-натуралистического (*Главный герой убивает нескольких человек, спит с многими женщинами сразу, крадет деньги и изменяет родине. Его дружки: хронический алкоголик, недавно убивший женщину, и сутенер, обобравший парализованного старика через его жену, свою любовницу. Эти*

три героя сходятся вместе, чтобы убить женщину, которая была женой одного и любовницей другого).

Такой разброс в понимании возможен потому, что сам по себе текст не имеет значения. Их содержание в значительной степени определяется содержанием нашей концептуальной системы. Наша вербальная способность базируется на способности восприятия объектов и состояний мира. Нет и не может быть проблемы понимания языка/текста вне проблемы понимания мира.

Содержание определенного речевого произведения для реципиента – это некая совокупность смыслов, актуализированных этим текстом в мышлении индивида. Следовательно, языковая единица, актуализируя все ментальное содержание, связанное с ней в опыте реципиента, позволяет реципиенту присваивать речевое произведение (понимать его), т.е. текст возбуждает в мышлении реципиента процесс смыслопорождения.

Мышление человека всегда этнически обусловлено. Поэтому понимание текста зависит не только от вербального, но и от исторического, социального, культурного и иных контекстов речевого произведения, которые лишь в совокупности дают нам более или менее адекватное понимание. Так, М. Бахтин справедливо считает, что «наша эпоха открыла в Шекспире то, что не могли оценить его современники» [Бахтин, 1979, с. 332].

Именно коммуникативно-деятельностный подход позволяет понять многие процессы, происходящие со значением и смыслом при восприятии поэтических текстов. Мир, находящийся отображение в значении слова, не постулируется «извне», а исходит от носителей определенного языка и культуры (при порождении поэзии – от автора, при восприятии – от реальных читателей). **Наша гипотеза. Читатель, воспринимая стихотворение, вступает с ним в диалог и налагает на него собственную схему смысла, что позволяет ему увидеть в данном тексте нечто свое.**

Для продуктивного сотворчества автора и читателя необходима соразмерность их творческих потенциалов, о чем писал еще Аврелий Августин. Чтобы реконструировать чужие мысли, нужно их соотнести с собственным «духовным горизонтом»; требование к интерпретатору «собственную жизненную актуальность согласовывать с толчком, который исходит от объекта» [Кузнецов, 1999].

Текст, с одной стороны – порождение языка в соответствии с независимыми от конкретного человека нормами и законами речевой деятельности, которым следуют все члены языкового сообщества. С другой стороны, он зависит от определенного стиля мышления данной эпохи. Язык и стиль мышления, будучи объективными природными свойствами, преломляются в субъективной деятельности автора/интерпретатора. Поэтому можно интерпретировать то или иное стихотворение в довольно широком диапазоне. Например, строфа из стихотворения Е. Евтушенко (*Когда на полке банный лист липучий / прилип клеймом Бурбулису ко лбу. / Кто право дал/ им,*

в Беловежской пуще / решать в парилке / всей страны судьбу?) по-разному воспринимается в нашем обществе людьми разных поколений, разных национальностей, разной приближенности к власти.

Отсюда следует, что поэтический текст включает в себе приглашение к диалогу. И это не метафора, а реальность текста, который ждет духовно близкого ему читателя. Текст содержит в себе сигналы, назначение которых состоит в том, чтобы обеспечить прием сообщения партнером.

Таким образом, диалогичность (в том числе и с читателем) – фундаментальное свойство текста, потому что установка текста на адресата, читателя обусловлена самой сущностью языка как средства общения. Ц. Тодоров пишет: «Текст – это всего лишь пикник, на который автор пригласит слова, а читатели – смысл». Читатель должен уметь подхватить любую ассоциацию поэта, достроить образную и мыслительную цепи.

Следовательно, чем шире культурный опыт читателя, тем больше «запускается» механизмов смыслообразования, формирующих объем понятия, вербализованного в слове и тексте. А самого читателя можно рассматривать как соавтора в контексте современных рецептивных теорий с учетом коммуникативной природы художественного текста.

Исследование текста от читателя можно найти еще в работах А.А. Потебни, который писал, что читатель может лучше самого поэта постигнуть идею его произведения. Дальнейшую разработку данный подход получил в трудах Н.А. Рубакина, основоположника библиопсихологии; теперь он взят на вооружение психолингвистами. Например, в работах Ю.А. Сорокина, В.А. Пищальниковой рассматривается вопрос о роли адресата, его влиянии на организацию текста, в прошлом году в Москве прошла большая конференция по адресации текста.

Причина диалогичности текста, по М. Бахтину, – в диалогичности слова. Так, в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» уже в заглавии звучит как минимум три голоса: голос Шекспира, голос Юрия Живаго, голос Пастернака. Но есть и четвертый голос – голос читателя. В самом стихотворении звучит и голос актера, играющего Гамлета (*Гул затих. Я вышел на подмости*), а также голос Христа (*Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси*). И все они обертонами звучат в этом стихотворении.

Данный пример как нельзя лучше подтверждает следующую мысль М.М. Бахтина: «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, вещи, – с ними можно только диалогически общаться» (Бахтин, 1979, с. 34). Опираясь на эту и другие мысли М. Бахтина, мы понимаем диалог не просто как речевое взаимодействие субъектов, а как взаимодействие присущих им различных смысловых позиций, различных пониманий того, о чем идет речь. Причем диалогичность может быть и у одного субъекта, у которого сосуществуют различные позиции.

Для поэтического текста важно превращение читателя в сотворца. В стихотворении, как писал Г. Гуковский, всегда идет «речь не о том, о

чем говорят слова». Там играют вторичные смыслы, коннотации, подтексты. Например, словосочетание поэта *кровотечение звука* объединяет две независимые области жизни: медицину и акустику. Противоположны эти слова и по оценке: *кровотечение* – это плохо, так уходит жизнь, а через звук в творческих муках рождается слово. Само словосочетание *кровотечение звука* дает новый смысл – через звук, слово уходит жизнь.

Слова находят отклик в душе каждого читателя (слушателя), который достраивает поэтический образ, создаваемый автором. Каждый человек становится немного художником, слыша живое слово поэзии. Художественный текст живет до тех пор, пока каждая новая интерпретация черпает из него новые смыслы.

Как справедливо считают психолингвисты, например, Е.Ф. Тарасов, понимание текста нужно рассматривать в рамках парадигмы «человек – среда», куда входят элементы природно-социального фона – лингвокультурная, историческая общность, ситуация восприятия текста и др. [Тарасов, 1987; Холод, 1998]. Особенно важно для нас учитывать культурную среду.

Поэтический текст – это истинный стык лингвистики, психологии и культурологии, т.к. он принадлежит языку и является его высшим ярусом, в то же время текст есть форма существования культуры. А лингвокультурология как раз и рассматривает язык как систему воплощения культурных ценностей сквозь призму кодов языка.

Часто культура настолько прочно проникает в текст, что без учета культурных ценностей и кодов языка текст остается не до конца понятным. Рассмотрим для примера стихотворение М. Цветаева «Зеркало», которое начинается так:

*Хочу у зеркала, где муть
И сон туманящий,
Я выпытать – куда вас путь
И где пристанище...*

Нужно обладать некоторыми культурными знаниями, чтобы понять, что здесь речь идет о гадании. Мотив гадания распространен в русской культуре, о нем писали В.А. Жуковский, А.С. Пушкин и др.

*Вот в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе
(В.А. Жуковский).*

Гадания сопровождают ритуальные действия: зажигание свечей, накрытый стол для ужина на двоих. На Руси издревле гадали в полночь на Святки. Поэтому *сон туманящий*: все очертания мутные, неясные, туманные.

*Я вижу: мачты корабля,
И вы – на палубе...
Вы – в дыме поезда...*

Символично само зеркало, используемое в гадании: с помощью этого знания можно увидеть и расшифровать этнокультурную информацию. Культурно значима также последняя фраза стихотворения: *Благословляю вас на все четыре стороны...* *Благословить* – пожелание благополучия любимому человеку, которого лирическая героиня отпускает. Почему на четыре стороны? Здесь работает также охранительный обряд русских: они кланялись на 4 стороны: запад–восток–это ворота солнца, север–юг – путь ветра. Важна также при этом символика числа 4, которое воплощает горизонтальную модель Вселенной: четыре сезона года, четыре стороны света, четыре основных направления (направо, налево, вперед, назад). «Четыре» – это самая устойчивая структура, она притягивает к себе все, что нуждается в устойчивости от стран света до сторон дома. Число «четыре» символизирует землю, материальную сторону жизни, ее рациональную организацию, статическую целостность.

Таким образом, для понимания данного поэтического текста и его интерпретации необходимо привлечение сведений культуры; рассмотренное же без учета мифологического, ритуального, обрядового контекстов, оно плохо поддается логическому осмыслению. Кроме того, всякий текст – результат бесконечного диалога с другими текстами в культуре: «Каждый текст строится как мозаика цитат» [Лотман, 1981, с. 17]. И от того, насколько читатель способен почувствовать интертекстуальные связи, также зависит понимание исходного текста.

Традиция рассмотрения уровней понимания сложилась давно. Д. Гарднер, например, разрабатывает свою типологию по принципу христианской экзегетики, различая в ней четыре уровня (по апостолу Павлу, от буквального до тропологического (иносказательного)).

А.Р. Лурия устанавливает два уровня понимания: на *первом* происходит понимание системы внешних значений речевого высказывания, на *втором* – понимание внутреннего смысла [Лурия, 1979, с. 246]. В связи с этим можно говорить о глубине «прочтения» текста или обнаружения его внутреннего смысла, который в высшей степени характерен для поэзии.

Мы говорим о нескольких степенях глубины прочтения:

- 1) поверхностное прочтение;
- 2) прочтение с выявлением внутреннего смысла;

3) прочтение с выявлением не только внутреннего смысла, но и с определением мотивов, стоящих за действиями автора и интерпретатора;

4) глубинное прочтение, неразрывно связанное с культурой;

5) глубинное прочтение поэтического текста связанное с эмоционально-оценочной сферой, т.к. в результате прочтения и понимания поэзии возникает целостное переживание того, о чем идет речь, и отношения к этому знанию с позиций, когда читатель идентифицирует себя участником описываемого события в тексте, или когда читатель занимает позицию стороннего наблюдателя. Следовательно, такое прочтение и понимание теснейшим образом связано с личностью, диалогом.

Итак, понимание близко к знанию, но отличается от него: знание характеризует определенное отношение к тексту, а понимание – к знанию о нем. Понимание близко к интерпретации, но отличается от нее тем, что понимание может быть невербальным.

Создание и восприятие художественного текста – это эстетическая национально-культурная деятельность. Знание культуры народа, один из представителей которого создал данный художественный текст, абсолютно необходимо, ибо влияет на уровень восприятия и понимания текста читателем. Почему так происходит? Дело в том, что концептуальные системы и автора и читателя формируются под влиянием совокупности текстов, воздействию которых они подвергается в процессе жизни и обучения. Текст при этом понимается широко с точки зрения семиотической, а совокупность таких текстов – это и есть культура. Но поскольку практически автор и читатель подвергаются влиянию различных текстов, то концептуальные системы их могут совпадать лишь в большей или меньшей степени. Чем более совпадают их концептуальные системы, а соответственно, чем больше совпадение их культурной компетенции, тем адекватнее авторскому будет восприятие конкретного художественного текста. Полного совпадения концептуальных систем в силу их уникальности быть не может, а, следовательно, невозможно понимание художественного текста, тождественное авторскому. Вероятно, это и позволило И. Бродскому в беседах с Волковым сказать, что читатель обычно не дотягивает до автора. Но бывают случаи, когда читатель идет вровень с автором и даже глубже его самого понимает авторский текст.

В идеале читатель должен стать духовным и интеллектуальным двойником автора, чтобы адекватно ему понимать текст, но этого не может быть. Отсюда различные интерпретации. Можно несколько приблизиться к авторскому пониманию, увеличив количество одних и тех же текстов культуры, которые будут действовать на автора и на читателя, но можно идти и путем дополнительной культурной интерпретации, а это более легкий и короткий путь. Итак, есть авторская и читательские концепции текста, которые могут совпадать лишь отчасти, полное же их совпадение принципиально невозможно.

Следовательно, чем шире культурный опыт читателя, тем больше «запускается» механизмов смыслообразования, формирующих объем понятия, вербализованного в слове. А сам образ читателя можно рассматривать в контексте современных рецептивных теорий с учетом коммуникативной природы художественного текста.

Выводы.

1. И создание, и восприятие, и понимание поэтического текста – это и коммуникативная, и эстетическая национально-культурная деятельность. Поэтический текст обманывает ожидания, навязываемые избыточностью, соединяет слова неожиданным образом, и так выходит за привычные рамки смысла, создает новый смысл, часто намного более глубокий, чем закреплённый за конкретными словами в языке.

2. Исходя из особенностей процесса понимания, приходим к заключению, что при извлечении смысла необходимо учитывать знания лингвистические, знания энциклопедические, законы логики и мышления, экстралингвистические факторы (личный опыт, личностные оценки), культурный контекст, психологические особенности личности (создающей и воспринимающей). Каждый из этих факторов в отдельности и их возможные комбинации определяют степень глубины и полноты постижения смысла текста.

1.6 Поэтический текст как объект когнитивного исследования

«Языковое общение людей ...незначимо в биологическом отношении», – отмечает Н.Б. Мечковская [Мечковская, 1996, с. 10]; и подчеркивает, что речевая коммуникация людей, «в отличие от животных, тесно связана с познавательными процессами» [там же, с. 11]. Таким образом, язык человека является главным инструментом не только в коммуникативном процессе, но и в познавательном. Отсюда наш интерес к когнитивным аспектам художественного текста.

Привлекательность использования достижений когнитивной науки при исследовании художественного текста связана, прежде всего, с ее рефлексивным характером, поскольку цель когнитивистики – познать не только окружающий, но и вымышленный мир, определить границы наших знаний, а также установить, насколько достоверно или недостоверно данное знание.

Зарождение теории познания можно отнести к античности (труды Платона и Аристотеля (V–IV вв. до н.э., затем она активно развивалась в работах Августина Великого, Фомы Аквинского и других средневековых мыслителей), в Новое время – это Р. Декарт, Дж. Локк, Г. и другие философы. Если в это время философы стремились познать *ноумены* вещей (термин И. Канта), т.е. выяснить, какими вещи являются на самом деле, то в XX и XXI вв. предметом интереса когнитивистики становятся *феномены*, «*projects of things*», по Р. Джекендоффу – образы вещей, отраженные в человеческом сознании. Современная когнитивистика пытается разгадать тайны познания, в том числе художественного. Художественные тексты

(в том числе и поэтические) конкретного автора, взятые в совокупности, позволяют делать определенные выводы о его концептосфере, по которым можно судить об особенностях концептосферы того народа, представителем которого выступает данный автор.

«Язык создает свой мир», – пишет Ю.М. Лотман в книге «Культура и взрыв» и говорит далее о существовании двух степеней объективности: «мира, принадлежащего языку, и мира, лежащего за пределами языка» [Лотман, 1992, с. 13]. Процесс создания художественного текста Ю.М. Лотман раскрывает используя психологический опыт сновидений. Одним из первых на это обратил внимание К.-Г. Юнг, который писал, что «Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования» [Самосознание..., 1991, с. 118]. Юнг установил, что в снах и бредовых фантазиях много сходного с мифологическими сюжетами. При этом человек сознательно этих мифов мог и не знать.

По-особому ведет себя язык во сне, когда грамматические потенции языка становятся «как бы реальностью». Ю.М. Лотман отмечает: «Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения» [Лотман, 1992, с. 39]. Выделяя такую особенность сна, как перенос категории говорения в пространство зрения, Ю.М. Лотман подчеркивает, что именно перенесение сферы сновидений в сферу сознания влечет за собой те коренные изменения в нем, которые и позволяют «перекинуть мост от сна к художественной деятельности» [Лотман, 1992, с. 39]. Затем при словесном пересказе сновидения структура повествования накладывается на речь – так создается текст. Далее процесс рассказывания вытесняет из памяти человека реальные отпечатки сновидения, и он начинает думать, что действительно видел то, о чем рассказал, и в памяти отлагается уже этот словесно пересказанный текст. «В дальнейшем он “опрокидывается” назад в сохранившиеся в памяти зрительные образы и запоминается в зрительной форме. Так, по мнению Ю.М. Лотмана, создается структура зримого повествования, соединяющего чувство реальности, присущее всему видимому, и все грамматические возможности ирреальности: «Это и есть потенциальный материал для художественного творчества» [Лотман, 1992, с. 40]. Неслучайно И.П. Павлов о сне говорил, как о «*небывалые комбинации бывалых впечатлений*».

Сны рождаются в глубинах внутреннего мира, они плохо вербализуются, они образны, прихотливы, неподвластны нам. В них одна картинка сменяет другую, казалось бы, без всякой логики и видимой причины. Они завораживают и оставляют смутное впечатление последней достоверной реальности, непередаваемой на язык снов. Сон как бы расширяет рамки реальности, такое же расширение реальности мы видим и в художественном тексте.

При анализе художественного текста традиционное литературоведение и языкознание исходили из следующего принципа: текст – это замкнутая, самодостаточная, синхронно организованная система, изолированная не только во времени от прошедшего и будущего, но и в пространстве – от аудитории и всего, что расположено вне данной системы. Такому подходу Ю.М. Лотман в книге «Культура и взрыв» противопоставляет структурно-семиотический анализ, согласно которому во времени текст воспринимается как своего рода стоп-кадр, искусственно «застопоренный» момент между прошедшим и будущим. При этом отношение прошедшего и будущего несимметрично. Прошедшее дается в двух его проявлениях: внутреннее – как непосредственная память текста, воплощенная в его структуре, и внешнее – как соотношение с внетекстовой памятью. Таким образом, автор констатирует: «мысленно поместив себя в то «настоящее время», которое реализовано в тексте, читатель как бы обращает свой взор в прошлое, которое сходится как конус, упирающийся вершиной в настоящее время. Обращаясь в будущее, он погружается в пучок возможностей, еще не совершивших своего потенциального выбора» [Лотман, 1992, с. 22]. Выбор будущего реализуется как случайность – это «момент взрыва», т.е. момент, когда происходит отсечение тех путей, которым суждено так и остаться лишь потенциально возможными, и момент, когда законы причинно-следственных связей вновь вступают в свою силу. Это переломный момент: сознание как бы переносится обратно, в момент, предшествовавший взрыву, и ретроспективно осмысляет все произошедшее. При этом реально протекающий процесс заменяется его моделью, порожденной сознанием участника акта.

Таким образом, текст представляется Ю.М. Лотману пересечением точек зрения создателя текста и аудитории.

Современная наука о художественном тексте пошла далее. Под художественным текстом понимают коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия. С коммуникативной и психолингвистической точки зрения текст всегда создается для кого-то, и даже его создание с целью самовыражения обладает коммуникативной направленностью. Отсюда следует, что текст не застывшая сущность, а полилог между автором и читателем, исследователем и читателем, автором и исследователем, текстом и автором, текстом и читателем, текстом и исследователем.

Текст всегда фиксирует какой-либо фрагмент человеческого опыта, преломленный через язык и сознание автора. При реализации коммуникативной модели «передающий – текст – принимающий» картина мира автора сталкивается с другой картиной мира, предполагающей несколько иной вариант осмысления фрагмента действительности, запечатленного в данном тексте, и определенное отношение к позиции автора. Таким образом,

с точки зрения когнитивной лингвистики текст можно рассматривать как пересечение множества концептосфер.

Использование когнитивного инструментария в лингвистическом анализе художественного текста связано с выполнением ряда постулатов, сформулированных и обоснованных в статье А.Н. Баранова и Д.О. Добровольского «Постулаты когнитивной семантики»:

1. *Постулат о примате когнитивного* предполагает, что за значениями слов стоят тесно связанные с ними когнитивные структуры – сущности, которые можно описать на том или ином из специально разработанных языков представления знаний, элементами которого являются фреймы, сценарии, планы, модель мира, сюжетные свертки и др.

2. *Постулат о нерелевантности противопоставления лингвистического и экстралингвистического знания* позволяет использовать один и тот же метаязык для описания знаний различных типов, тогда как традиционная лингвистика, проводя четкие границы между внутренними и внешними аспектами функционирования языковой системы, приходила к моделированию знания лишь языка, а не знания действительности.

3. *Постулат о тенденции к экономии усилий* определяет взаимодействие между языковыми и когнитивными структурами. Данная тенденция порождает «ритуализацию» мышления человека и его языкового поведения (фреймы, прототипы и др.).

4. *Постулат о множественности воплощения когнитивных структур в языке* предполагает, что одна и та же когнитивная структура может выражаться с помощью различных значений одного и того же слова или значений разных слов, может объединять несколько слов или выражаться грамматическими значениями.

5. К предыдущему постулату тесно примыкает *постулат о неоднородности плана содержания языкового выражения*, исходя из которого понимаем, что переход от нелинейной структуры к ее линейному представлению всегда сопровождается эксплицитным выражением лишь некоторой части этой структуры при присутствии других ее частей в имплицитном виде.

6. Требуется использования при семантическом описании разных метаязыков.

7. *Постулат о значимости нестандартных употреблений* позволяет интерпретировать нестандартные употребления не как ошибки, а как специфические операции над знаниями [Баранов и Добровольский, 1997, с. 14–19].

Таким образом, понимание художественного текста зависит как от лингвистических, так и экстралингвистических факторов. Поэтому изучение языковых форм заведомо неполно без обращения к когнитивным категориям. Когнитивный подход часто вскрывает факты, которые не обнаруживаются при использовании традиционных методов, позволяет не только анализировать, что сказано и как сказано, но и выяснить, почему сказано так, а не иначе. Именно когнитивный анализ позволяет установить, с ка-

ким видением мира мы столкнулись в данном тексте, выявить и осмыслить особенности картины мира автора.

Работающие в этом направлении исследователи предлагают концепции картины мира как ментальной основы поэтического творчества. Поэтическая картина мира рассматривается как особая континуальная система смыслов, которые организуют и создание и интерпретацию поэтической реальности. Такой подход связан с именами М. Тернера, М. Фирмена, М. Берка, а на Украине – с работами О.П. Воробьева, Л.И. Белехова, В.Г. Никонова, в России – Н.С. Болотнова, Л.О. Бутакова, Г.Г. Молчанова, И.А. Тарасова и др.

Одной из первых работ можно считать работу автора данной книги, вышедшую более 10 лет назад (Маслова В.А.: Концептосфера...). Сюда можно отнести также следующие работы – Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. Тамбов, 2010. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов, 2003. Например, И.А. Тарасова изучает ментальную основу идиостиля Георгия Иванова и моделирует концептуальное поле поэтического текста, в котором устанавливается связь между концептами.

Поэтический текст сам по себе, без читателя, является звуковым шумом или цепочкой графем, это даже не знаки в собственном смысле слова до тех пор, пока не появится человек, способный приписать им значение. А человек воспитан в определенной культуре и видит только то, что предписано языковой картиной мира его родного языка. Это одно из объяснений различных пониманий одного и того же текста.

Только когда книгу читают, она превращается в произведение: в воображении читателя возникает целый мир. Этот мир – ментальное образование, виртуальная реальность, ради которой и создается сам текст. Но в тексте его нет, там есть только сигналы, которые будят воображение читателя. Значения и смыслы принадлежат сфере ментальности. Есть какие-то универсальные механизмы, которые из сигналов порождают всю совокупность смыслов: мыслей и чувств, порожденных данным текстом. При таком подходе поэтический текст – это скорее смыслопорождающий механизм, нежели обычное хранилище смыслов.

С точки зрения Ю.М. Лотмана, которую мы разделяем, текст является генератором смысла, но чтобы быть включенным в работу, он нуждается в собеседнике; текст выступает при этом не как агент коммуникативного акта, а в качестве его полноправного участника, как источник информации. Это обусловлено диалогической природой сознания как такового. Чтобы работать, сознание нуждается в сознании, текст – в тексте, культура – в культуре [Лотман, 1978, с. 10].

Что такое поэзия? «...союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать

новую тайну всякий раз, как их произнесут» (Ф. Гарсиа Лорка). Близка к такому пониманию и М. Цветаева:

*Вещи бедных – странная пара
Слов. Сей брак – взрывом грозит!
Вещь и бедность – явная свара.
И не то спарит язык!
(«Лестница»).*

При этом мы должны иметь в виду, что культура существенным образом определяет когнитивную и прагматическую составляющие коммуникативной деятельности. Отсюда важность лингвокультурологического подхода. Покажем это на примере, свидетельствующем о том, что современная поэзия не может быть рассмотрена вне культуры, знание которой придает ей глубину и особый смысл. Примером может служить стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...», где речь идет о молитве, которая, как все верят, будет услышана Богом: *И всем казалось, что радость будет.* И вдруг идет фраза:

*...только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад...*

Для советского человека, атеиста по своей сути, – это развернутая метафора бессмысленности человеческих надежд и даже молитвы. Так и трактовалось данное стихотворение в литературоведении.

Но есть и другой читатель, близкий самому Блоку, которому известен мистический смысл Литургии. Авторитет младенца в Христианстве велик – это Ангел. Реальные дети действительно иногда плачут перед Причастной Чашей, реже – после Причастия. В этом тоже свой мистический смысл: в этом плаче – мистическое указание на духовное неблагополучие. Ибо благодатное действие Причастия распознается по установившемуся в душе миру. А может быть, ребенок плачет потому, что молитвы не доходят до Бога, и он, как ангельская душа, это видит.

Следовательно, учет культуры при восприятии и интерпретации поэзии очень важен, а, соответственно, необходим не просто когнитивный анализ, а когнитивный анализ вкупе с лингвокультурологическим.

РАЗДЕЛ 2

ЛИНГВОПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

2.1 Поэтика и ее взаимодействие с другими филологическими дисциплинами

Поэтика – это система описания словесного моделирования мира. В последние десятилетия мы наблюдаем взрыв популярности этого термина. При этом он один из самых размытых в лингвистике. Это и *поэтика феноменологии*, *поэтика древнерусской литературы* (Д.С. Лихачев), *поэтика культуры* (М. Бахтин, В. Библиер, И. Кондаков), *поэтика русского романтизма*, *поэтика поведения декабриста* (Ю.М. Лотман); *есть поэтика одного автора* (например, поэтика М. Цветаевой), *есть поэтика жанра* (*поэтика русского романа* – Ю.М. Лотман); *поэтика направления* (*поэтика русского романтизма* – Ю.М. Лотман); *поэтика сюжета* (О.М. Фрейденберг) и т.д. Ю.В. Манн пишет о *парадигматической и синтагматической поэтике*, Ю.С. Степанов – о *поэтике очевидца*, И.И. Ковтунова о *местоименной поэтике*.

Современные исследователи, даже не занимающиеся проблемами поэтики, выделяют ее среди 4–5 приоритетных направлений в лингвистике [Седов, 2009; Алпатов, 2009]. Однако теоретическая поэтика к сегодняшнему дню не имеет четких контуров внешнего и внутреннего разграничения, ее категориальный и терминологический аппарат требует уточнения и т.д. Более того, еще совсем недавно А. Жолковский писал о том, что «...поэтика находится в настолько неразвитом состоянии, что неясно, что искать в произведении...» [Жолковский, 1994, с. 171].

В литературоведении под поэтикой чаще всего понимают систему выразительных средств текста. Неслучайно А.Ф. Лосев писал: «Учение о метафоре вообще есть поэтика (или эстетика поэзии). Но учение о том, как употребляет метафору Пушкин или Тютчев, есть уже часть стилистики» [Лосев, 1927, с. 226]. В литературоведении традиционно различаются «поэтика общая (теоретическая и систематическая – «макропоэтика»), частная (или собственно описательная – «микропоэтика») и историческая» [ЛЭС, 1987, с. 295]. В данных видах поэтики осмысляются не только сами художественные произведения, но литературные роды и жанры, приемы композиции, типы героев и конфликтов, но лишь частично затрагивались проблемы языка и способов построения художественного образа. А сама поэтика рассматривается как целостная дисциплина, анализирующая строение литературных произведений в системе эстетических средств, характерных для тех или иных писателей, тех или иных литературных направлений.

Есть поэтики, где исследуются не только законы построения художественных произведений, но и вся система изобразительных средств как область наиболее интенсивного использования языка. Это и есть *лингвопо-*

этика, которая занимает особое место среди других поэтик. Ее задача – показать те потенциальные смысловые и стилистические возможности, которые открывает в слове автор, а также выделить и систематизировать единицы языка, участвующие в формировании эстетического впечатления от произведения (В.В. Виноградов, В.П. Григорьев, О.Г. Ревзина, И.И. Ковтунова, Е.В. Красильникова, Е.А. Некрасова, С.Т. Золян и др.). Н.А. Фатеева пишет о лингвопоэтике в ее врачующей функции, рассматривая ее как арт-терапию.

Мы разрабатываем еще одну поэтику – *лингвокультурологическую*, в которой видим лингвопоэтику с несколько иных, чем названные, позиций. Для создания *лингвокультурологической* поэтики важно а) понимание специфики поэтического языка, который являет собой систему правил, лежащих в основе художественных текстов, их создания и интерпретации и б) формулирование законов поэтического языка; в) учет культуры при создании, восприятии и интерпретации текста.

Немного истории. Начало теоретического осмысления поэзии в Европе относится к 5–4 вв. до н.э. – в учениях софистов, эстетике Платона. Разработка поэтики началось с трудов мыслителя (Аристотель), продолжилось в работах литературоведов (Р. Барт, В. Вейдле, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский, Ю.М. Лотман и др.) и лингвистов (А.А. Потебня, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Р.О. Якобсон и др.). Поэтику писали также поэты, риторы, специалисты по эстетике и представители других специальностей. Самая знаменитая из них – «Поэтика» Аристотеля – была не чем иным, как теоретическим исследованием свойств некоторых типов литературных текстов [Аристотель, 2000]. Аристотель впервые дал теоретическое определение литературных родов (эпос, лирика, драма), понятие фавулы, сохранившую свое значение поныне классификацию тропов (метафора, синекдоха, метонимия); он создал первую стройную теорию поэтического творчества. Поэзия, по Аристотелю, – «подражание» жизни. Но каждый век, каждое научное поколение понимали «Поэтику» Аристотеля «по-своему».

Всякое исследование в области поэтики предполагает в ученом знакомство с наукой о языке, поскольку поэзия строится в первую очередь на особом использовании языка.

Значительную роль в развитии поэтики в России сыграли М.В. Ломоносов и В.К. Тредиаковский, а в начале XIX века – А.Х. Востоков. Долгое время в России поэтика не была самостоятельной наукой, так Ф.И. Буславев, А.А. Потебня включали стилистику, риторику и поэтику в состав лингвистики.

В.М. Жирмунский писал о *поэтической лингвистике* и *лингвистической поэтике* [Жирмунский, 1921, с. 4]. Понимание поэтики как *морфологии* словесного искусства было характерно для многих ученых-филологов – М.А. Петровскому, В.М. Жирмунскому, А.А. Реформатскому, Г.О. Вино-

куру, В.В. Виноградову и др. Г.О. Винокур к языкознанию относил только те факты стилистики, которые могут считаться коллективными, а индивидуальный стиль писателя должен изучаться литературоведением. В отличие от него, Р. Якобсон всю поэтику считал разделом лингвистики. К филологии ее относил В.В. Виноградов, при этом считал, что наука, изучающая язык художественной литературы, должна отличаться и от литературоведения и от лингвистики [Виноградов, 1959, с. 3].

Отсюда заключаем, что смысл термина «поэтика» менялся на протяжении истории. Сейчас он также неоднозначен.

Поэтика (греч. *poietike techne* – творческое искусство) – наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших дисциплин литературоведения. В широком смысле слова поэтика совпадает с теорией литературы, в узком – с одной из областей теоретической поэтики [ЛЭС, 1987, с. 295].

Стилистический энциклопедический словарь дает несколько иное определение: поэтика (от греч. *poietike* – поэтическое искусство) – раздел филологии, посвященный описанию историко-литературного процесса, строения литературных произведений и системы эстетических средств, в них использованных; это наука «о поэтическом искусстве», «изучающая поэзию как искусство» (В.М. Жирмунский).

Итак, в широком смысле слова поэтика – наука о художественном языке («языке как «вторичной моделирующей системе», «языке культуры») литературных произведений. Именно такой подход к поэтике разделяется в нашей работе.

Еще академик В.В. Виноградов обосновал необходимость особой науки о поэтическом языке, т.е. языке художественной литературы как комплексной культурологической дисциплины со своими задачами и методами исследования. В русской традиции (Д.С. Лихачев, Р.Р. Гельгардт) считалось неправомерным резкое размежевание между лингвистикой, культурологией и литературоведением. Этот подход исключительно продуктивен и сейчас.

Связь поэтики с другими науками. В.В. Виноградов еще в 60-е годы указывал, что поэтика не отграничена от других лингвистических и даже – шире – филологических дисциплин, которые изучают язык художественной литературы – это и стилистика, и эстетика слова и др. В наше время поэтика постепенно определила свои отношения с целым рядом смежных наук, также изучающими художественные произведения – лингвистикой, эстетикой, литературоведением, риторикой, стилистикой, уже в XX веке – с семиотикой, психолингвистикой, синергетикой, культурологией и другими науками. Связи поэтики с ними имеют разную значимость, так, важнее всех – семиотика, ибо все названные науки принадлежат к кругу семиотических и культурологических наук. Вероятно, этот факт и позволил Ю.С. Степанову провести свое разграничение поэтики и смежных наук.

Так, семиотику он ставил выше поэтики «Поэзия – практика, само творчество поэта; поэтика – учение, доктрина, теория, но теория самих поэтов, осмысляющих свое творчество: семиотика поэзии – теория ученых» [Степанов, 1985, с. 66].

Рассмотрим конкретные отношения поэтики с рядом смежных и взаимосвязанных с ней наук.

1. Поэтика–риторика. Поэтика тесно связана с риторикой: для некоторых авторов эти две дисциплины вместе образовывали эстетику. Так, Аристотель считал их двумя равноценными частями единого целого – эстетики [Аристотель, 2000]. Попытаемся разобраться в этом.

Риторика – это теория выразительной речи, прежде всего прозаической письменной и устной, изучающая наиболее эффективные правила ее построения. На связь поэтики и риторики указывали многие исследователи в и древности, и сейчас, например, С.С. Аверинцев [Аверинцев, 1981]. Деятельность поэта в 18 веке рассматривали по образцу деятельности ратора. Но поэтика направляет свои усилия не столько на конкретный текст, подобно риторике, а на язык в целом, переводя его в более высокое состояние и назначение – как творчество языка.

В трудах А.А. Потебни и А.Н. Веселовского поэтика отделяется от риторики: исследование поэзии – нечто совершенно иное по существу, чем ораторское искусство; это учение о словесном выражении, учение об отборе слов, о сочетании слов, о ритмической организации фраз, о тропах, о фигурах мысли и фигурах слова.

С.С. Аверинцев писал, что «поэтику позволительно рассматривать как «инобытие» риторики, особо выделяемый внутри ее раздел» [Аверинцев, 1996, с. 133].

Подводя итог данным позициям, заключаем: четкое античное разделение риторики и поэтики основывалось на предпосылке, что поэзия работает с вымышленным материалом, а проза – с реальным. В наше время риторика имеет дело в первую очередь с практической эффективностью, поэтика – с красотой. Следовательно, риторика более повернута к проблемам исследования художественного языка, а поэтика – к изучению вымышленной реальности, создаваемой системой образов, где язык выполняет орудийную функцию.

2. Поэтика–стилистика. В.В. Виноградов в работе «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» писал о тесной связи поэтики со стилистикой художественной речи и теорией и историей поэтической речи. Но при этом он дифференцировал их [Виноградов, 1963, с. 4]. Сейчас установлено, что и стилистика и поэтика имеют свои границы, предмет исследования, свои цели и задачи. Если стилистика имеет строго очерченные языковые возможности, которые называются стилями речи, то поэтика исследует механизмы языка как вторичной моделирующей системы, т.е. язык, понятый как творчество. Только с таких позиций язык можно рас-

смаатривать как искусство. Не случайно немецкие романтики язык и поэзию считали тождеством и рассматривали язык как поэзию, а поэзию – как язык. Кроме того, если в стилистике изучаются закономерности использования языка в процессе коммуникации вообще, то поэтику интересует лишь художественная коммуникация, она выявляет законы, определяющие внутренние связи текста.

3. Поэтика–эстетика. Поэтика имеет большие зоны пересечений с эстетикой. Для А. Н. Веселовского, Б. Эйхенбаума, М.М. Бахтина поэтика – прежде всего область эстетических исследований.

В то же время такой русский мыслитель, как Г. Шпет писал: «Поэтика – не эстетика и не часть и не глава эстетики» [Шпет, 1989, с. 116]. Это не общепринятая точка зрения, но она существует.

Мы полагаем, что поэтика, в отличие от эстетики, направлена на выявление скрытых смыслов, образов, представлений, передаваемых с помощью языка.

4. Поэтика–лингвистика. Хотя в специальной литературе отмечается, что Р.О. Якобсон первым выдвинул тезис о том, что поэтика является частью лингвистики (Якобсон, 1975), а сущность поэзии основана на законах обычного языка, взаимосвязь лингвистики и поэтики – проблема старая, ведущая свое начало с 18 века [Ромашко, 1985, с. 17–27]. Это в свою очередь требует уточнить соотношение между поэтикой и лингвистикой. Здесь сосуществуют противоположные взгляды. В «Поэтику» Аристотеля была введена грамматика. Блаженный Августин полагал, что тот, кто не разбирается в поэтике, вряд ли сможет стать толковым грамматиком, т.е. он отождествлял поэтику с лингвистикой. М.М. Бахтин, наоборот, всегда считал, что поэтический язык не имеет никакого отношения к лингвистике.

Р.О. Якобсон говорил о поэтической функции языка, а первенство в изучении поэзии отдавал лингвистике. Г.О. Винокур пояснял, что перейти от лингвистики к поэтике можно, увеличив *объем* изучаемой единицы языка [Винокур 1990, с. 130–131]. Как особый язык поэзии с его «остранением» рассматривали эту связь ОПОЯЗ, как «актуализацию языка» Пражцы. Но язык представляет собой не просто инструмент поэзии. Он является поэтической стихией, из которой и вырастает поэтическое творчество.

На основе их идей возникла **лингвопоэтика**, в которой поэзия понималась как особая форма существования языка со своими особыми фонетическими, лексическими, грамматическими и семантическими характеристиками. Большой вклад в ее развитие внесли современные исследователи – В.П. Григорьев, О.Г. Ревзина, И.И. Ковтунова, Е.В. Красильникова, Е.А. Некрасова, С.Т. Золян и другие.

Мы полагаем, что язык в поэзии становится частью неразрывного целого поэтического произведения. Поэтика – это синтез, она должна устанавливать законы поэзии. Это законы поэтической фонетики, ритма, поэтического слова и его соединения с другими словами.

5. Поэтика–литературоведение. Литературоведческая поэтика тесно связана с лингвистической. Литературоведческая поэтика также одной из своих задач считает научное объяснение эстетической ценности литературных произведений и тем самым утверждает связь поэтики с эстетикой. Литературные явления при этом рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения произведений. Каждое произведение сознательно делится на составные части, в построении произведения различаются способы комбинирования словесного материала в художественные единства.

В.В. Виноградов предостерегал, что многие литературоведы стремятся растворить поэтику в общей концепции теории литературы [Виноградов, 1996, с. 137]. Усилиями А. Белого, В. Брюсова, О. Мандельштама, В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, Е.Д. Поливанова, Л.П. Якубинского, Р.О. Якобсона, Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского, М.М. Бахтина и других было сделано немало открытий, положивших начало литературоведческой поэтике. Большую ценность для этой поэтики представляют суждения о литературе А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и других классиков. Современные литературоведы Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров, З.Г. Минц, Р.О. Тименчик, И.П. Смирнов и другие разработали ее основные принципы.

Все чаще звучат голоса, что литературоведческая поэтика себя исчерпала, если ее сводить к исследованию поэзии. Почти 20 лет назад, в июне 1995 г., на открытии международной стиховедческой конференции академик М.Л. Гаспаров сказал, что все 4 традиционные области стиховедения (метрика, ритмика, рифма, строфика) исследованы так хорошо, что революций здесь не предвидится [Гаспаров, 1995, с. 5].

Проблема дифференциации литературоведческой и лингвопоэтики сложна и условна, потому что литература входит в состав языковой деятельности человека, поэтому по своей сути язык и литература едины: литература – это дух, идея, а язык – форма, с помощью которой эта идея выражается.

Литературоведческая поэтика – это совокупность целого ряда поэтик – как теоретической, общей, так и поэтик различных течений и направлений, например, поэтики модернизма, символизма и т.д. В настоящее время термин «поэтика» употребляется применительно к литературе в целом, включая и поэзию, и прозу.

6. Поэтика–семиотика. Семиотическая поэтика важна для понимания механизмов сознания разнопорядковых смыслов поэтического текста.

Ю.С. Степанов проводит границу между семиотикой и поэтикой так: поэзия – это практика, творчество; поэтика – теория самих поэтов, а семиотика поэзии – теория ученых [Степанов, 1985]. Думается, однако, что поэтика и семиотика рассматривают две стороны одного и того же явления – реализации семиотической способности человека, т. е. способности превращать что-либо в знак. Если семиотика исследует результат этой способности, то

поэтика – сам процесс и возможности образования новых знаков и знаковых систем.

Семиотическая поэтика вызывает огромный интерес у гуманитариев (Р. Барт, А. Греймас, Ю.С. Степанов, У. Эко и др.), однако в ее изучении много проблемного, спорного прежде всего из-за разнообразия семиотических идей.

7. Поэтика–психолингвистика. На базе этой связи создана еще одна поэтика – *психопоэтика* [Пищальникова, Сорокин, 1993]. В основе этой поэтики лежит мысль о том, что для более полного понимания некоторых фактов языка необходим выход за рамки лингвистики, в сферу тех психических процессов индивида, посредством которых языковой материал организуется в человеческом мозгу и в нужный момент извлекается. Идиостиль представители этой поэтики рассматривают как систему логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов автора, его психических процессов, репрезентированных в эстетической речевой деятельности. Это является предметом психопоэтики.

Мы, вслед за создателями ее, понимаем под психопоэтикой психолингвистику художественной речи и уже – поэтической речи (Леонтьев), т.е. это психолингвистические особенности стиха. Говоря словами А.А. Леонтьева, «психопоэтика занимается психолингвистическими особенностями стиха» [Леонтьев, 2003, с. 199]. Это восприятие словесных образов, иными словами, восприятие стоящих за словами эксплицитно не выраженных мыслей, чувств, переживаний и др.

8. Поэтика–когнитивная лингвистика. Когнитивная поэтика связана с именами М. Тернера, М. Фирмена, М. Берка, а на Украине – О.П. Воробьева, Л.И. Белехова, В.Г. Никонова, в России – Н.С. Болотнова, Л.О. Бутакова, Г.Г. Молчанова, И.А. Тарасова и др.

Одной из первых работ можно считать труд автора данной монографии, вышедший около 10 лет назад [Маслова, 2004]. Сюда можно отнести также следующие работы: Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. Тамбов, 2010. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. Саратов, 2003 и др. Работающие в этом направлении исследователи предлагают концепции картины мира как ментальной основы поэтического творчества. Поэтическая картина мира рассматривается как особая континуальная система смыслов, которые организуют и создание и интерпретацию поэтической реальности.

9. Поэтика–синергетика. Появились первые работы в этом направлении [Алефиренко, 2002; Муратова, 2011].

Поскольку сама поэзия – это развитие заложенных в языке возможностей, то лингвисты строят поэтику на основе общей теории языка (см. указанные работы). Авторы выводят формулы синергетичности текста, хотя, с нашей точки зрения, синергетика – метод исследования, а не характеристика текста.

Идеи синергетики применяют к исследованию глубинных закономерностей функционирования языка, который являет собой нелинейную, открытую, динамическую систему, а потому подчиняется универсальным синергетическим законам.

Мы развиваем еще одну поэтику, возникшую на стыке **поэтика–культурология**. Остановимся на ней подробнее. *Лингвокультурологическая* поэтика – это попытка объединить 3 науки (лингвистику, поэтику, культурологию), фактически три мира в единый ансамбль, где каждая часть находила бы отражение друг в друге и только в единстве выявляются смыслы каждого из них.

Мы знаем, что «язык теснейшим образом связан с культурой: он прорастает в нее, развивается в ней и выражает ее» [Маслова, 2001]. Это еще в большей степени характерно для поэтического языка, поэтому мы работаем над обоснованием и созданием лингвокультурологической поэтики, которая входила бы и в общую теорию культуры, и в общую теорию языка. В концепции «язык и культура» сходятся интересы всех наук о человеке, это та сквозная идея, которая разрушает границы между дисциплинами, изучающими человека. Теперь уже доказано, что нельзя изучать ни человека, ни его культуру вне языка.

Названная поэтика строится на лингвистическом фундаменте, а ее теоретическим основанием становится объединение важнейших положений не только лингвистики и поэтики, которое мы видели еще в трудах А.А. Потебни, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура и других, но и культурологии, эстетики, философии, семиотики, психолингвистики, литературоведения. Она учит правильно понимать смысл текста, включая его в систему ценностно-культурных ориентиров нации; она толкует не просто значения слов, из которых состоит текст, но художественное значение всего текста, его художественный смысл. Такой вид поэтики помогает постичь взаимосвязь идеи и слова через образ, помогает понять, как в фонетике, отдельных словах, метафорах, сравнениях, особенностях синтаксиса и других языковых средствах и стилистических фигурах выявляется мировоззрение писателя, его идеи, мысли, оценки, эмоции.

Лингвокультурология синтезирует психолингвистические, этнолингвистические и социолингвистические исследования в области художественного текста. Культурологический фактор формирует и организует мысль говорящего, а также используемые языковые категории. Этот фактор, эксплицируясь, занимает привилегированное положение в языковом сознании языковой личности, поскольку представляет собой уникальное явление. Следовательно, языковые единицы, и составленные из них тексты выражают определенное национальное «мировидение».

Лингвокультурологическая поэтика базируется на идее о том, что для адекватного восприятия художественного текста важно, чтобы реципиент владел определенным объемом культурного фонда, так как большинство на-

циональных поэтических текстов строится на общих для автора и читателя знаниях из сферы культурного фонда. Г.О. Винокур считал, что «...в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением» [Винокур, 1959, с. 391].

Лингвокультурологическая поэтика толкует не просто значения слов, из которых состоит текст, но художественное значение всего текста, его художественный смысл. Такой вид поэтики помогает постичь взаимосвязь идеи и слова через образ, помогает понять, как в фонетике, отдельных словах, метафорах, сравнениях, особенностях синтаксиса и других языковых средствах и стилистических фигурах выявляется не только мировоззрение писателя, его идеи, мысли, оценки, эмоции, но и глубинные слои национальной культуры.

Итак, проблема выявления отношений поэтики с другими науками сложна, а сама «дифференциация» поэтик условна, потому что, с одной стороны, язык и литература едины: литература – это дух, идея, а язык – форма, в которой заключается идея. С другой стороны, традиционная поэтика и ряд названных дисциплин имеют точки соприкосновения, исследуя пути их взаимодействия, мы лучше поймем механизмы того, как язык приобретает эстетическую функцию в культуре, как слово обыденного языка способно породить эстетизированную эмоцию, реализующую эту функцию, как культура способствует этому.

2.2 Поэтическая лингвистика как «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов)

Цель данного параграфа – показать возможности развертывания идеи Ю.С. Степанова о соединении научного знания мира и его художественного видения. Параграф состоит из трех частей – трех возможностей реализации идеи о стирании граней между наукой (лингвистикой) и поэзией.

1. Тонкая грань между поэзией и наукой. По словам академика, процессы, происходящие в ментальных мирах, есть «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов): научное познание мира сливается с его художественным видением. В других своих работах Ю.С. Степанов развивает эту мысль: в науке существует особое эстетическое чувство, так же, как оно есть в искусстве, и приводит в качестве образца красоту работ Н.Д. Арутюновой.

С одной стороны, наука приближается к творчеству: говоря, например, об исследовании и «изготовлении» поэтического концепта Ю.С. Степанов утверждает, что это творческий акт ученого [Степанов, 2009]. С другой, литература все более отдаляется от реальности, «углубляется в самопознание и ищет источники развития уже внутри себя» [Фатеева, 2004, с. 4]. Как будто бы противоположные тенденции на самом деле ведут к нейтрализации различий между данными явлениями.

На наших глазах, утверждает Ю.С. Степанов, возникает «единый мир информации, подобный единому миру природы вокруг нас» [Степанов,

2002, с. 101]. На первый взгляд даже кажется, что лингвист тоньше поэта и больше понимает в его тексте (ср., например, анализы поэтических текстов, сделанные Ю.М. Лотманом, М. Гаспаровым, Н.А. Фатеевой и др.), но ученый лишь *понимает* то, что у гениального поэта произошло помимо его сознания, без объяснений и усилий.

Многие поэты (от А. Пушкина до Б. Пастернака, Д. Пригова и других современных поэтов) писали о поэзии, пытаясь постичь ее назначение, определяя ее, т.е. выполняли функции исследователей: *Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен* (А. Пушкин). У Бориса Пастернака целый цикл стихотворений посвящен этой теме («Определение творчества», «Определение поэзии», «Стихи мои, бегом, бегом...», «Про эти стихи», «Поэзия», «Смерть поэта» и др.).

Стихотворение «Определение поэзии» занимает в этом ряду важное место. Приведем и проанализируем две первые строфы:

*Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.*

*Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку...*

По степени выраженности авторской идеи, по использованным языковым средствам и приемам данный отрывок стихотворения можно разделить на две равные части, каждая из которых представляет собой цепь метафор, составляющих семантико-образный каркас всего текста.

Эти две строфы организованы как двусоставные предложения, построенные по принципу структурного параллелизма (кроме последнего предложения «*Это – с пультов и флейт Фигаро...*»). Между главными членами в этих предложениях – длительная интонационная пауза, функцию предиката в них выполняют цельные метафорические сочетания – «*круто налившийся свист*», «*щелканье сдавленных льдинок*», «*ночь, леденящая лист*», «*двух соловьев поединок*» и т.д. Главные слова в этих предикативных сочетаниях (*свист*, *щелканье*, *горох*, *ночь*, *слезы* и др.) теряют номинативное значение, закрепленное за ними в системе языка, и получают новое контекстуальное значение: «*круто налившийся свист*» – это максимальное физическое напряжение, «*щелканье сдавленных льдинок*» – это быстрый, энергичный и в то же время очень хрупкий звук, «*слезы вселенной в лопатках*» (слово *лопатки* в данном случае означает стручки гороха) – это когда космическая энергия, энергия вселенной воплощается в энергию зреющих в темноте горошин. Как видим, степень отрыва контекстуального

значения от нормативного у Б. Пастернака очень велика. Однако, в результате взаимодействия ассоциативных полей метафор достаточно четко передается конкретное авторское представление о предмете, явлении.

Все четыре первые строки рисуют картину летней ночи и захлебывающихся от усердия соловьев, здесь используется следующая тематическая лексика – *свист, щелканье, ночь, соловьев поединок*. Получается, что в первой строфе поэт пытается выразить свое понимание поэзии через образ поющих соловьев. В самом деле, пение соловья – великое чудо, при котором поражает, как механический набор звуков рождает в душе такую гармонию, сладостное упоение, что на какой-то момент природа и человек сливаются в единое целое: человек благоговейно слушает маленькую птичку, одарившую его еще одной тайной бытия. Для Б. Пастернака поэзия – это тот же надрыв, физическое изнеможение ради рождения великой гармонии.

Во второй строфе цепь метафор-предикатов («*сладкий заглохший горох*», «*слезы вселенной в лопатках*», «*низвергается градом*») рисуют картину расщелкивающихся стручков гороха, который как рассыпавшиеся бусы, как выпущенные на волю звуки веселого Моцарта. Казалось бы, странный выбран образ для определения поэзии. Но какой точный! Словосочетание «*сладкий заглохший горох*» вызывает ассоциации с летом, детством, когда руки сами тянутся к загадочной коробочке-стручку, сжимают его, и оттуда сыплются сладкие зеленые шарики. С помощью такого рода ассоциаций поэт стремится передать тайну написания стихов: они долго зреют в нем под воздействием неких космических энергий, ему самому неведомых. Собранны они из следов детских впечатлений, а потом неожиданно строки стремительно покидают родившее их лоно и катятся в столетия.

Таким образом, для определения поэзии Б. Пастернаком заданы два образа, каждый из которых, рисуя общую картину, вносит что-то свое, специфическое.

Следует особо отметить роль анафорического местоимения *это* в данном стихотворении. Оно повторяется в каждом предложении первых двух строф, задавая им определенную динамику. Кроме того, *это* придает каждой строке ритмическую четкость, выражающуюся в обязательном повышении голоса в начале каждой строки. Тем самым *это* способствует реализации установки поэта на восприятие каждой строки *п о о т д е л ь н о с т и*. Такой повтор на базе дактилической стопы делает текст энергичным, заразительно активным, экономным в средствах выражения.

Таким образом, посредством нескольких ярких и сложных метафор Б. Пастернак доносит до читателя крайний субъективизм в своем восприятии поэзии, силой своей фантазии он создает ее образ, неожиданный и непростой.

Как творится поэзия? Поэты всегда пытались проникнуть в тайны творчества: *Ты победной Амазонкой / Пред фалангой русских слов / Кликнешь рифму – отзыв звонкой / Пробежал – и стой готов!* (М. Дмитриев).

В поэтических текстах встречаются образные характеристики различных терминов – *слова, предложения, текста*, уточняются характеристики многих языковых явлений. Например, в пародийном стихотворении современного поэта А. Левина «За далью даль» мы читаем:

1. *И что смешно:*

Концепт это сила.

2. *И что интересно:*

Концепт это интересно.

3. *И что странно:*

концепт это

как-то странно так.

4. *И что концепт?*

Это сила, это интересно, это как-то так.

Ну, и это Рубинштейн.

5. *Спросим себя:*

Ну?

6. *Спросим себя:*

И что?

7. *Спросим себя:*

И какой из этого следует вывод?

8. *Ответим себе:*

Концепт.

Кажется, что поэт чувствует только еще зарождающееся явление и именуется его в поэтическом тексте. Здесь *концепт* также неопределенен, как у Ю.С. Степанова: границы его размыты, он как бы «парит» в ментальном пространстве.

Традиционно считается, что научные понятия заключают в себе общее, а образы – индивидуальное. Попытки рассматривать поэзию как разновидность познания предпринимал еще Г. Шпет в статье «Искусство как вид знания», как вид философии (статьи А. Белого о А. Блоке). Поэзия и лингвистика могут моделировать языковые явления, в некотором смысле поэзия даже выигрывает по сравнению с лингвистикой, т.к. предполагает более широкие возможности для эксперимента и просто для размышления. Например, размышления поэтов о феномене тишины, молчания предвосхитили интерес философов к этой проблеме. Так, в стихотворении «Невыразимое» В.А. Жуковского автор признает человеческое творчество неспособным соревноваться с природой. В момент контакта с ней многое чувствуется, но невыразимо словом: *Святые таинства, лишь сердце знает вас...* В стихотворении много используется отвлеченных понятий: *святые таинства, пророчество, виденье, ненареченное* и др.

Как учит христианство, внутренне неизреченное духовное состояние человека есть результат христианских подвигов жизни духа, молитвы, непрестанной жертвы. Это прекрасно чувствуют поэты.

Ф.И. Тютчев в ряде своих стихотворений дает необычайно высокую оценку феномену умалчивания (молчания): «Вопросы», «Через ливонские я проезжал поля...», «Тени сизые сместились...», «Видение» и др. В них выражено желание автора, чтобы на немом языке заговорил весь мир, или же чтобы весь мир погрузился в молчание, которое есть лучший язык: *Есть некий час всемирного молчания*. В его стихотворении «Silentium» рефрен *молчание* звучит как заклинание, ибо оно – единственный способ сохранения целостности духовного мира человека (см. об этом подробнее в разделе 2.4 «Молчание как высшее напряжение в диалоге»).

Отсюда следует, что великая сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. Н. Гумилев определил основную идею этого стихотворения как «колдовское призывание до-бытия». *Кристаллическая нота* – это то, что соединяет в себе мир природы, т.е. естественную природную форму (кристалл), и мир культуры, т.е. окультуренное понятие «нота». Кристалличность – это первородная чистота (ср. позднее его стихотворение «Может быть, это точка безумия» – *соборы кристаллов сверхжизненных*). *Кристаллическая нота* – метафора идеальной речи (немота). Поэт заклинает слово вернуться в Музыку, музыку метафорическую, т.е. тишину.

Таким образом, поэты еще до философов, например, М. Бубера, показали нам, что подлинный диалог происходит в молчании, на доязыковом уровне, а язык в диалоге играет сугубо служебную роль. Следовательно, это философское открытие, было сделано поэтами. Поэты говорят о мире так, что научное познание дополняется образным, художественным: *Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть* (Блок). У современной поэтессы Елены Настоящей из Луганска мир предстает цикличным, подобно Ленте Мёбуса:

*Цикл
Закончен обычно.
Все в мире циклично.
Еще один круг.*

Лингвистику и поэзию объединяет также нелинейное видение мира [Степанов, Проскурин, 1993, с. 62]. Еще К.Г. Юнг отмечал, что у многих поэтов имеется интуиция, «далеко превосходящая сознательный ум». Создаваемый ими текст связан со стихийными душевными импульсами, он создается не по законам рассудочной деятельности. Аналогичную картину мы наблюдаем у ученых-интерпретаторов поэзии: например, М. Гаспаров, анализируя «Поэму воздуха» М. Цветаевой пишет уже о первой ее фразе (*Ну, вот и двустийше / Начальное. Первый гвоздь*): «Первый гвоздь – это и

(1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы..., и (2) первый шаг к смерти... Ведущим оказывается второе значение: оно поддержано вереницей смертных» образов...» [Гаспаров, 2001, с. 157]. Такое полифоническое нелинейное видение теста сродни самой поэзии.

К.Г. Юнг отмечал наличие сходных состояний у пророков, поэтов, основателей религиозных учений, у больших ученых. Поэтический текст связан со стихийными душевными импульсами. Это текст, в котором отражена идея первичности и божественного смысла чувственного опыта в познании мира, такой текст создается не по законам рассудочной деятельности. Отсюда провидческий характер поэзии: пляски смерти у А. Блока – это образ разрушающегося мира, в котором он себя ощущает в начале XX века.

Как же происходит этот процесс слияния науки и поэзии? Каковы механизмы данного явления?

Думается, что данное явление может быть рассмотрено с нескольких сторон. А с каких сторон – это нам подсказывает Ю.С. Степанов, который считает, что в языковом сознании, воспринимающем поэзию, сливаются три реальности: первичная реальность – мир, вторичная – художественная реальность и третья – рассуждения исследователей об искусстве вообще и о поэзии в частности. В своей совокупности они образуют единый ментальный мир по Степанову [Степанов, 2004, с. 89]. Переходы между ними, по мнению Ю.С. Степанова, неуловимы: и, действительно, читая Дм. Быкова трудно понять, что это: произведение художественной литературы или литературоведческий анализ текста.

Поэзия, в отличие от науки, зачастую не просто тоньше чувствует мир, но и объясняет его через свое творчество, а само творчество воспринимает через мир:

*Дайте полночь с луною в мои осторожные руки,
Чтоб шумела широкой и мокрой сиренью.
Я не трону ее, только в шумы и звуки
Аккуратно поставлю кой-где ударенья...*

*Дайте плотные ливни и молнии мая,
Закоулки лесные и даль заревую.
Я листа не сомну, стебелька не сломаю,
Только шелесты трав и берез зарифмую...*

(Е. Винокуров).

Третью реальность создают рассуждения людей об искусстве. Ученые, пишущие об искусстве, «в какой-то мере и существуют в этом виртуальном мире» [Степанов, 2002]. Они создают научный дискурс, который принадлежит также и искусству.

2. «Поэтическая лингвистика» как третья реальность по Ю.С. Степанову.

Предлагаемый нами проект лингвокультурологической поэтики – это **«третья реальность»** по Ю.С. Степанову. Мы не располагаем на сегодняшний день общепризнанной теорией поэтического языка. Поэтому попытки ее создания продолжаются по сей день. Построение лингвокультурологической поэтики – это фундаментальный проект, сопоставимый с лингвокультурологией или коммуникативной лингвистикой.

Как утверждает Р.М. Фрумкина, идеальный проект науки – это умение ответить на вопросы, что нужно изучать, как нужно это изучать и почему ценностью считается изучение именно «этого», а не чего-либо «иного» [Фрумкина, 2002, с. 190]. Очевидно, что в нашем случае, для создания лингвокультурологической поэтики, этого недостаточно. Для ее построения нужно также 1) сконструировать или выделить объект исследования, что довольно просто: это поэтические произведения лучших национальных поэтов; а также ее предмет – выявление специфики поэтического языка с учетом культурных факторов; 2) систематизировать основные понятия науки; 3) установить методы исследования, а также процедуры интерпретации, включающие в себя выводное знание; 4) сформулировать задачи лингвокультурологической поэтики, важнейшие из которых – выявление законов поэтического языка и видение поэзии сквозь призму концептов; так концепт «одинокость» связывается в русском языковом сознании с М.Ю. Лермонтовым, концепт «русской природы» – с А. Фетом, «родины» – с С. Есениным, М. Цветаевой; 5) преодолеть, не отбрасывая, а развивая, классические теоретические подходы.

Методологической базой нашего исследования стали работы Н.С. Болотновой, М.Л. Гаспарова, В.П. Григорьева, Б.П. Гончарова, И. Жолковского, Л.В. Зубовой, И.И. Ковтуновой, Е.В. Красильниковой, Н.А. Кузьминой, Н.А. Кожевниковой, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Е.А. Некрасовой, О.Г. Ревзиной, Ю.С. Степанова, Н. Фатеевой, Г. Эткинды и др.

Изучение классической научной литературы по теоретической поэтике (Аристотель, Р. Барт, В. Вейдле, А. Веселовский, В. Виноградов, А. Потебня, В. Томашевский, Р. Якобсон) позволило нам разграничить четыре поэтики – литературоведческую, лингвистическую, семиотическую и психолингвистическую.

Проблема дифференциации поэтик сложна и условна, но все же позволяет установить какие-то общие подходы и черты.

Литературоведческая поэтика долгое время воспринималась учеными как целостная дисциплина, анализирующая строение литературных произведений и систему эстетических средств, характерных для тех или иных писателей, тех или иных литературных направлений и жанров (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, И.П. Смирнов, Б.В. Томашевский, Ю. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б. Эйхенбаум и др.). Думается, однако, что лите-

ратуроведческая поэтика себя исчерпала. Еще в июне 1995 г. на открытии международной стиховедческой конференции М.Л. Гаспаров сказал, что все 4 традиционные области стиховедения (метрика, ритмика, рифма, строфика) исследованы так хорошо, что революций здесь не предвидится [Гаспаров, 1995, с. 5]. А литературоведческий анализ поэзии как раз и основывался на учете ритмики, рифмы и т.д.

Задача лингвопоэтики – показать те потенциальные смысловые и стилистические возможности, которые открывает в слове автор, а также выделить и систематизировать единицы языка, участвующие в формировании эстетического впечатления от произведения (В.В. Виноградов, В.П. Григорьев, О.Г. Ревзина, И.И. Ковтунова, Е.В. Красильникова, Е.А. Некрасова, С.Т. Золян и др.).

В связи с бурным развитием семиотики, которая появилась в начале XX века и с самого начала представляла собой метанауку, особого рода надстройку над целым рядом наук, оперирующую понятием знака, можно говорить о развитии особой ее области – семиотической поэтики (М.-Р. Майенова, Е. Фарино, Е. Пельц, А. Богуславский и др.). Семиотическая поэтика вызывает огромный интерес у гуманитариев (Р. Барт, А. Греймас, Ю.С. Степанов, У. Эко и др.), однако в ее изучении много проблемного, спорного, прежде всего из-за разнообразия семиотических идей. Семиотическая поэтика связана с когнитивной психологией и теорией познания: она продолжает развивать одну из основных идей современного языкознания – о языке как порождающей системе, создающей знаковые последовательности (тексты) и новые знаки в процессах общения и познания.

Еще одно направление в современной поэтике – психопоэтика (В. Пищальникова, Ю. Сорокин и др.). В настоящее время многие исследователи признают, что для более полного понимания некоторых фактов языка необходим выход за рамки лингвистики в сферу тех психических процессов индивида, посредством которых языковой материал организуется в человеческом мозгу и в нужный момент извлекается. Идиостиль рассматривается при этом как система логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов автора, его психических процессов, репрезентированных в эстетической речевой деятельности. Это является предметом психопоэтики.

В свете современных идей о том, что язык связан с культурой, развивается в ней и выражает ее, мы поднимаем вопрос о необходимости обоснования пятой поэтики – *лингвокультурологической*. Ее отличие от названных – исследование различных способов формирования и восприятия культурных смыслов, создающих эстетический эффект, а также содержания поэтических текстов через систему личностных смыслов автора и реципиента (читателя), установление законов, управляющих поэтической деятельностью человека. Ее интерес к способам репрезентации культурных знаний в поэтическом тек-

сте, а также к тому, как представлены культурные знания в поэтических текстах, которые сами являются хранилищем культуры.

Названная поэтика строится на лингвистическом фундаменте, а ее теоретическим основанием становится объединение важнейших положений не только лингвистики и поэтики, которое мы видели еще в трудах А.А. Потебни, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура и других, но и культурологии, эстетики, философии, семиотики, литературоведения.

Особую значимость в этом аспекте приобретает лингвокультурология. Дело в том, что восприятие художественного текста предполагает его соотнесение не только с сознанием воспринимающего субъекта или объективной реальностью, но и с определенной системой художественных конвенций, обусловленных национальной культурой. Известно, что в каждой культуре существует своя система отношений в сфере художественного, в рамках которой осуществляется интерпретация конкретного произведения литературы. Это и есть лингвокультурологический подход к тексту.

Любой авторский текст, особенно художественный, есть реализация языка автора, который необходимо понимать не только как индивидуальный язык, но и как отражение определенного временного культурного среза с его эстетико-философскими смыслами. Поэтому в каждом произведении великого творца, который является гением нации, создается особый, созвучный его времени и культуре язык. Поэтический текст характеризуется своими законами и правилами словоупотребления, своей грамматикой, своей семантикой, в результате чего складывается один из «возможных миров».

Таким образом, воплощение данного проекта позволит дать ответ, хотя, возможно, и не исчерпывающий, на вопрос о том, как язык приобретает эстетическую функцию в культуре, как слово быденного языка способно породить эстетизированную эмоцию, реализующую эту функцию, как культура способствует этому.

3. Поэт как интуитивный лингвист. Поэтика исследует не только законы построения художественных произведений, но и всю систему изобразительных средств, это область наиболее интенсивного использования языка. И. Бродский считает, что именно язык определяет творчество поэта, более того, он является не инструментом, а творцом: «В поэзии нет ничего, кроме языка», «Поэт – инструмент языка» (И. Бродский). Д.А. Пригов поэзию определяет как «разговор языка с языком на языке языка».

Итак, язык становится объектом внимания не только лингвистов, но и поэтов. Широко известны рефлексии поэтов о языке, слове, фразе: *Из-за слов твоих, как соловьи, / Из-за слов твоих, как жемчуга, / Звери дикие – слова мои, / Шерсть на них, клыки у них, рога* (Гумилев); К. Батюшков, П. Вяземский, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Волошин, Н. Гумелев и другие писали стихи о рифме, стропе, строфе и других поэтических явлениях, часто при этом раскрывая их суть и функции: *Игра стихов, игра золотая! /*

Как звуки звукам отвечая, / Бывало, нежили меня! (П. Вяземский); *Сладкозвучная богиня / Рифма золотая, / Слух чарует, стих созвучьем / Звонким замыкая* (Ф. Сологуб). Аналогичный взгляд присущ и современным поэта́м: *Перемешаю под дождем / Фламенко букв в знакомый почерк – / Созвучье запятых и точек / Утешь меня своим письмом...* В данном четверостиши́е Инны Харченко буквы и знаки препинания способны стать утешением для человека (и не только пишущего), т.е. способны выполнить терапевтическую функцию.

Здесь важно внимание к метаязыковой составляющей поэтического текста, которую можно отследить в следующих моментах.

1. Лингвистический термин выходит в заглавие: «Вводные слова» А. Кушнера, «Основы фонологии» С. Бирюкова, «Часть речи» И. Бродского и др. Как известно, заглавие – сильная позиция стихотворения, попадая в которую лингвистический термин становится важнейшим средством построения поэтического образа.

2. Поэт, становясь интуитивным лингвистом, доказывает, что любое слово может стать образным, поэтическим; так, он регулярно использует и обыгрывает в своих текстах лингвистическую терминологию: *И ищешь / мелочишку суффиксов и флексий / в пустующей кассе / склонений / и спряжений* (В. Маяковский); *причастий шелестящих пресмыканье* (Б. Ахмадулина); *земли гипербола лежат под ними, / как небо метафор плывет над нами* (И. Бродский) и др.

3. Лингвистические термины становятся тропами: *Часть речи* у И. Бродского; *слово* у Цветаевой. *Метафора – мотор формы* у А. Вознесенского. В этом плане поэзия может быть рассмотрена как лингвистический дискурс. Н.А. Фатеева, например, утверждает, что «в XX веке стихотворный текст все более превращается в “текст о тексте”, т.е. в него включается формальный уровень описания этого текста» [Фатеева, 2010, с. 65].

4. Поэт продолжает оставаться интуитивным лингвистом и когда творит новые слова и формы. Еще Г.О. Винокур писал, что поэзия всегда связана с созданием необычных языковых средств, которые, хотя и не даны традицией, но «вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей языкового выражения» (Винокур, 2006, с. 8); он писал о «языковой инженерии» (Винокур, 1990, с. 19), говоря о поэтической этимологии, о словотворчестве футуристов. Эти традиции продолжают и в XX веке, и в начале XXI: *Ухо пьет – неслыханнейшую молвь* (М. Цветаева); *Я – вчуже ей. Южна и чужестранна* (Б. Ахмадулина). Встречаются сочетания слов через дефис и тире, образующих одно сложное слово: *В наш-час – страну! в сей-час – страну! / В на-Марс – страну! в без-нас страну!* (М. Цветаева «Стихи к сыну»).

Поэт выступает как интуитивный лингвист и в ряде других случаев – не только в динамическом словотворчестве и окказиональном характере словообразования в сфере номинации, но и в уникальности ассоциативных

привязок и коннотативных значений. Поэт не просто ищет продуктивные пути обогащения лексикона, но и использует особые комбинации звуков и знаков для номинации и экспрессии. Игра прямого и переносного значения поэтического слова порождает и эстетический, и экспрессивный эффекты, делает этот текст не только образным и выразительным, но и культуроносным. Покажем это на примере представления о Поэте у М. Цветаевой. Если в начале творчества она воспринимает поэта, как «*в поте – пахнущий, в поте – пишущий*», то позже она противопоставит земное возвышенному:

*Нам знакомо иное рвение:
Легкий огонь, над кудрями пляшущий, –
Дуновение – вдохновение!*

Здесь *дуновение*, не теряя связи с прямым значением *дуновение ветра*, получает новый смысл через связь с *Духом*, что приводит к аллюзии с новозаветным сюжетом. В Деяниях Апостолов сказано, что на Пятидесятницу на учеников Христа сошел Дух Святой: «И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещать» (Деян.: 2, 3–4). Этот божественный пламень нисходит и на поэта, который отмечен печатью Божьей, и потому поэт поднимается над земной суетой и говорит пророческие слова. И случается это чаще не по его воле, а по Воле Божьей.

Вывод. В поэзию проникают лингвистические знания, которые становятся основой для порождения новых поэтических текстов, новых образов. Лингвистика и поэзия, поэтический дискурс и поэтическая лингвистика все более взаимодействуют, сливаются, научные знания дополняются образно-поэтическими, происходит их интеграция; завершается, говоря словами Ю.С. Степанова, «**стирание границ между наукой и искусством**».

2.3 Наследие Ю.С. Степанова сквозь призму лингвопоэтики

Главным свойством всех работ Ю.С. Степанова была высокая гуманитарная и методологическая культура, тонкое эстетическое чувство, гибкость и широта научного мышления. Работы Ю.С. Степанова не только чрезвычайно глубоки по собственной мысли, но и будят мысль воспринимающего его тексты, заставляя увидеть глубинные подтексты. Так, идеи, развиваемые автором в лингвокультурологии и лингвокультурологической поэтике, своим возникновением во многом обязаны работам Ю.С. Степанова и В.Н. Телия. Наряду с другими проблемами Юрий Сергеевич писал о специфике художественного слова, теоретической поэтике, семиотической поэтике и других аспектах исследования художественного текста.

Мы попытаемся установить соотношение традиции и революционных идей в концепции Ю.С. Степанова о художественном тексте. Рассмотрим

лишь две проблемы: а) теоретическая поэтика и б) стирание границ между наукой и искусством поэзии.

А. Было бы несколько преждевременным утверждать, что теоретическая поэтика к сегодняшнему дню имеет четкие контуры внешнего и внутреннего разграничения, что окончательно уточнен ее категориальный и терминологический аппарат и т.д. Так, термин «поэтика», будучи системой описания словесного моделирования мира, является одним из самых размытых в науке: это и *поэтика древнерусской литературы* (Д.С. Лихачев), *поэтика культуры* (М. Бахтин, В. Библиер, И. Кондаков), есть *поэтика одного автора* (например, поэтика М. Цветаевой), есть *поэтика жанра* (*поэтика русского романа* – Ю.М. Лотман); *поэтика направления* (*поэтика русского романтизма* – Ю.М. Лотман); *поэтика сюжета* (О.М. Фрейденберг), *поэтика поведения декабриста* (Ю.М. Лотман), *поэтика очевидца*, *поэтика феноменологии* (Ю.С. Степанов). Совсем уж в русле лингвистики следующие поэтики – *местоименная поэтика* (И.И. Ковтунова), Ю.В. Манн и Ю.С. Степанов пишут о *парадигматической и синтагматической поэтике*.

Некоторая аморфность объекта исследования оставляет зазор для возникновения особой романтической атмосферы, которая создается работами Ю.С. Степанова по проблемам поэтики. Термин *поэтика* он связывал с *философией слова*: «Искусство слова представлено здесь своими поэтиками, каждая из которых в той или иной мере тоже “философия слов”» (Степанов, 1985, с. 7). Выше поэтики Юрий Сергеевич ставил семиотику поэзии: «Поэзия – практика, само творчество поэта; поэтика – учение, доктрина, теория, но теория самих поэтов, осмысляющих свое творчество: семиотика поэзии – теория ученых» [Степанов, 1985, с. 66].

При таком понимании поэтика – это работы К. Бальмонта, А. Блока, А. Белого, С. Соловьева и др. Семиотика – это и работы поэтов (например, А. Белый. *Поэзия слова*. СПб., 1922, который на основе практики символизма и его поэтики пытался создать семиотику искусства, хотя сам термин «семиотика» он не использовал), и работы ученых, в первую очередь – работы самого Юрия Сергеевича.

Как известно, начало начал – «Поэтика» Аристотеля. Но каждый век, каждое научное поколение понимали эту «Поэтику» «по-своему». Долгое время в России поэтика не была самостоятельной наукой, так Ф.И. Буславев, А.А. Потебня включали стилистику, риторику и поэтику в состав лингвистики. В.В. Виноградов писал, что многие литературоведы стремятся растворить поэтику в общей концепции теории литературы (Виноградов, 1996, с. 137), другие рассматривают ее как часть риторики. Так, С.С. Аверинцев писал, что «поэтику позволительно рассматривать как “инобытие” риторики, особо выделяемый внутри ее раздел» [Аверинцев, 1996, с. 133]. Ю.М. Лотман утверждал, что риторика – «искусство прозаической речи» в отличие от «искусства поэтической речи» [Лотман, 1981, с. 23]. Античное разделение риторики и поэтики основывалось на предпосылке, что поэзия

работает с вымышленным материалом, а проза – с реальным. Но есть еще одно отличие: риторика имеет дело в первую очередь с практической эффективностью, поэтика – с красотой.

В.В. Виноградов еще в 60-е годы указывал, что поэтика не отграничена от других лингвистических и даже – шире – филологических дисциплин, которые изучают язык художественной литературы – это и стилистика, и эстетика слова и др. Это действительно так, ибо лишь в совокупности результаты приложений разных наук помогут постичь тайну поэтического слова.

Известно, что общее значение стихотворения больше суммы значений входящих в него единиц языка, это и есть «взаимодействие взаимодействий», изучением которого и должна заниматься стилистика [Степанов, 2002, с. 38]. С нашей точки зрения – это задача поэтики. Всякое рифмованное стихотворение имеет двойное синтаксическое членение – на предложения и метрическую разбивку стиха, которые вкуче и одновременно создают метрико-композиционную упорядоченность, порождая тем самым новые дополнительные к языковым смыслы. В стихотворении Ю. Левитанского «Музыка моя, слова...» (1991) идет малоосмысленный набор созвучных слов, создающих мелодику стиха:

*музыка моя, слова,
осень, ясень, синь, синица,
сень ли, синь ли, сон ли снится,
сон ли синью осенится,
сень ли, синь ли, синева....*

Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что здесь работает еще один прием: игра значений в слове *осенится*, которое означает 1) покрыться, закрыться тенью и 2) внезапно появиться (осенила мысль) [Словарь, 1982, с. 645]. Скрытая энантиосемия, сближая оба значения, объединяет их в стихотворении и сталкивает с созвучными словами, тем самым как бы сплетает единую ткань, в которой строится новый сложный неуловимый образ сна, сквозь который как сквозь покрывало сияют смыслы.

Поэтика постепенно определила свои отношения с целым рядом смежных наук, также изучающих художественные произведения – лингвистикой, эстетикой, литературоведением, риторикой, стилистикой, уже в XX веке – с семиотикой, психолингвистикой, синергетикой, культурологией и другими науками. Связи поэтики с ними имеют разную значимость, думается, что важнее всех – лингвистика, семиотика и культурология, ибо все названные науки принадлежат к кругу семиотических и культурологических наук, без которых невозможно понять сущность поэзии как явления культуры.

Ю.С. Степанов проводит границу между семиотикой и поэтикой так: поэзия – это практика, творчество; поэтика – теория самих поэтов, а семиоти-

ка поэзии – теория ученых. Думается, однако, что поэтика и семиотика рассматривают две стороны одного и того же явления – реализации семиотической способности человека, т.е. способности превращать что-либо в знак. Если семиотика исследует результат этой способности, то поэтика – сам процесс и возможности образования новых знаков и знаковых систем.

Вероятно, здесь необходимо не разграничение, а синтез, о котором сам Юрий Сергеевич писал позднее, т.е. лишь объединение нескольких наук в одну способно сформулировать законы поэтического языка и решить проблемы порождения новых смыслов в текстах, ибо поэзия – это область наиболее интенсивного использования языка. Необходимо объединить усилия лингвистов, семиотиков, культурологов, специалистов по поэтике, создав единый ансамбль, где достижения каждой из наук находили бы отражение друг в друге и только в единстве выявляли бы обобщенное понимание специфики поэтического языка.

На первый взгляд даже кажется, что лингвист тоньше поэта и больше понимает в его тексте (ср., например, анализы поэтических текстов, сделанные Ю.М. Лотманом, М. Гаспаровым, Н.А. Фатеевой и др.), но ученый лишь понимает то, что у гениального поэта произошло помимо его сознания, без усилий. М. Цветаева писала: *«Поэт издалека заводит речь, поэт далеко заводит речь...»*. Вероятно, величайший поэт XX века, как ее называл И. Бродский, имела в виду дословесную форму существования знаний о мире, свою установку на подсознательность, стихийность. К.Г. Юнг отмечал наличие сходных состояний у пророков, поэтов, основателей религиозных учений. У них имеется интуиция, «далеко превосходящая сознательный ум». Поэтический текст связан со стихийными душевными импульсами. Это текст, в котором отражена идея первичности и божественности смысла, такой текст создается не по законам рассудочной деятельности, в нем, по словам Платона, *творения здравомысленных затмеваются творениями неистовых*. Чтобы все это понять и интерпретировать, нужен ученый, уровня Ю.С. Степанова.

Б. По словам академика, процессы, происходящие в ментальных мирах, есть «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов): научное познание мира сливается с его художественным видением. С одной стороны, наука приближается к творчеству: говоря, например, об исследовании и «изготовлении» поэтического концепта Ю.С. Степанов утверждает, что это творческий акт ученого [Степанов, 2009]. Но в то же время, литература все более отдаляется от реальности, «углубляется в самопознание и ищет источники развития уже внутри себя» [Фатеева, 2000]. Эти как будто бы противоположные тенденции на самом деле ведут к нейтрализации различий между данными явлениями.

В других своих работах Ю.С. Степанов развивает эту мысль: в науке существует особое эстетическое чувство, так же, как оно есть в искусстве, и приводит в качестве образца красоту работ Н.Д. Арутюновой. На наших

глазах, утверждает Ю.С. Степанов, возникает «единый мир информации, подобный единому миру природы вокруг нас» [Степанов, 2002, с. 101].

Анализ современной поэзии показывает, как формируется своеобразный сплав науки с искусством, требующий, кроме научного, еще и художественного осмысления текста, художественного мышления.

В современную поэзию все более проникает эксплицированная лингвистическая рефлексия. Поэты, пользуясь лингвистической терминологией, пытаются постичь сущность называемых ими явлений. Так, Дина Немировская в стихотворении «С разных точек зрения» пишет:

С ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Токсичны, синтаксичны все мужчины.

Над прошлыми ошибками смеясь,

Я разошлась с придаточным причины

И стала бессюзной наша связь.

В стихотворении хорошего поэта второй половины XX века А. Драгомощенко встречаем:

*Недостаточность, стремясь к полноте,
заключает субъект в предложение.*

*Предложение длится (бежать): продлевать след угасания –
в итоге описано сочетание «заглянуть за часть речи».*

В этом поистине философском тексте лингвистические слова-термины порождают одновременно сходящиеся и расходящиеся смыслы: философия недостаточности, становясь субъектом в предложении, само заключает данный субъект в предложение. Говоря словами самого поэта, здесь идея ищет словесный облик и находит его с трудом.

Например, в стихотворении современного поэта В. Федорова мы читаем:

У жизни человеческой есть разные слова.

Заговоришь лишь с музами касательно судеб,

Слова должны быть вкусными и теплыми, как хлеб.

И чтоб в любви не гасли мы, не впали в тишь и сонь,

Слова должны быть страстными, нагими как огонь.

Есть вялые, безвольные, есть омуты без дна,

А есть слова застольные для смеха и вина.

Кажется, что поэт чувствует каждое слово, соотнося его с той или иной реалией и ситуацией и подчеркивая, что они должны быть не только разные по семантике, но и по стилю должны соответствовать каждое своей ситуации.

Верой в чудотворную силу слова, в его историческую память пронизано стихотворение И. Бунина «Слово»:

*Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И нет у нас иного достоянья!*

Как же происходит этот процесс слияния науки и поэзии? Каковы механизмы данного явления? Думается, что процесс слияния может быть рассмотрен с нескольких сторон. А с каких сторон – это нам подсказывает Ю.С. Степанов, который считает, что в языковом сознании, воспринимающем поэзию, сливаются три реальности: первичная реальность – мир, вторичная – художественная реальность, и третья – рассуждения исследователей об искусстве вообще и о поэзии в частности. В своей совокупности они образуют единый ментальный мир по Степанову [Степанов, 2004, с. 89]. Переходы между ними, по мнению Ю.С. Степанова, неуловимы. И действительно, читая Дм. Быкова трудно понять, что это: произведение художественной литературы или литературоведческий анализ, литературная критика. Поэзия и лингвистика могут моделировать языковые явления, в некотором смысле поэзия даже выигрывает по сравнению с лингвистикой, т.к. предполагает более широкие возможности для неожиданных ассоциаций, открывающих истину.

Аналогичную и даже более ярко выраженную картину видим в прозе. Сюда еще в большей степени проникает эксплицированная лингвистическая рефлексия: примером может служить книга Вл. Новиков «Роман с языком», «Орфография» Дм. Быкова, где отмена русской орфографии становится сюжетообразующим приемом, т.к. становится причиной многих социальных явлений. Это также размышления о слове и языке у Б. Акунина, Е. Попова, В. Пелевина, В. Маканина и др.

Например, В. Новиков использует этимологию, создавая философию дружбы: *«Есть ли у меня друзья? Понимаете... понимаешь, с этим как раз проблемы. Само слово “друг” в романских языках происходит от глагола “любить”, в германских – от глагола “радоваться”, а в славянских – от прилагательного “другой”. ...здесь – стремление к дружбе рано или поздно наталкивалось на непреодолимую “другость” – мою или кандидата в друзья, неважно. Наверное, это мой душевный недостаток, но с братьями по полу мне более адекватными кажутся отношения не интимной близости, а честного профессионального партнерства, нормального товарищества»*. Современные писатели с помощью лингвистической терминологии описывают мир: *«родился из одесского многословья; в устной речи волей-неволей приходится быть интонационно-афористичным»* (Татьяна Соломатина «Мой одесский язык»).

Это специфическая форма философствования, благодаря которой возникает представление о множественной истине «без ее эксплицитного обнаружения» (Виктор Ерофеев). Таким образом, Ю.С. Степанов открыл нам новую область исследования на стыке научного и художественного познания, создал своего рода методологию для такого исследования.

2.4 Поэзия как музыка души

*Вначале была музыка.
Музыка есть сущность мира.
Мир растет в упругих ритмах...
Культура есть музыкальный ритм.*

А. Блок

Фраза, стоящая в заголовке, принадлежит Вольтеру, а чуть позднее ее повторил Гердер. Музыка поэзии – это, конечно же, метафора, но не только. Поэт, начиная от Гомера, считался певцом: он пел свои стихи. Значит, существует некая глубинная связь между поэзией и музыкой. Цель данного раздела – доказать, что связь между ними существует, и показать, что осознание ее поможет глубже постичь русскую поэзию.

Важно посмотреть на поэзию с этой стороны еще и потому, что до сих пор не решен главный вопрос: как жизненные испытания и переживания превращаются в великолепные стихи. В данной статье рассмотрим один из возможных подходов и объяснений – через «беззвучный напев внутри головы», по определению М. Цветаевой, т.е. через музыку.

Музыкальный словарь дает следующее определение термину «музыка» (от греч. – «искусство муз»): искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании. Она с помощью звука рождает особую образную мысль, ассоциирующую слуховые впечатления с состояниями и процессами внешнего мира и внутренних переживаний человека.

Идея музыки как некой первоосновы всего сущего стала популярной в конце XIX – начале XX века. А. Шопенгауэр писал: «Постигать явление – значит слушать его музыку» [Шопенгауэр, 1992, с. 218]. Все искусства, – считал он, – лишь отпечаток явлений, и лишь музыка несет подлинный отпечаток вещи, копию образа. П. Флоренский назвал музыку «формулой мировой жизни». Ф. Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» указывал на музыку как первоисточник всего в мире: «Музыка есть подлинная идея мира» [Ницше, 1990, с. 143]. А. Блок записал в своем дневнике: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира», утверждая при этом, что *вся культура есть музыкальный ритм* [Блок, 1963, с. 360]. Н. Гумилев выразил эту идею в стихах:

*И вспыхнет радуга созвучий
Над царством вечной пустоты.*

За этим стоят мифопоэтические представления о мире как музыкальном инструменте, на котором играет Бог, а также появлении мира из звука (Слова) по велению Божьему. Музыка входила и входит важной составляющей в сакральные обряды во всех почти культурах: в них сакральная магия обряда сливается с магией музыки. Для подавляющего большинства мировых культур за музыкой стоит архетип общения с Духом, Космосом, Богом, это ситуация контакта с Иной реальностью.

Сейчас тайну музыки пытаются разгадать разные ученые: психологи и музыковеды, философы и лингвисты, культурологи и психолингвисты, семиотики и физики (акустики). Как любой вид искусства, музыка не имеет своего прямого обоснования природными инстинктами самосохранения или продолжения рода. Это самое абстрактное искусство: в ней нет ни подражания природе, ни воспроизведения действительности. Язык ее предельно формализован – всего 7 нот (см. об этом работы по семиотике музыки Н.Б. Мечковской и др.). В нашей культуре (а, возможно, и в любой другой) определенные человеческие состояния выражаются как устойчивыми речевыми интонациями, так и характерными звуковыми образами. Музыкальные звуки, в отличие от шума, периодичны, на музыкальном языке это означает, что они имеют высоту. Кроме высоты, у них есть еще тембр, что позволяет различать звучание фортепьяно, скрипки, гобоя, тромбона и т.д. Именно благодаря тембру мы различаем и человеческие голоса.

Как произошла музыка? Есть несколько гипотез: 1) она восходит к возбужденной речи, при которой голос становится выразительнее; 2) ритмическое происхождение музыки на базе коллективного труда [Бюхер, 1923]; 3) общность происхождения интонированной речи и музыки; 4) восходит к «мысленному интонированию» по Б.В. Астафьеву; 5) доказывается изоморфность эмоционально-выразительных средств речи и музыки и их общее семиотическое происхождение; 6) звук порождает и музыку и слово: «Средством первичной и наиболее прямой коммуникации были не знаки на камне и не слова устной речи, а звук... Звук является тем общим корнем, из которого произрастали и музыка, и язык» [Апрелова, 1999, с. 158].

Учитывая относительную справедливость каждой из позиций, можно согласиться с тем, что, вероятно, «музыка не уместается в рамках просто одного из видов искусства» [Ашмарин, 2000, с. 134], она есть нечто значительно большее, это важнейший коммуникативный канал. Поскольку акустическая форма общения – важнейшая для человека, музыка приобретает и коммуникативную нагрузку. Музыка – временной вид искусства, отражающий жизнь в звуках и художественных образах. Звуки порождают носительницу музыкального содержания – интонацию. Интонация становится основой музыкальной мысли в целом (например, мотив судьбы в 5-й симфонии Бетховена).

Музыка наделена невероятно сильной способностью воздействовать на человека, не только на его сознание, но и на подсознание. Н.И. Жинкин

считал музыку способом «транспортировки чувств». Она может быть агрессивна, поэтому зачастую опустошает человека, ибо сильное эмоциональное переживание суживает поле сознания и даже блокирует интеллектуальные функции психики. Неслучайно Ф. Феллини писал: «Мои отношения с музыкой – это оборонительная позиция: я должен от нее защищаться... Я боюсь, что она меня околдует, подчинит, и стараюсь отстраниться от нее... Я чувствую, что музыка устанавливает какую-то таинственную связь, которая полностью себе подчиняет. И чтобы сохранить свою самостоятельность, я от музыки отказываюсь» [Феллини, 1984, с. 99].

Итак, для современного европейца музыка – одна из ступеней восхождения к высокому, духовному, но одновременно и духовная деградация (ср. современную поп-музыку, пробуждающую низменные инстинкты). Музыка – сложное и многогранное явление Прекрасного, проникновение в нее требует специальной подготовки. Если эстетические переживания при созерцании красивого пейзажа доступны человеку почти с любым уровнем культуры, музыкальная восприимчивость зависит от предварительного накопления музыкального опыта. Чем больше этот опыт, тем полнее она активизирует художественное состояние индивида.

Сходство речи и вокальной музыки – факт хорошо известный в музыковедении (письма М.П. Мусоргского, работы Б.В. Астафьева и др.). Именно поэты внесли значительный вклад в развитие музыки в России: нравственная сила их поэзии вдохновляла многих композиторов на написание песен и романсов. Так, П.И. Чайковский написал целый ряд романсов на стихи А.К. Толстого, Я. Полонского, А. Фета, Д. Мережковского и др. На стыке музыковедения и литературоведения написаны работы Е. Эткинда (1973), М. Ройтерштейна (1974), Е. Айзенштейна (2000), Д. Кумуковой (2003) и других, в которых отстаивается принцип общности эстетических законов. В «Работах по поэтике выразительности» А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов в лингвопоэтике используют некоторые ключевые представления из анализа музыкальных произведений [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 11].

Но далее, в вопросе о том, что важнее, мнения специалистов разделились. Например, немецкий композитор-романтик 19 века Феликс Мендельсон-Бартольди считал, что «музыка обладает большей определенностью, чем речь, и стремление передать ее смысл при помощи слов делают ее неясным» [цит. по: Сидорович, 2004, с. 1]. Н.Б. Мечковская [Семиотика, с. 329] считает, что по богатству типов, жанров, видов, художественных стилей и композиционных форм музыка – знаковая система более богатая, нежели искусство слова. Поэты же, напротив, отдают приоритет слову.

Думается, что развиваясь по своим законам, музыка и слово дополняют друг друга, рождая гармонию чувств. Хотя основная смысловая нагрузка в поэзии лежит все же на слове.

Мир человеческой культуры включает музыку и слово. В истории культуры мы видим взаимное тяготение музыки и поэзии: композиторы

обращаются к поэтическим текстам (например, Глинка – «Я помню чудное мгновенье»); на тексты К. Бальмонта писали музыку Танеев и Глиер, Гнесин и Мясковский, Прокофьев и Астафьев и др.), а поэты называют свои произведения «песнями», «романсами».

Многие поэты отмечали первичность музыки в создании произведения. Так, М. Цветаева писала «...слышу напев, слов не слышу. Слов ищущу» [Цветаева, т. 5, с. 285]. На близость музыки и поэзии указывали романтики и русские символисты – Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок. По словам Вяч. Иванова, сама душа искусства музыкальна. А. Белый писал: «...художник – дух, парящий над хаосом звуков, чтобы создать новый мир творчества» [Белый, 1994, с. 170]. Творчество художника слова должно представлять собой отзвук изначальной музыкальной стихии, которую А. Блок называл «мировым оркестром». В статье «Душа писателя» условием его существования А. Блок считал такт, ритм, а также «неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке» [Блок, 1962, с. 370]. Сходной позиции придерживался и В. Маяковский. А. Фет, например, считал музыку не просто высшим видом искусства, на который должна ориентироваться поэзия, а философией жизни, вдохновения, творчества: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Фет, с. 168]. А. Фет, К. Бальмонт видели в музыке идеальное искусство, недостижимую в поэзии цель.

Музыка может стать ключом к поэзии, считает Т. Чередниченко [Чередниченко, 2001, с. 185]. В их единстве есть и общее и различное. Различен по своей природе их материал – музыка организует тонирующие комплексы звуков, поэзия – сонорирующие. Но присутствует их глубокая внутренняя связь. Так, например, стихи К. Бальмонта, самого музыкального поэта, пленяют своеобразной изысканностью звуков, чистой мелодикой и редкостной магией музыки. Вероятно, поэтому нам понятны многие метафоры, построенные на перекодировании звуковых впечатлений в зрительные, словесные и пр. Так, певческие форманты потенциально заложены в голосовом аппарате человека: высокая певческая форманта (около 3000 Гц) придает голосу блеск, серебристость, «полетность»; низкая форманта (около 500 Гц) придает звучанию мягкость, округлость [Музыкальный..., 1990, с. 583]. С. Липкин писал: «...истинность поэтического дара определяется прежде всего не новизной содержания, а неповторимостью музыки. Различие, скажем, между Фетом и Некрасовым заключается не в их политической направленности, как считали критики тех лет, а в могучей несхожести музыки» [Липкин, 1999, с. 373].

С одной стороны, предельная эмоциональная глубина в музыке соединяется с глубочайшими абстрактными сферами человеческого сознания: «В музыке чувственное и интеллектуальное содержание соединяются в своих экстремальных проявлениях» [Мечковская, 2004, с. 339]. Музыка выражает мысль, потому что несет в себе интонационную форму, которая имеет смысл,

потому что является формой мысли [Жинкин, 1985, с. 80]. О. Шпенглер утверждал, что музыка – высшая форма человеческого познания.

С другой – поэзия – это не просто музыка, а *музыка души*. «Когда на стих накладывается еще и музыка, то, с точки зрения поэта, происходит дополнительное затемнение... Музыка вообще выводит стихи в новое измерение» [Бродский..., 1992, с. 31].

В. Вейдле разводит музыку души и музыку речи, чтобы объединить их в поэзии. Поэзия для него – это музыка речи, выражающая музыку души [Вейдле, 2002, с. 71].

Поэты это прекрасно чувствовали и так выразили в своих стихах:

*И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем*
(А.С. Пушкин).

О. Манделштам верил, что музыка (поэзия) строит мир:

*Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.*
(«Век»).

К. Бальмонт в книге «Поэзия как волшебство» [Бальмонт, 1915, с. 19] назвал поэзию «внутреннюю музыкой», становящейся внешней через ритмическую речь. И опять же, поэты будто знают это давно:

*Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.*

*И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие...*
(В. Ходасевич).

Музыку и поэзию объединяет то, что названо по-русски «томленье духа»: это и императивное подчинение некой высшей силе и одновременное пробуждение мощной силы, внутренней активности, что, скорее всего, предопределяет наступление катарсиса. Думается, что поэтический текст организуется особой поэтической энергией, рожденной синкретизмом сло-

ва и музыки. Поэтическое вдохновение как особый тип энергии рассматривали В. Гумбольдт, А. Потебня, а из поэтов – Н. Гумилев, считавшей эту энергию светоносной:

*И вспыхнет радуга созвучий
Над царством вечной пустоты.*

Язык описания музыки, язык поэзии и язык живописи взаимосвязаны не только как разные семиотические системы в рамках теории знаков, но и в обыденном языке: *светлый образ в музыке, красочное звучание в поэзии*. Все эти языки взаимосвязаны, с позиций психолингвистики все они являются языками личности: «Язык есть прежде всего язык личности» (Леонтьев, 1999). Поэтому необходим поиск общего эстетического пространства для слова и других видов искусства – музыки, живописи и даже архитектуры. Ведь многие из великих художников были поэтами (М. Шагал), а Гийому Аполлинеру принадлежит много исследований в области живописи (по кубистской живописи, критические этюды по полотнам А. Дерена, Ж. Брака, Д. Кирико) [Макаров, 2007, с. 108–122].

Широко известны следующие «синкретические» метафоры: «*Хроматическая мелодия воспринималась как красочная, изысканная, изнеженная*» [Музыкальный..., 1990, с. 607]. *Хачатурян – Рубенс в музыке. Шедевры поэзии сделаны по-бетховенски*. Музыка С. Прокофьева сравнивают с фреской: «*Песня об Александре Невском*» – вторая часть кантаты. Музыка величавая и строгая. Она похожа на фреску древнего русского живописца, запечатлевшего воина сурового и преданного Родине» [Прохорова, 2000, с. 34]. Метафора затухания, угасания огня служит индикатором прекращения звучания музыки.

Эти и другие метафоры формируют новые смыслы, которые обуславливают более глубокое и более тонкое, более яркое и четкое восприятие каждого из видов искусства. Они выводят на новые ментальные феномены, накладывая друг на друга разные знания.

Слово и музыка помогают лучше понять и объяснить друг друга. Как именно музыка врывается в стих? Через слово. Неслучайно Б. Пастернак писал: «Музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии отдельных взятых гласных и согласных, а в соотношении значения речи и ее звучания» [Пастернак, 1990, с. 213].

Звучание усиливает значение и наоборот:

*Не нужно никуда спешить.
Вокруг сирень. Начало мая.
Ударил колокол в тиши,
о вечности напоминая
(В. Моляко).*

Обилие шипящих (Ж, Ш, Ч), а также глухих согласных (К, П, Т и др.), перемежаясь со звучными сонорными (Н, Р) создают особую гамму звучания, которая вкупе со небыстрым ритмом и семантикой отдельных слов (*не нужно спешить, тишь, вечность*) дает спокойную картину вечности.

Родители готовили Б. Пастернака и М. Цветаеву к карьере музыкантов, поэтому часто в их поэзии звучат музыкальные темы и ритмы. Рассмотрим четверостишие Б. Пастернака:

*Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь!
Рвется с петель дверь, целовав
Лед ее локтей*

(«Конец»).

Здесь использован опыт музыканта: вместо обычной строфы он прибегает к изысканным ломаным построениям, не теряя при этом гармонии, музыкальности. Архитектоника книги «Сестра моя – жизнь» основывается на классической трехчастной сонатной форме. Б. Пастернак, по словам поэта Дурылина, сказал: «Мир – это музыка, к которой нужно найти слова». В своем раннем творчестве он осуществил мечту О. Мандельштама, чтоб слово «в музыку вернулось».

Китайский исследователь Ван Яньцю очень точно подметил о ритмах М. Цветаевой: «Надо обладать тонким слухом и иметь широкий диапазон музыкальных пристрастий для того, чтобы следовать перепевкам автора и понимать звучащий мир его произведений: колокольные тембры (“Стихи о Москве”), то близкий, то дальний голос скрипки (многие стихи 1912–1922 гг.), грудную, глубоко-душевную мелодию виолончели (пьеса “Приключение”), вибрирование гуслей (поэма “Царь-Девница”), мощную лаву органа (“Не надо ее окликать...”) и неистовый, истинно народный напев гитары (“Цыганская свадьба”)...» [Ван Яньцю, 1999, с. 170].

Марина Цветаева пишет словами как нотами – по музыкальным правилам – и требует «от стихов того, что может дать – только музыка» [Цветаева, т. 5, с. 22]. Ян Платек писал, что нужно обладать слухом и иметь широкий диапазон музыкальных пристрастий, чтобы следовать перепевкам автора и понимать звучащий мир его произведений: колокольные тембры («Стихи о Москве»), то близкий, то дальний голос скрипки (многие стихи 1912–1922 гг.), вибрирование гуслей (поэма «Царь-Девница»), симфоническое произведение для флейты с оркестром («Крысолов») и т.д. [Платек, 1989, с. 178].

А. Белый указывал на уникальную инструментовку ее стиха, сопротивляющегося разложению на собственно звуковой, ритмический и образный ряды. В. Ходасевич также писал о музыкальности ее стихов: «И это не слащаво-опереточный мотивчик Игоря Северянина, не внешне приятная «романская переливчатость» Бальмонта, не залихватское треньканье Горо-

децкого. «Музыка» Цветаевой чужда погони за внешней эффектностью, очень сложна по внутреннему строению и богатейшим образом оркестрована. Всего ближе она – к строгой музыке Блока» [Ходасевич, с. 112]. Действительно, ее поэзия отвечает понятию «разум слуха», «просто – осознание слуха» [Цветаева, т. 5, с. 294]. Музыкальность создается самыми разнообразными ритмами: то нежными и певучими, то рвано-трагическими, то быстрыми вихревыми, то плавными и медленными.

В это время творили Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, на произведения которых как раз и похожи стихи М. Цветаевой по своей музыкальности. В ее творчестве поражают поэтичность музыки и музыкальность поэзии, а часто в ее стихах больше музыки, чем грамматики и семантики:

*Даже богиней тысячерукой
В гнезд, в звезд черноте –
Как ни кружи вас, как ни баюкай
– Ах! – бодрствуете... (31, с. 364).*

Многие ее стихотворения построены на основе принципов и законов музыкальной композиции, их элементы вступают в отношения не только смыслового, но и музыкального характера.

Часто в стихах М. Цветаевой идет игра на ритмических ожиданиях: «...мне с самого начала дана вся вещь – некая мелодическая или ритмическая картина ее – точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то точно и полностью написана. А я только восстанавливаю» [Цветаева..., 2000, с. 38].

У поэтов начала XX века преобладает распев человеческой души. Г. Адамович говорил о соловьином пении Блока, о мандельштамовской, тяжелой, как расплавленное золото, виолончельной мелодии и о цветаевском истошном крике [Адамович, 2002, с. 109]. Целому ряду поэтов присуще симфоническое мышление, при этом сам он может быть равнодушным к музыке, как, например, В.В. Маяковский (пример – его «Облако в штанах»), который пишет зачастую тяжеловесным и торжественным четырехстопным амфибрахием, но передает в стихе фортепьянный звук и ритм – *Я клавишей стаю кормил с руки...* («Импровизация», 1915). У М. Цветаевой звучат литавры, скрипка, барабан (*шаг – вдох* и т.д.).

Музыка возникает из разнообразных соединений звуков и созвучий, из неслучайных продолжений одного звука другим. А. Белый писал: «Приближаясь к музыке, художественное произведение становится глубже и шире» [Белый, 1910, с. 17].

В восприятии поэзии нужно просто отдаться на волю музыки, звука, безвольно плыть по реке ритма. Так, М. Цветаева в «Поэме горы» пишет:

*Звук... ну как будто бы кто-то просто –
Ну... плачет вблизи?*

Прерывистый, «спотыкающийся» ритм выдает горестное состояние души, которая расстается с родственной душой навсегда. И когда волшебная музыка из звука и ритма зазвучит в нашей душе – стихи восприняты. А осмысление их приходит позже, на последнем этапе восприятия.

Музыка неодолимо влекла Марину Цветаеву всю жизнь. С помощью музыкальных ритмов и мелодий предстает перед нами цветаевская Русь во всем ее многообразии: от стихии буйства души, частушечного разгула до вольных, широких душевных мелодий:

*Спит, в зипун укутана,
Что медведь оленецкий,
Метель мысли путает,
Метель в избу ломится.*

Ее поэзию будто бы творит композитор, т.к. создавала она свои произведения, повинаясь «внутреннему слуху». Она писала: «Верно услышать – вот моя забота» [Цветаева, т. 5, с. 558].

Слово М. Цветаевой, внутренняя сущность ее поэзии – это сама музыка. Ее слово кричит и поет, покоряя слушателей красотой и слиянностью с содержанием: «Наши лучшие слова – интонации». Ее стихи стали музыкой, поэтому создается иллюзия, что они преодолевают линейное время и историю.

*Бузина целый сад залила!
Бузина зелена, зелена!
Зеленее, чем плесень на чане!
Зелена – значит лето в начале!
Синева – до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!*

Здесь слова и музыка служат одной цели – создают многомирие с множеством смыслов: это и образ раннего лета, и сада, и зеленоглазой колдуньи – лирической героини, и старый зеленый чан, и вера в то, что синева неба бесконечна! Одно слово (без музыки, ритма, интонации) едва ли справилось бы с этой задачей.

Иногда музыка стиха являет нам инобытие чистого смысла, выражение Невидимого:

*Тусклостями: ущербных жил
Скупостями, молодых сивилл
Слепостями, головных истом
Седостями: свинцом.*

Музыкальная идея данного стиха – наиболее полная соотнесенность смысла с самим собой. Музыка и поэзия сливаются в ритме, придавая сти-

ху, с одной стороны, упорядоченность и соразмерность, с другой, рождая иррациональную энергию, которая заряжает стих силой, придает ему движение. Стихотворение выливается из души поэта, как бы помимо ее воли, как бы под диктовку свыше.

Ее стихи полны музыки, она льется через край, выплескивается в наши души. «Моя воля и есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал» [Цветаева, т. 5, с. 369]. Но нельзя свести всю музыку ее стиха только к «беззвучному напеву», часто это целый поток звуков, в котором гремят литавры, рокочет гром:

*Верьте Музыке: проведет
Сквозь гранит,
Ибо музыка – динамит.*

Г. Адамович сказал, что «по редкому дару певучести, по щедрости этого дара ее можно сравнить с одним только Блоком» [Цветаева..., 2000, с. 17]. Он же здесь писал, что «широтой, размахом, диапазоном голоса Цветаева значительно превосходит Анну Ахматову».

М. Цветаева как бы рассказывает мелодию: ритм является у нее строительным материалом образа. В ее стихах слышится то плясовая (*Тисканная! / Глаженая! / Румяная! / Ряженая!*), то народно-песенные монологи (*Где сподручники твои, где сподвижнички? / Белорученька моя, черно-книжница!*).

Сходные ритмы встречаем и у других поэтов. Так, у А. Белого в его произведении «Веселье на Руси» (1906) слышим хмельную горечь загубленных судеб, которая проявляется в кружении и пляске, словесных коленах, ускорении и замедлении:

*Трепаком-наком размашисто пошли: -
Трепаком, душа, ходи – валяй – вали:
Трепака да на лугах,
Да на межах, да во лесах –
Да обрабатывай!*

Словесная имитация пляски, симфонии, это фактически использование законов одного вида искусства в другом, поиск их общих корней. Музыка здесь действительно выражает то, «для чего нет слов, но что просится из души и хочет быть высказано» [Чайковский..., 1951, с. 32].

Музыка в поэзии творит красоту стиха, она может неожиданно высветить в стихах какой-то новый пласт смысла. Эйхенбаум цитировал З. Вагнера: «Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять...». Действительно, темноты смысла требуют прояснения, заполнения их вариантными смыслами, рождающимися у читателя.

Музыка и слово являются искусством звука, ритма, интонации. Кодовую систему стихосложения составляют не только интонационные знаки – звуки различной высоты, тембра, длительности, паузы между ними, но и слова. Поэтому мы упиваемся благозвучием, красотой слова:

*И белокрылые виденья,
На тусклом озера стекле,
В какой-то неге онеменья
Коснеют в этой полумгле...*
(Ф. Тютчев. «Осенней поздней порою...»).

Ряды аллитераций и ассонансов сливаются в единое целое волшебной поэтической мелодии. И *белокрылые виденья* уже не дают нам покоя.

Итак, музыка в XX веке тяготеет к речевой выразительности, а поэтическая речь – к музыкальной, именно вкуче они способны вызывать наиболее сильные эмоции и потрясения. Поскольку современный человек жаждет не истины, а гармонии, именно музыка вносит порядок и согласованность не только в поэзию, но и в наши переживания, да и в саму жизнь. В историческом плане музыка неотделима от деятельного развития чувственных способностей самого человека. Она сама по себе способна формировать человеческую личность, передавая ей ценности, нормы, идеалы, накопленные культурой. А вместе со словом она запечатлевает в художественных образах многомерную и сложную картину мира, развивая в человеке творческое начало. Поэтому музыка есть первоисточник поэзии, она не менее важна, чем слово. Хотелось бы завершить данные размышления словами А. Фета: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Фет, т. 2, с. 168]. Именно в поэзии осуществляется мечта Мандельштама, чтоб слово «в музыку вернулось».

Музыку роднит с поэзией ее коммуникативная, эстетическая, прагматическая, креативная и другие функции. Написанное на музыку и с учетом музыки, стихотворение становится глубже.

2.5 Фрагмент поэтической картины мира как способ выражения народного самосознания

Картина мира – базисное понятие физики, философии, антропологии, лингвокультурологии, когнитивной лингвистики и ряда других наук, которые предметом своего исследования имеют мировоззрение, мироустройство, мировидение.

В гуманитарных науках термин «картина мира» впервые появился еще в работах В. Гумбольдта, который писал, что «различные языки являются для нации органами их оригинального мышления и восприятия» [Гумбольдт, 1984, с. 324]. Позднее Л. Витгенштейн, говоря о метафоричности термина, подчеркивал его синонимичность психологическому поня-

тию «образ мира». Другие исследователи, напротив, писали, что понятие «образ мира» ни в коей мере нельзя считать тождественным таким понятиям, как «языковая картина мира» и «когнитивная картина мира» [Леонтьев, 1993, с. 18; Залевская, 2003 и др.]. А.Я. Гуревич как синонимичные использует термины «модель мира», «картина мира», «образ мира», «видение мира», «мировидение».

Современные лингвисты также используют самые разные термины для обозначения совокупности знаний о мире, запечатленных в языковой форме: «языковой промежуточный мир», «языковая репрезентация мира», «языковая модель мира», «языковая картина мира», «концептуальная система», «индивидуальная когнитивная система» и др. Наиболее широкое распространение получил термин «языковая картина мира», которым мы и будем пользоваться далее.

Отечественные философы (Г.А. Брутян, Р.И. Павленис) и лингвисты (Ю.Н. Караулов, Г.В. Колшанский, В.И. Постовалова, Г.В. Рамишвили, Б.А. Серебренников, В.Н. Телия и др.) различают концептуальную и языковую картины мира. В последнее время дифференцируют также наивную, научную, причинно-механическую, физическую, чувственно-пространственную, биологическую, философскую и др.

В данной статье мы предлагаем различать понятия «картина мира», «языковая картина мира» и «поэтическая картина мира». «Картина мира» – это наше представление о реальности; целостный, глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека: всех его представлений о мире, всех контактов с миром. Если мир – это человек и среда в их взаимодействии, то картина мира – «результат переработки информации о среде и человеке» [Цивьян, 1990, с. 5]. О.А. Корнилов предлагает вместо данного термина два – национальная языковая картина мира и индивидуальная национальная картина мира языковой личности [Корнилов, 2002]. Слово «национальная» во втором термине представляется нам не вполне логичным, ибо индивидуальная картина мира содержит и общечеловеческий, и национальный, и индивидуально-личностный компоненты, которые существуют в целостности и нераздельности.

Итак, термин «картина мира» мы закрепляем за понятием концептуальной картины мира, которая, будучи в значительной степени общечеловеческой, все же у разных людей может различаться, например, у представителей разных эпох, разных социальных, возрастных групп, разных областей научного знания и т.д. Люди, говорящие на разных языках, могут иметь при определенных условиях близкие концептуальные картины мира, а люди, говорящие на одном языке – разные. Следовательно, в концептуальной картине мира взаимодействует общечеловеческое, национальное и личностное.

Языковая картина мира предшествует концептуальной и формирует ее, потому что человек способен понимать мир и самого себя благодаря

языку. Язык не мог бы выполнять свои функции, если бы ни был тесно связан с концептуальной картиной мира.

Языковая картина мира – коллективный продукт миропонимания отдельных языковых личностей. С одной стороны, условия жизни людей, окружающий их материальный мир определяют их сознание и поведение, что находит отображение в языке, прежде всего в семантике и грамматических формах. С другой – человек воспринимает мир преимущественно через формы родного языка, который в известной мере детерминирует человеческие структуры мышления и поведения. Г.А. Брутян, вслед за Н. Бором, предложил использовать здесь принцип дополнительности: ЯКМ в основном совпадает с логическим отражением мира, и это ее общечеловеческая часть, а на ее периферии действуют национально-типичные смыслы, как бы «боковое зрение» носителей языка.

Между картиной мира, как отображением реального мира, и языковой картиной мира, как фиксацией этого отображения, существуют сложные отношения: границы между ними «кажутся зыбкими, неопределенными» [Караулов, 1976, с. 271]. Поскольку познание мира человеком не свободно от ошибок и заблуждений, его концептуальная картина постоянно меняется, «перерисовывается», тогда как языковая картина мира еще долгое время хранит следы этих ошибок и заблуждений: *солнце садится, дождь идет, ручей шепчет* – все они связаны с архаическими представлениями о мире, которые из концептуальной (научной) картины мира давно ушли.

Поэтическая картина мира – это отображение личностного мировидения поэта в его стихах. Поэт, овладевая в детстве речевыми навыками, формирует у себя особое национальное мировидение (картину мира) и даже отличную от других народов эмоциональную систему, отображающуюся в языке (см. работы В. Шаховского на английском материале).

Если языковая картина мира универсальна, а творцом ее является весь народ, то поэтическая – индивидуальна, она создается в текстах одного человека, представителя данного народа. Следовательно, языковая картина мира и картина мира, реконструируемая на материале поэтических текстов одного автора, соотносимы. Как считает В.И. Постовалова, внечеловеческих и всечеловеческих картин мира не бывает, поэтому каждая индивидуальная картина мира содержит хотя бы частичку истины, понимаемую каждым по-своему. Она пишет: «В строгом смысле слова, существует столько картин мира, сколько имеется наблюдателей, контактирующих с миром» [Постовалова, 1988, с. 32].

Поэтическая картина мира является индивидуально-авторской, она в значительной степени субъективна и несет в себе черты языковой личности ее создателя. Это образная, «очеловеченная» картина, в которой личность поэта предстает как отражение ее существования. Такая картина мира понимается нами как альтернатива миру реальному, поэтому можно утверждать, что в поэзии отображается иная реальность, которая сконструи-

рована сквозь призму сознания и языка поэта и является результатом его духовной активности. Материальным выражением поэтической картины мира являются все произведения поэта, их единое текстовое пространство.

В поэзии любого крупного национального поэта много и национального и общечеловеческого, наднационального, ведь поэзия не без основания считается древнейшим способом освобождения человеческого духа, являя собой духовную истину, наделенную поэтической энергией. Она не раз спасала человеческие души в трагические для культуры моменты.

Как же отобразил картину мира своего народа крупнейший казахский поэт Олжас Сулейменов? Известно, что все его творчество пронизывают интеллектуальность, глубокие познания в области литературы, истории, философии, мифологии и фольклора, здесь раскрывается внутренний мир души поэта и его народа.

Это можно доказать анализом ряда ключевых концептов его поэтической картины мира: «конь», «верблюд», «женщина», «любовь», «луна», «камень», «степь» и др.

Человек и животные идут рядом на протяжении многих столетий. Культ животных – первая грань, которую древний человек проводит между собой и миром природы, выделяя себя из нее. Само существование животных уже есть поэзия, и это, вероятно, было установлено еще первобытным синкретичным мышлением. Культовые изображения животных – древнейшее проявление творчества человека. И как бы впоследствии не снижалась роль животных в духовной культуре, анимализм всегда остается тем смыслообразующим фоном, на котором формируются языковые и культовые стереотипы, поэтические образы и т.д. Анимализму принадлежит важная роль в создании экологически сбалансированной культуры, преодолевающей антропоцентризм и устремленной в космос [Русский космизм, 1993].

По данным исследователя русской культуры М.Н. Эпштейна, поэтические образы животных в лирике XVIII–XX веков встречаются с такой частотностью: на первом месте идет конь (с его вариантами – лошадь, кобылица, табун), потом собака, змея, волк и кошка, корова, олень, заяц, овца, лягушка, червь, медведь, лиса и др. У О. Сулейменова многие из этих животных также встречаются (*конь, кобылица, верблюд, табун, волк* и др.), но конфигурация их концептуальных структур иная. Рассмотрим это подробнее.

Известно, что для каждого народа существует иерархически организованный набор ценностей, которые хотя и повторяются в других культурах, но имеют иную конфигурацию и систему соотношений [Маслова, 2001]. Подтверждение тому находим в творчестве О. Сулейменова, который, поэтизируя камень, очеловечивает его, делает способным к сопереживанию:

*Я видел столько добрых валунов,
теснившихся, чтоб дать свободу соснам.*

В противоположность этому, в русской поэзии камень чаще используется с негативными коннотациями (словоупотреблений с позитивными оценками больше лишь у А. Пушкина): *Дикий камень при дороге / Дремлет глыбою немой* (В.Г. Бенедиктов); *И рвутся, и мечутся воды / Из камня гнетущих оков* (К. Романов); *камень гробовой* (В. Жуковский) и другие.

Как правило, поэтические образы основаны на древнейших мифологических (мифопоэтических) представлениях славян о животных, исследуя которые, А.Н. Афанасьев так рисует коня на основе мифологии: «Как олицетворение порывистых ветров, бури и летучих облаков, сказочные кони наделяются крыльями, что роднит их с мифическими птицами. ...Огненный, огнедышащий конь служит поэтическим образом то светозарного солнца, то блистающей молниями тучи... Вообще богатырские кони наших былин и сказочного эпоса с такой легкостью скачут через моря, озера и реки, отличаются такой величиной и силой, что нимало не скрывают своего мифического происхождения и сродства с обожествленными стихиями» [Афанасьев, 1983, с. 147–148].

Конь был у древних славян еще и символом звезд, месяца, что можно косвенно подтвердить наличием у русских загадок типа *Приехали гости, распустили коней по всему свету* (Звезды); *Сивко море перескочил, а коньпыта не замочил* (Месяц) и др.

Как полагает современный исследователь М.Н. Эпштейн, «главное – не те природные стихии, которые олицетворяет конь, а возможность господствовать... посредством коня» [Эпштейн, 1990, с. 93]. И действительно, конь из божества, детища Белобога (стихии света) и Чернобога (стихии мрака), превращается в верного и неизменного спутника богатырей, в сопровождающих богов: боги выезжали на колесницах, куда были запряжены небесные кони. Поэтическое народное слово именуется лошадью «крыльями человека».

У О. Сулейменова конь – продолжение человека, он должен почувствовать то же, что и его всадник, например, его любовь к девушке:

*Догони меня, джигит,
Не жалея коня, джигит,
Если ты влюблен и ловок,
Конь умрет, но добежит.*

Если этого не случается, и всадник проигрывает, то виноват конь, который оказывается не-конем у О. Сулейменова:

*Дали смелому джигиту,
Дали сильному джигиту
И красивому джигиту
Ишака,
А не коня!..*

(ср. русскую поговорку *Конь не выдаст и смерть не возьмет!*).

В поэтическом образе О. Сулейменова конь не только помощник и продолжение человека, в нем поэтизируется сила, быстрота, неутомимость бега.

В другом своем стихотворении поэт сравнивает девушку с кобылицей, что для восточного воображения символизирует статность, красоту, грациозность. Здесь, возможно, на него оказали влияние древние религиозные представления. Не случайно в книге «Песнь Песней» (1:8) жених уподобляет свою возлюбленную «*кобылице в колеснице фараоновой*». Отголоски этого встречаем и в русской паремиологии, где бытует множество присловий, поговорок, прибауток о коне: *Ходит конь конем!* (о бодром, статном человеке). *Кобылица, кобыла, лошадь* – русские говорят о крупной и сильной женщине, но при этом обязательно присутствует негативная коннотация, оценка. Справедливости ради, нужно отметить, что в славянской поэзии можно встретить образ кобылицы и в библейском значении. Так, польский поэт Ян Бженковский, описывая женщину, вершительницу мужских судеб, восклицает: *Женщина – кобылица!* С одной стороны, здесь грубовато-примитивный смысл, с другой, кобылица – олицетворение красоты, чувственности, воли (ср. «Песнь Песней»).

Данный фрагмент поэтической картины мира О. Сулейменова позволяет заключить, что конь в его поэзии – никогда не является символом зла, смерти, темных сил, в то время как в русской культуре конь – это одно из самых мифологических и амбивалентных животных. В основе древних представлений русских о мифическом коне лежат несколько противоположных по смыслу мифологем. Так, соотносясь с огнем, лошадь символизирует одновременно жизнь и смерть, огонь и воду, добро и зло. Будучи основным транспортным средством, конь воплощает связь с потусторонним миром и считается проводником на тот свет. В современном языке широко используются разные образы коня: *ржать как конь, лошадиная улыбка, лошадиная физиономия, жеребец* – о сексуально активном мужчине, *лошадиная доза* – о большой дозе; во всех этих выражениях присутствует негативная окраска; *быть на коне* – быть в выгодном положении, *въехать на белом коне* – выступать в роли победителя (позитивные коннотации).

В русской поэзии образ коня варьируется настолько, что возникающие при этом поэтические смыслы воспринимаются носителями языка как открытие. Известно, что поэзия – это такой способ формальной организации слов, в результате которого не столько разъясняется смысл слова, сколько усложняется и генерируется новый, неожиданный. Например, на символике коня основаны многочисленные поэтические метафоры, связанные со стихиями волн, бури, метели, пурги, молнии, тучи: *грива прилива седая* (Случевский), *гривы волн* (М. Волошин), *грива метели* (А. Белый), *над крышею пурговый конь, / Железом гроыхая, скачет* (А. Белый); *И молния струей промчалась, / Как буйный бледно-гривый конь* (И. Козлов); *Тучи, как кони в ночном* (Н. Клюев). У С. Есенина тучи – *рваные животы кобыл*, а жизнь – *тройка бешенная жизни* (С. Есенин).

Такого разнообразия нет в творчестве О. Сулейменова, но его поэтические образы, связанные с конем, яркие, наполнены жизнью, реалистичны, связаны с культурой своего народа. Его поэтическая картина мира не искажает реальность, не затемняет ее, но открывает ее в новом неожиданном свете. Еще Юнг отмечал, что «Запад всегда ищет возвышения, вознесения; Восток – погружения». Эта вечная направленность Запада вовне, а Востока внутрь проявляет себя и в языковой картине мира великого сына казахского народа О. Сулейменова.

2.6 Синергетика в поэтике: новая парадигма или мода?

В 70-е годы прошлого века американский ученый А. Кун ввел термин «парадигма научного знания», который мы понимаем не только как модель постановки проблем и совокупность теоретических установок, научных достижений, но и как приемы и методы их решения. Еще один важный момент в понимании парадигмы – ее общенаучный характер, т.е. признание данного направления разными научными сообществами – не только лириками, но и физиками, физиологами и т.д.

Именно таков синергетический подход. Синергетику интересуют общие закономерности развития и функционирования систем любой природы, т.е. она призвана играть роль метанауки, подмечающей и изучающей общий характер закономерностей, которые частные науки считали только «своими».

В основе синергетической картины мира лежит философия нестабильности, исходящая из многогранности, нестабильности, открытости Вселенной, которую разрабатывает известный физик и философ Илья Пригожин [Пригожин 1984; 1987]. Обусловленные таким миропониманием, в XX веке возникли следующие важнейшие науки: кибернетика, семиотика, теория систем, когнитивистика и другие, все они интегративны по своему характеру, т.к. в них синтезируются данные о структурных свойствах различных объектов, которые до этого были предметом исследования в разных науках.

При исследовании поэзии вдруг стало понятно, что структурные подходы к ней себя исчерпали (см. высказывание М. Гаспарова об этом на Международном симпозиуме), более того стало очевидно, что и языка семантики недостаточно для описания поэзии. Тогда на помощь приходит синергетика.

Цель данного параграфа – определить основные постулаты и базовые понятия синергетики, выяснить ее место в системе знаний о поэтическом языке. Потому что поэтические смыслы, которые постоянно, от читателя к читателю, проходят процессы разрушения и порождения, могут быть адекватно описаны именно в категориях философии нестабильности.

Главное достижение синергетики в том, что она обогатила современную науку рядом принципиально новых представлений о хаосе, неустой-

чивости, самоорганизации. За последние 15 лет в издательстве Шпрингер в серии «Синергетика» вышло около 70 томов под редакцией профессора Штутгартского университета Германа Хакена, которому принадлежит и сам термин. В гуманитарных университетах России уже ряд лет преподается дисциплина «Концепция современного естествознания», основанная на синергетической методологии [Буданов, 1996]. Н.Ф. Алефиренко [Алефиренко, 2002] и Р.Г. Пиотровским [Пиотровский, 2005] читаются курсы «Синергетика языка» и «Синергетика текста». В Беларуси – статья А.Е. Михневича [Михневич, 2004], монография Е.Ю. Муратовой [Муратова 2008; 2011] и некоторые другие работы.

Объединение естественных и гуманитарных наук, которое влечет за собой синергетика, – это объединение по сути двух систем знаний, которые должны обогатить друг друга, дать целостное восприятие мира. Это опыт единения человека с природой и космосом. Для одних наук характерен рациональный способ постижения мира, для других в основном – интуитивно-образный. Их диалектическое единство заключается в том, что ни одна из них не самодостаточна и, согласно теореме Курта Геделя о неполноте, рано или поздно не сможет развиваться без привлечения методов и результатов другой. Поэтому синергетическое мировидение обладает большим междисциплинарным и прикладным потенциалом. Например, синергетика способна помочь системе образования, кризис в которой обусловлен ориентацией на узко дисциплинарный подход без горизонтальных связей (что бездумно заимствуется из системы образования США), ориентацией на жесткое разграничение гуманитарных и естественных наук. Следствием такого разграничения становится фрагментарность в видении реальности, в то время как наибольший успех в любой области человеческой деятельности имели открытия не узких профессионалов, а людей, находившихся вне принятых в то время научных парадигм и сочетающих далекие друг от друга, часто взаимоисключающие аргументы и знания – Леонардо да Винчи, В. Вернадский, К. Циолковский и др.

Итак, задачей синергетики становится изучение общих принципов и механизмов самоорганизации и саморазвития в сложных системах различной природы [Николис, Пригожин, 1979]. И. Пригожин, рассматривая неустойчивые системы в живой природе, увидел, что порядок непродуктивен, а продуктивен беспорядок и хаос. Порядок и хаос – это два аспекта единого целого, но с позиции каждого аспекта открывается иная картина мира. Синергетика: идея динамического хаоса как источника самоорганизации, что может привести к возникновению новой упорядоченности (превращение кузнечика в саранчу).

Понимание системы связано с оппозитивностью как важнейшим принципом мышления, культуры и языка, исследование которой берет начало в трудах Пифагора и Гераклита, а затем В. Гумбольдтом и Ф. Соссюром переносится на язык. «В языке нет ничего, кроме оппозиций», – писал

Ф. де Соссюр. Говоря о современной синергетике, Р.Г. Пиотровский также выделяет ряд оппозиций (антиномий): 1) системы языка и системы речи; 2) языка коллектива и идиолекта; 3) языка в целом и его разновидностей и стилей и т.д. Но мы знаем, насколько важен синтез этих оппозиций. Как он происходит? Как оппозиции переходят в дополнительность (см. «принцип дополнительности» Н. Бора)?

Известно, что есть оппозиции типа *внутреннего – внешнего, высокого – низкого, мужского – женского, далекого – близкого* и т.д. Это простые оппозиции, в которых каждый ее член равноправен, т.е. равен другому. Но есть и иные оппозиции: фон–фигура, материал–форма. Так, понятие фигуры предполагает наличие фона, но не наоборот: фон может существовать и без фигуры. Это сложные оппозиции, при исследовании которых необходим синергетический подход. Такова оппозиция «значение – смысл». Смысл в синергетике рассматривается «как возникновение нового качества системы, или, иначе говоря, как самопорождение смысла» (Хакен, 1991, с. 34). Поэтому одно и то же слово, помещенное в разные контексты (системы) может получить самые различные смыслы, которые порождаются данными поэтическими контекстами. Так, *метель* в творчестве В. Жуковского – темная сила, вызывающая предчувствие чего-то плохого:

*Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над саням.*

А.С. Пушкин, который был склонен к мистическому восприятию природы и считал, что нарушение ее гармонии губительно, воспринимал метель как длительный и разрушительный процесс, как действие грозной, враждебной стихии, властной над человеком, но умной, которой известна подлинная судьба человека. Поэтому метель становится пространством, где разворачиваются события, меняющие судьбы героев. У А. Блока *метель* тоже темное и холодное начало, противопоставленное царству света. У Марины Цветаевой метель – амбивалентна, она Богородица, совмещающая в себе два начала – земное и небесное: *И метет, метет метлою / Богородица-метель*. Чаще в ее творчестве *метель* – носитель духовного начала и не имеет негативных коннотаций, даже когда представлена как активная природная стихия: *Страница клюкастая / Метель в избу ломится*. Можно сказать, что метель вводит мир и человека в состояние хаоса, она открывает жизнь воздействию чего-то третьего – в данном случае судьбы. Здесь система смыслов приближается к точке «ветвления», называемой в синергетике точкой **бифуркации**. Все возникшие у разных авторов смыслы равно возможны, но у каждого реализован только один, реже – два (как у М. Цветаевой).

Итак, синергетический подход позволяет переносить методы других наук в лингвистику и поэтику. Попытки такого рода в лингвистике уже предпринимались при структурализме. Лингвистику пытались превратить в точную науку. Р.Г. Пиотровский, имея в виду идеи младограмматизма и неограмматизма, справедливо писал: «...так называемое традиционное языкознание уже более столетия вынашивает в себе синергетическую идею» [Пиотровский, 2005, с. 9]. В их современном виде идеи синергетики стали проникать в лингвистику уже с 1970-х годов в первую очередь при изучении производства устной речи. Идеи синергетики перекликаются с некоторыми положениями интуитивистской модели языка и сознания, предложенной В.В. Налимовым, где эволюционирующий мир предстает как множество текстов: «Тексты характеризуются дискретной (семиотической) и континуальной (семантической) составляющими... Семантика определяется вероятностью, задаваемой структурой смыслов. Смыслы – это то, что делает знаковую систему текстом» [Налимов, 1997, с. 60]. Конечно же, при этом мы всегда должны помнить, что существует опасность применения методов точных наук в гуманитарной сфере, ибо они упрощают объект исследования, а человек в языке непредсказуем, рефлексивен, окружен национальной культурой с ее традициями и т.д.

Что же даст синергетика лингвистике и поэтике? Для начала попытаемся договориться о терминах, являющихся основными в новом направлении. Прежде всего, это *теория диссипативных структур и фракталы* и др.

Под *диссипативными структурами* понимается следующее: в открытых системах, обменивающихся с окружающей средой потоками вещества или энергии, однородное стационарное состояние равновесия может терять устойчивость и необратимо переходить в неоднородное стационарное состояние. И в рамках данной концепции язык и поэзия – диссипативные структуры. Поскольку поэтическое слово, обладая значением в рамках системы языка, но будучи поставленным в иной, необычный для него контекст, становится многомерным, заключающим в себе и результат работы личностного сознания, и знания, накопленные социумом. В поэзии происходит слияние смыслов разных слов в одном, что называется *нелинейностью поэтической речи*. Покажем это на примере:

*Зеленокосая,
В юбчонке белой
Стоит береза над прудом*
(С. Есенин. «Мой путь»).

Эпитет *зеленокосая* – это не только цвет растительности, но и символ молодости (это подтверждается выражением *молодо-зелено* и словоупотреблением *зеленый* в значении «молодой»). Зеленый цвет символизирует также весну, красоту, веселье (слова *веселый* и *весна* созвучны, а возможно

даже, состоят в родстве). Таким образом, мы видим, что прилагательное, обозначающее цвет, из изобразительного эпитета переходит в оценочный. Белизна также символизирует красоту, отсюда метафора у Есенина – «березки – белолычушки». Кроме того, белый цвет являлся и символом любви (*мыть бело* означало у славян «любить»). Таким образом, через цветовую символику контекста у слова *береза* порождаются новые смыслы – она становится символом молодости, красоты и чистоты, в данном четверостишии С. Есенина *береза* не только символ родины, России, но и красивая девушка-невеста.

В поэзии текучесть смыслов сродни непредсказуемости и зыбкости самой жизни. Рассмотрим, к примеру, стихотворение М. Цветаевой «Занавес», в котором через предметный образ самого занавеса просвечивают глубинные смыслы. Во-первых, занавес – это граница между сценой и зрительным залом, искусством и жизнью. Занавес опускается, и вот уже театра нет, поднимается – и начинается театральное действие. Следовательно, занавес помогает состояться искусству, он знаменует начало и конец спектакля. Во-вторых, поэт отождествляет себя с занавесом: *Нету тайны у занавеса – от зала. / (Зал – жизнь, занавес – я)*, занавес становится символом поэта. Многие здесь объясняют биографический контекст: стихотворение датировано июнем 1923 года, это был период глубокого погружения поэта в трагический контекст античности: в это время она пишет цикл стихотворений «Федра», делает наброски будущих трагедий «Ариадна» и «Федра». Отсюда столь необычные ассоциации. И действительно, поэт, подобно занавесу, открывает залу искусство Слова, топос, где действуют стихии. Важен при этом и контекст всего творчества автора и сам текст стихотворения в его взаимосвязях: автор–текст, текст–читатель, автор–читатель, языковой код–текст и др.

Помимо того, что тенденции, присущие естественному языку, в поэзии проявляется гораздо активнее, поэтический язык представляет собой открытую систему и по другим основаниям. (см. работы Е.Ю. Муратовой.)

Важнейшим при синергетическом подходе Р. Пиотровский считает ряд антиномий. Но как и почему идет синтез этих оппозиций? В языке происходит интересная и необъяснимая на первый взгляд вещь: в нем независимо и спонтанно от носителей языка текст самоорганизуется через объединение членов оппозиций в единое гармоническое целое, т.е. происходит синергетический переход оппозиций в дополнительность внутри целого. Особенно это характерно для поэтического языка. Например, в языке известны противопоставления (оппозиции) *человек – конь (лошадь)*, по принципу дополнительности возникает слово *всадник* (человек на лошади). Вот как использует и преобразует эти понятия М. Цветаева: с одной стороны, коня она отождествляет со стихией – *Пожирающий огонь – мой конь*, с другой – конь и человек (поэт) у нее тождественны:

*И безудержно – мой конь
Любит бешеную скачку! –
Я метала бы в огонь
Прошрое за пачкой пачку...*

Она подчеркивает абсолютную спаянность коня со всадником, невозможность их отдельного существования. Так, в письме Р. Рильке (май 1926 г.) она пишет: «Райнер! Следом посылаю книгу «Ремесло», там найдешь ты святого Георгия, который почти конь, и коня, который почти всадник, я не разделяю их и не называю. Твой всадник! Ибо всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: ВСАДНИК» (т. 7, 60). Таким образом, лошадь–всадник – это сложная разноуровневая оппозиция. На первый взгляд, между простой оппозицией *лошадь – человек* и сложной *лошадь–всадник* нет разницы. Но М. Цветаева как тонкий интуитивный лингвист ее почувствовала и экстериоризовала для нас.

Несмотря на кажущуюся легкость, прямой перенос достижений синергетики в лингвистику и поэтику представляется нам трудоемким и долгим.

Теперь о термине **фракталы**. Физик Б. Мандельброт [Mandelbrot, 1977] обратил внимание на то, что довольно широко распространенное мнение, будто размерность является внутренней характеристикой тела, неверно. В действительности размерность объекта зависит от наблюдателя, точнее от связи объекта с внешним миром: футбольный мяч с далекого расстояния кажется маленьким шариком и т.д. Здесь язык не обманывает нас: весь пространственный отсчет ведется от наблюдателя: *налево, направо, вверху, внизу, под боком, под носом*.

Основная синергетическая идея в поэтической лингвистике – понимание поэтического языка как нелинейной динамической системы. Если использовать при его описании принцип синергетики, то объект может быть непротиворечиво описан со взаимоисключающих друг друга точек зрения. Например, рассмотрим поэзию в аспекте интерпретации оппозиции *смысл – бессмыслица*. Одно описание будет ориентировано на аномальные факты, другое от них должно абстрагироваться. Поскольку на первый аспект ориентируется традиционная лингвопоэтика, остановимся на втором. Здесь можно дифференцировать чисто языковые аномалии и логические противоречия (бессмыслицы). Ю.Д. Апресян их разграничивает так: «Критерием того, что бессмысленная или логически противоречивая фраза правильна в языковом отношении, служит отсутствие в языке альтернативного способа выражения той же самой мысли, который воспринимался бы носителями языка как более правильный» [Апресян, 1995, с. 609]. К логическим противоречиям мы не относим сюжетную фантастику, а предлагаем исследовать лишь «фантастику языка» (по Я.И. Гину) и экзотику узуса.

Языковые аномалии возникают в результате игнорирования запрета самого языка. Например, в «Седьмом стихотворении» А.И. Введенского, представителя обэриутов, есть такая фраза: *рысь женилась*. Здесь мы наблюдаем заполнение пустого места ущербной глагольной парадигмы, которая дала нарушение лексической сочетаемости, но правильность грамматического согласования сохранилась.

Логическое противоречие – это такое отклонение от узуальной реализации языковой системы, которое не затрагивает самой системы и обнаруживается на основе нашего знания о мире. Примером может служить строка стихотворения М. Цветаевой «Уединение: уйди...»: *В уединении груди – / Справляй и погребай победу...* С точки зрения логики здравого смысла фраза бессмысленна, но при этом в душе читателя рождается новый неожиданный смысл – одиночество позволяет с особой силой и праздновать победу и смириться с поражением. Здесь как раз и начинается возникать хаос, открывающий канал доступа к разным смыслам. Именно о поэзии можно сказать в духе Ж. Делеза – «нонсенс дарует смысл».

Употребляя те или иные слова в своих произведениях, поэт стремится оживить все те смысловые ассоциации, которые слово приобрело в течение своей литературной и бытовой жизни. Отсюда возможность «вычитать» в стихах архаические сведения о мире и языке. Например, *Все тихо: страх его объемлет, / По нем текут и жар и холод* (А.С. Пушкин, «Цыганы»). Страх связан и с холодом, поэтому можно *дрожать от страха*, и с жаром – *От страха его бросало то в жар, то в холод*. По мнению многих лингвистов, древние слова несут в себе синкретичную семантику, отражая ранний этап мышления, так *печаль* – это не только боль от утраты ушедшего в мир иной, но и радость единения с ним. М. Цветаева. «Последнее слово»: *Мрачна, как пост! / Бог не любит, когда печальны*. Поэтому в поэзии *печаль* – прекрасное чувство: *О, будь печальная, будь прекрасна, / Храни в душе осенний сад!* (Цветаева, «Каменный ангел», кн. 1, с. 792).

В поэтический дискурс вводится еще одно измерение – память культуры. Настоящее и прошлое соединяются в одну сложную, неустойчивую динамическую систему. Поэтический язык постоянно озабочен тем, чтобы высказать то, что лежит за пределами самого языка, выразить некую дословесную реальность. Например, поэт О. Мандельштам, еще до философа М. Бубера, который считается первооткрывателем проблемы, показал нам, что подлинный диалог происходит на доязыковом уровне:

*Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
...Да обретут мои уста
Первоначальную немоту –*

*Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста
(«Silentium», 1910).*

М. Цветаева также чувствовала тайну безмолвия:

*Да вот и сейчас, словарю
Придавши бессмертную силу, –
Да разве я то, говорю,
Что знала, пока не раскрыла
Рта, знала еще на черте
Губ, той – за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду, как только умолкну.*

Таким образом, простая оппозиция *говорить–молчать* превращается здесь в сложную. Такой подход позволяет увидеть сложное устройство семантических пространств. Поэт склонен к тотальному переустройству, он творит свой собственный поэтический мир. Для этого он чаще всего деформирует привычные смыслы слова, создавая усложненное, разномерное, нелинейное пространство текста. Вероятно, если наш обычный язык – пульсирует между одномерием и разномерием, то язык поэтический более склонен использовать разномерие. По Е. Яковлевой, дрейф языковых значений происходит в сторону экспликации архетипических черт нашего сознания. *Знать на черте губ* – здесь использовано народное представление о том, что ребенок еще в утробе способен «говорить» и «понимать» мир, а затем при рождении ангел запечатывает ему уста, и ребенок потом до конца дней носит эту «печать ангела»: бороздку между носом и губами.

Итак, поэтическая лингвистика – наука синергетически ориентированная, потому что предметом ее исследования являются механизмы самопроизвольного возникновения, относительно устойчивого существования и самораспада упорядоченных структур в системах разного рода, поскольку механизм перехода от порядка к хаосу и обратно не зависит от конкретной природы составляющих элементов. Язык поэзии основан на алогизмах, не поддающихся расшифровке с позиций здравого смысла. Эта открытая система, способная к самоорганизации.

Таким образом, интерес к синергетике у лингвистов и специалистов в области поэтики – это не мода, а веление времени. Возможно, в недалеком будущем сформируется синергетическая парадигма, которая будет признана даже традиционной лингвистикой.

2.7 Анализ одного стихотворения

Любое поэтическое произведение можно рассматривать как изолированный, самодостаточный текст и интерпретировать его, ограничиваясь только конкретным текстом. Но можно учитывать при анализе широкий контекст в творчестве данного поэта, а иногда и в творчестве других поэтов, а также контекст всей культуры.

Дело в том, что в процессе коммуникации художественный текст как бы раздваивается на текст автора и текст читателя, отсюда и возможность его двоякого изучения. М.М. Бахтин предлагал начинать изучение текста с авторского текста, и данный подход закрепился в современном литературоведении.

Другой путь изучения – от читателя. Поставить проблему сотворчества с читателем заставляет нас развитие нарратологии, рецептивной эстетики, герменевтики.

Эти два подхода «не только не исключают друг друга, а – наоборот – взаимно дополняются» [Тарановский, 2000, с. 40], что и будет показано в дальнейшем анализе. Анализ и интерпретация понимаются нами как синонимы.

Итак, для поэтического текста важно превращение читателя в создателя, который не просто испытывает эффект обратной связи, но и влияет на выделение места для произведения в культуре. Все это формирует новый тип эстетического сознания. В русле такого подхода нами будет рассмотрено далее стихотворение современного русскоязычного поэта Украины **Дмитрия Бураго** «В моих болотах ходят цапли...»:

*В моих болотах ходят цапли, им не знакомы перебранки
Они глядят на свет с изнанки, и свет расходится на капли
в триумфе умиротворенья, когда блестят слова от плеска,
и ни к кому, и даже не с кем поговорить про ударенья,*

*с разбега, изо всей обиды влететь в растерянное детство
и, хлопнув дверью, разреветься, и умолять: меня простите,
простите, я уже не буду! Но никого в сыром пространстве,
и моросит. Какое пьянство вымаливать себе остуду.*

*Простите... За окном рябины дрожат с промокившими ногами.
Уже не будет середины. И никогда не будет мамы.
И от вины до наводнения, от ропота всего живого
проходит заново рожденье, удостоверившее слово.*

*Распахивая двери настежь, смотрю на свет в дневном проеме,
на рябь, на прожитое наспех в привороженном водоеме.*

Дмитрий Сергеевич Бурого – украинский поэт, пишущий на русском языке, издатель современной научной и художественной литературы, журнала «COLLEGIUM», книжной серии «И свет во сне светит, / И тьма не объяла его». Публиковался в журналах «Континент», «День поэзии», «Радуга», «Многоточие», «Самватас», «Collegium», «Соты», «Юрьев день», «София», «ФутурумАрт», альманах «Поэзия», в «Антологии русского верлибра», антологии «Русские поэты Украины», антологии стихов о войне «Время Ч», поэтической антологии «Киев XX век» и др.

Автор поэтических книг: «Эхо мертвого города» (1992), «Здесь» (1996), «Поздние времена» (1998), «Шум словаря» (2002), «Спичечный поезд» (2008), «Киевский сбор» (2011). Многие его стихотворения посвящены неумолимому ходу времени, быстротечности жизни, потребности творить.

Традиционный анализ данного стихотворения может быть следующим. Стихотворение состоит из семи катренов с опоясывающей рифмой (абба). Примечателен тот факт, что границы строфы не всегда совпадают с границами предложения. Стихотворный метр, используемый в данном произведении, – ямб с пиррихием. По форме стихотворение напоминает «онегинскую строфу», но в то же время обладает перекрестной внутренней рифмой: «В моих болотах ходят *цапли*, им не знакомы *перебранки* // Они глядят на свет с *изнанки*, и свет расходится на *капли...*»), что несвойственно вышеуказанному виду сонета.

Наличие внутренней неточной рифмы говорит о том, что автору важна не музыкальность стихотворения, а максимальное самовыражение в смысловом отношении.

Данное произведение поэта относится к философской лирике. Ведущее переживание, которое сохраняется на протяжении всего стихотворения, выделить трудно, т.к. оно представлено разными чувствами и их оттенками. Здесь и сожаление о том, что сделано и что не сделано, раскаяние, но, в то же время спокойное осознание того, что прожитую жизнь не вернешь, поэтому остается спокойно смотреть на прошлое, анализируя картины прожитых лет.

И в этом смысле его поэзия похожа на айсберг, у которого лишь верхушка находится над водой, а остальная часть скрыта под толщей океана. Внимательному взгляду откроются и разнообразие, и оригинальность характеров, и продуманность композиции, и богатство содержания, и новизна и необычность стиля.

Автор размышляет о своем долге, призвании, о смысле жизни, утверждая, что нет ничего дороже жизни, радости творчества, а потому мы должны дорожить каждым прожитым мгновением. Стихотворение передает разные эмоции, сопровождающие мысли лирического героя. Сначала это спокойное созерцание, потом беспокойное возвращение в прошлое, терзания, в итоге – мудрый взгляд на прошедшие годы. Эмоциональный

накал растет до середины стихотворения, к его концу автор опять приходит к настроению созерцания.

Стихотворение как бы подводит итог отношения автора к жизни. Это размышления о том, чего он добился, и что потерял. Лирический герой достиг зрелости, теперь он может сделать выводы и вспомнить то, что пережил, жалея лишь о том, что спешил жить:

*Распахивая двери настежь, смотрю на свет в дневном проеме,
на рябь, на прожитое наспех в привороженном водоеме.*

Размышляя о прожитой жизни, поэт грустит и тоскует (...*Уже не будет середины, и никогда не будет мамы*), в то же время он пишет о восторге творчества (...*в триумфе умиротворенья, когда блещут слова от плеска...*), о чувстве вины, присутщем каждому интеллигентному человеку (...*И от вины до наводнения...*), о детстве (...*с разбега, изо всей обиды влететь в растерянное детство и, хлопнув дверью, развеяться*).

Наличие внутренней неточной рифмы говорит о том, что автору важна не музыкальность стихотворения, а максимальное выражение в смысловом отношении.

В то же время современные подходы к анализу стихотворения позволяют увидеть еще одну его ипостась – поиск адекватного читателя. Текст без читателя – мертвый материал. Художественный текст не единая репрезентация авторского сознания, а диалог равноправных сознаний – автора и читателя. Всякий читатель – есть исследователь и интерпретатор текста, ибо он обладает собственным жизненным и культурным опытом. Автор же подсознательно стремится отыскать равного себе собеседника, который смог бы стать со-творцом.

Если читатель – со-творец стихотворения, то особую значимость при его анализе приобретают прагматические аспекты создания и восприятия. Под прагматикой текста следует понимать аспект функционирования языковых единиц, выбор которых определяется интенциональными воздействиями задачами отправителя текста, учитывающего ситуативные условия акта общения и принятые в данном функциональном стиле нормативные способы употребления языка.

В случае с художественным текстом прагмалингвистический анализ направлен прежде всего на анализ языковой личности автора (тип языковой личности, индивидуальное речевое поведение), на языковые средства, используемые автором для общения с читателем и передачи ощущений и идейно-тематического содержания. Данные языковые средства анализируются в совокупности с формируемым в произведении ассоциативным фоном, историческим и литературным контекстом, контекстом жизни и творчества автора.

В случае с анализируемым стихотворением Дм. Бурого можно говорить об интровертированном речевом поведении автора, на что указывает

отсутствие прямых обращений к читателю, за исключением глагола «простите». Глагол в повелительном наклонении «простите» в данном случае относится к двум временным пластам прошлому/настоящему, в первом случае можно говорить о детстве (в этой связи употреблен своеобразный перифраз стандартного для детской речи выражения «я больше не буду»/«я уже не буду» – дихотомия прошлое/настоящее, детство/старость, сила/бессилие), в настоящем «простите» может быть обращено к читателю, окружению автора, человечеству). На интровертированный тип личности автора указывает использование местоимений «моих», «я», глагола в первом лице «смотрю».

Само художественное пространство с первых строк стихотворения замкнуто. Образы, так или иначе влияющие на формирование представлений о пространстве – болота, некое «сырое пространство», указание на присутствие окон (автор внутри здания) – закрывают автора от внешнего мира. Кроме того, употребление слова «изнанка», сквозь которую «свет расходится на капли» создает ярко выраженную ассоциацию света, проходящего через материю (следует вспомнить этот зрительный эффект рассеивания света, проникающего через ткань и напоминающего капли) – взгляд на вещи через определенный покров, что также указывает на самоуглубленность.

Специфическим переходом от внутреннего Я к внешнему миру становится граница третьей и четвертой строфы *«распахивая двери настезь...»*. Это раскрытие связано с рождением поэзии, что находит подтверждение в строке *«приходит заново рождение, удостоверившее слово»*.

Мотив угасания и возрождения через поэзию явно выражен автором. Активно выражены частицы НЕ и НИ и образования с ними: *не к кому, никого, не с кем, незнакомы, не буду, не будет*, что также формирует лирический образ внутренне одинокого, зрелого, возможно, переживающего внутренний кризис человека. Автор часто переосмысливает широко распространенные языковые единицы: «Свет в дневном проеме» (формирует ассоциацию, работающую на сужение данного зримого автором света, «дневной проем» – небольшой участок дня среди, естественно, ночи – это просветление, временное успокоение, но не полное света бытие), специфической игрой слов является строчка *«приходит заново рождение, удостоверившее слово»* (обыкновенно словом можно удостовериться, но не наоборот, в данном же случае удостоверяется само слово, что ставит его как концепт на первое место в системе образов (библ. «В начале было слово»), перифраз «изо всей обиды» («изо всей души» или «изо всей силы»), направленный на передачу эмоционального фона, сопутствующего детской ранимости и др.

В стихотворении нет сюжета, а лишь образы чувств и переживаний лирического героя. Оно весьма экспрессивно, наполнено художественными образами и символами. Центральным из них является образ **болота**. Болота являются символом уединения, глуши, ухода. Они передают чувства и мысли поэта об окружающем мире, о размытых ценностях. Творческому человеку

необходимо место для уединения, размышления. Об этом писали и Пушкин («Приветствую тебя, пустынный уголок, приют спокойствия, трудов и вдохновенья, где льется дней моих невидимый поток на лоне счастья и забвенья...»), и Цветаева («Уединение: уйди в себя, как прадеды в феодалы. Уединение: в груди ищи и находи свободу»). О ценности уединения пишет и Дмитрий Бурого («В моих болотах ходят цапли, им не знакомы перебранки, они глядят на свет с изнанки, и свет расходится на капли...»). Автор ощущает себя белой вороной – **цаплей**. Цапля в данном контексте выступает символом одиночества, спокойствия, печали, погружения в себя. Отметим, что эти образы (болото, цапля) встречаются и в других его произведениях («В ней мысль одна торчит, как цапля среди болота...»).

Один из ярких образов в стихотворении – образ воды. Весь текст пронизан указаниями на присутствие воды, притом, эти указания явно традиционны «капли–плеск–морось–рябины с промокшими ногами – наводнение», вода нарастает в тексте по мере возрастания внутреннего напряжения автора, впоследствии «выливающегося» в «привороженный водоем» (возможно, это и есть итог творческой деятельности), ставший отражением рефлексивной личности. Вода в данном контексте связана не только с созданием (известный символ жизни), но и с осенью (рябины), отсутствием уюта (сырое пространство), хаосом (наводнение).

Важный образ в стихотворении – **дверь** (хлопнув дверью, распахивая двери настежь) – грань между внутренней и внешней жизнью, образ иномирия, ухода, отрешения.

Сказанное подтверждает более скрупулезный анализ языковых единиц. Тему стихотворения можно определить как «тоска по прожитой жизни». Лирический герой размышляет о своем одиночестве («...и ни к кому, и даже не с кем поговорить про ударенья...»), о чувстве вины за совершенное ранее («...и умолять: меня простите, простите, я уже не буду!»), о невозможности вернуть былое время («...Уже не будет середины. И никогда не будет мамы»), о «прожитом наспех». Лирический герой предстает перед читателем человеком зрелого возраста, оглядывающимся на свою жизнь и осознающим скоротечность и необратимость хода времени.

Среди тропов, употребляемых в данном стихотворении, преобладают эпитеты (*растерянное детство, сырое пространство, привороженный водоем*), метафоры (*цапли... глядят на свет с изнанки, свет расходится на капли, блестят слова от плеска*), также присутствует развернутая метафора (*с разбега, изо всей обиды влететь в растерянное детство // и, хлопнув дверью, разреветься*), олицетворение (*цаплям не знакомы перебранки, рябины дрожат с промокшими ногами; рожденье, удостоверившее слово*).

Из стилистических фигур назовем анафору («Простите...»), частые повторы союза *и*. Можно сказать, что автором применен такой прием, как градация, описание жизненных этапов, возвращение к молодости, итог –

созерцание жизни в зрелом возрасте. Присутствуют многочисленные инверсии, повторы.

Что касается поэтической фонетики, то нужно отметить, что автор не очень активно их использует по сравнению с другими стихотворениями (*жалость заживо сживает – жилы рвет* или *Винница. / Узница. / Какая / разница / на какой улице по лицу слеза*) использует в качестве приема звуковые повторы, в частности ассонанс (повтор о, и), аллитерацию (р, ш – повторение данных звуков хорошо передает беспокойство, тревогу автора).

Итак, образ лирического героя представлен умудренным жизнью человеком, трезво смотрящим на прошлое, сделавшим свои выводы. Мы видим в стихотворении здесь прихотливое движение мысли, сложные образы *болота, воды, цапли* и другие приемы, развивающие традиции русского стиха.

Поэзия, как утверждает Р. Барт, – уклончивая, т.е. играющая знаковая система. Она уклоняется «от языка в пределах самого языка» [Барт, 1989, с. 261], хочет преодолеть его жесткость, косность, избитость. Вот и в данном стихотворении поэт стремится вернуть слову утраченную обыденным языком образность, пользуясь для этого тропами и фигурами. Поэтому в данном стихотворении не всегда речь идет о том, «о чем говорят слова» (Г. Гуковский). В нем играют вторичные смыслы, коннотации, символические подтексты, которые находят отклик в душе читателя, достраивающего поэтический образ, создаваемый автором.

Каждый человек становится немного художником, слыша живое слово поэзии. Уитмен сказал: «Великая поэзия возможна только при наличии великих читателей». М. Цветаева считала читателя своим соавтором, потому что, создавая стихотворение, она как бы «расколдовывала» стихию и тем самым помогала читателю войти в нее. Ц. Тодоров пишет: «Текст – это всего лишь пикник, на который автор пригласит слова, а читатели – смысл». Читатель должен уметь подхватить любую ассоциацию поэта, достроить образную и мыслительную цепи. Поэтическое произведение, способное породить в душе читателя причудливые ассоциации, должно жить долго. Именно таково стихотворение Дмитрия Бураго «В моих болотах ходят цапли...».

ЛИТЕРАТУРА

К разделу 1

Специфика художественной коммуникации и когнитивный подход к тексту

Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. – М.: Флинта, Наука, 2010.

Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999.

Баранов А.Н. и Добровольский Д.О. Постулаты когнитивной семантики // Известия РАН. Сер, Литература и язык. – 1997. – Т. 56, № 1.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 380 с.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Искусство, 1979.

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

Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя). – М., 1922.

Богатырев А.А. Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте. – Тверь: ТГУ, 1998. – 101 с.

Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста. – Тверь: ТГУ, 1993. – 137 с.

Большакова Ю.А. Образ читателя как литературоведческая категория // Известия АН. Сер, ЛиЯ. – 2003. – Т. 62. – № 2. – С. 17–26.

Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1982.

Брудный А.А. Понимание как компонент психологии чтения // Проблемы социологии и психологии чтения. – М.: Книга, 1975. – С. 162–172.

Брудный А.В. в поисках парадигмы // Когнитивные аспекты научной рациональности. сб. науч. тр. – Фрунзе: КГУ, 1989. – С. 3–8.

Брудный А.А. Психологическая герменевтика: учеб. пособие. – М.: Лабиринт, 1998. – 336 с.

Быков Д. Борис Пастернак // ЖЗЛ. – М.: Молодая гвардия, 2006.

Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971.

Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. – М., 1990.

Винокур Г.О. Маяковский – Новатор языка. – М., 2006.

Галеева Н.Л. Понимание и интерпретация художественного текста как составная часть подготовки филолога // Понимание и интерпретация текста. – Тверь: ТГУ, 1994. – С. 79–88.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М., 1995.

Гаспаров М.О. русской поэзии. – СПб., 2001.

Залевская А.А. Текст и его понимание: монография. – Тверь: ТГУ, 2001. – 177 с.

Зинченко В.П. Психологическая педагогика: материалы к курсу лекций. – Самара, 1998. – Ч. 12.

Исаак Сирин, преп. Слова подвижнические [Текст] / преп. Исаак Сирин. – М.: Правило веры, 1993. – 522 с.

Каган М.С. Философская теория ценности. – СПб., 1997.

Каменская О.Л. Текст и коммуникация. – М.: Высш. шк., 1990.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – М., 1978.

Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Semeiotike*. Тарту. – 1981. – № 6.

Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. Учен. записки Тартус. ун-та. Вып. 567. – Тарту, 1981.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс: Гнозис, 1992. – 270 с.

Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. – М.: Наследие, 2001.

Маслова В.А. Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта, Наука, 2004.

Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. – Тамбов, 2010.

Мечковская Н.Б. Социальная лингвистика. – М.: Аспект-Пресс, 1996.

Моташкова С.В. Специфические перлокутивные свойства художественной информации и процесс коммуникации в эстетическом дискурсе // Эссе о социальной власти. – Воронеж: Истоки, 2001.

Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. – М.–Л., 1965. – 632 с.

Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М., 1934.

Плеханова Т.Ф. Текст как диалог: монография. – Минск: МГЛУ, 2003. – 250 с.

Попова Е.А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива: дис. ... докт. филол. наук. – Липецк, 2002.

Розанов И.Н. Русские лирики. – М., 1928.

Рубакин Н.А. Тайна успешной пропаганды // Форматы непонимания. – М., 2000.

Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.

Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М.: Наука, 1988.

Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. – М., 1993.

Степанов Ю.С. Интертекст и некоторые современные расширения лингвистики // Языкознание: Взгляд в будущее / под ред. Г.И. Берестнева. – Калининград, 2002.

Степанов Ю.С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. – М., 2002.

Степанов Ю.С. Протей: Очерк хаотической эволюции. – М., 2004.

Степанов Ю.С. Публичное изготовление концепта... (новый жанр) // Язык как медиатор между знанием и искусством: сб. доклад. междунар. науч. семинара. – М., 2009.

Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. – Саратов, 2003.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000. – С. 4.

Фатеева Н.А. Метаязыковые компоненты поэтического текста // Вопросы филологии. – 2010. – № 3(36).

Фоменко И.В. Практическая поэтика. – М.: Академия, 2006.

Фрумкина Р.М. Внутри истории. – М., 2002.

Шар Р. О поэзии // Писатели Франции о литературе. – М., 1978.

Эпштейн М. Парадоксы постмодернизма в современной русской культуре. – Massachusetts, 1996.

Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия). – М., 1994.

К разделу 2

Лингвопоэтика художественного текста

Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.

Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.

Адамович Г. Противостояние. – М., 2002.

Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова: синергетика языка, сознания и культуры. – М.: Академия, 2002.

Алпатов В.М. Лингвистика вчера и сегодня // Жанры речи. – Саратов, 2012. – Вып. 8.

Апрелова В.М. Музыка как эстетическая реальность. Теоретические проблемы. – Челябинск: ЮУГУ, 1999.

Апресян Ю.Д. Избранные труды: в 2 т. – М., 1995. – Т. 2.

Аристотель. Риторика. Поэтика. – М., 2000.

Астафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.

Афанасьев А.Н. Дерево жизни. – М., 1983.

Ашмарин И.И. Музыкальность как культурный феномен // Мир психологии. – 2000. – № 3.

Бальмонт К. Поэзия как волшебство. – Пг., 1915.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.

Белый А. Символизм. – М., 1910.

Блок А. Полное собрание сочинений. – 1963, т. 7.

Бродский об Ахматовой. Диалоги с С. Волковым. – М., 1992.

- Буданов В.Г. Синергетические стратегии в образовании // Философские проблемы образования. – М., 1996.
- Бюхер К. Работа и ритм. – М., 1923.
- Ван Яньцю. «Так вслушиваются...» // Борисоглебье Марины Цветаевой. – М., 1999.
- Вейдле В. Эмбриология поэзии. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959.
- Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
- Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1996.
- Винокур Г.О. Филологические исследования: лингвистика и поэтика. – М., 1990. – 451 с.
- Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959.
- Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. – М., 1990.
- Винокур Г.О. Маяковский – Новатор языка. – М., 2006.
- Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М., 1995.
- Гаспаров М.Л. Лингвистика стиха // Славянский стих. Материалы международной конференции. – М., 1995.
- Гаспаров М. О русской поэзии. – СПб., 2001.
- Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
- Залевская А.А. Психоллингвистика. – М., 2003.
- Жинкин Н.И. Проблема художественного образа в искусствах // Известия АН СССР, СЛЯ. – 1985. – № 1. – С. 76–82.
- Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. – Пг., 1921.
- Жирмунский В.М. Избранные труды: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.
- Жолковский А.К. Блуждающий сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 426 с.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. – М., 1996.
- Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1976.
- Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – М.: МГУ, 2002.
- Леонтьев А.А. Основы психоллингвистики. – М.–СПб., 2003.
- Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная реальность. – М., 1993.
- Липкин С. Мучительность музыки // Белла Ахмадулина. Друзей моих прекрасные черты. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999.
- Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). – М., 1987. – 295 с.
- Лосев А.Ф. Философия имени. – М., 1927.

Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. XII. Учен. записки Тартус. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 515. – С. 8–28.

Макаров В. Дарственные надписи Марка Шагала на книгах: его время и его друзья // Шагаловский международный ежегодник. – 2007.

Марина Цветаева и Георгий Адамович. Хроника противостояния. Сост. О.А. Коростелев. – М., 2000.

Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. – М.: Наследие, 1997.

Маслова В.А. Лингвокультурология. – М., 2001.

Маслова В.А. Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта, Наука, 2004.

Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. – М.: Академия, 2004.

Михневич А.Е. Значение – смысл: диссипативный процесс // Вестн. МГУ. – Сер. 9, Филология. – 2004. – № 5.

Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г.В. Келдыша. – М.: «Советская энциклопедия», 1990.

Муратова Е.Ю. Смыслы слова в системе поэтического языка XX века. – Минск, 2008. – 207 с.

Муратова Е.Ю. Лингвосинергетика поэтического текста. – Минск, 2011.

Налимов В.В. Размышления на философские темы // ВФ. – 1997. – № 10.

Николис Г., Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах / пер. с англ. – М., 1979.

Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. Соч.: в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – 143 с.

Новейший философский словарь. – Минск, 2003.

Пастернак Б.Л. Люди и положения // Борис Пастернак об искусстве. – М.: Искусство, 1990.

Пиотровский Р.Г. Синергетика текста. – Минск, 2005.

Пищальникова В.А., Сорокин Ю.А. Введение в психопэотику. – Барнаул, 1993. – 210 с.

Платек Я. Непобедимые ритмы // Верьте музыке! – М.: Сов. композитор, 1989.

Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988.

Пригожин И. От существующего к возникающему. – М.: Мир, 1984.

Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М., 1987.

Прохорова И. Музыкальная литература советского периода. – М., 2000.

Ромашко С.А. Поэтика и языкознание в теории немецкого романтизма // Известия АН СССР. – 1985. – Т. 44, № 1. – С. 17–27.

Русский космизм. – М., 1993.

Седов К.Ф. Языкознание. Речеведение. Генристика // Жанры речи. – Саратов, 2009. – Вып. 6.

Сидорович Л.Н. В словах и звуках – гармония и вечность мироздания // Вестн. ПГУ Сер. А, Гуманитарные науки. – 2004. – № 3.

Словарь современного русского языка: в 4 т. – М., 1982. – Т. 3.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. – М., 1985.

Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. – М., 1993.

Степанов Ю.С. Интертекст и некоторые современные расширения лингвистики // Языкознание: Взгляд в будущее / под ред. Г.И. Берестнева. – Калининград, 2002.

Степанов Ю.С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. – М., 2002.

Степанов Ю.С. Протей: Очерк хаотической эволюции. – М., 2004.

Степанов Ю.С. Публичное изготовление концепта... (новый жанр) // Язык как медиатор между знанием и искусством: сб. докл. междунар. науч. семинара. – М., 2009.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000.

Фатеева Н.А. Метаязыковые компоненты поэтического текста // Вопросы филологии. – 2010. – № 3(36). – С. 65.

Феллини Ф. Делать фильм. – М., 1984.

Фет А. Сочинения. – Т. 2.

Фрумкина Р.М. Внутри истории. – М., 2002.

Хакен Г. Информация и самоорганизация. – М., 1991.

Ходасевич В. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 2.

Цветаева М. Сочинения: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994–1997. – Т. 2, 5.

Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. – М., 1990.

Чайковский П. – Танеев С.И. Письма. – М., 1951.

Чередниченко Т. Форма и структура в искусстве звука и слова // Новый мир. – 2001. – № 10.

Шопенгауэр А. Сочинения: в 5 т. – М., 1992–1993.

Шпет Г.Г. Сочинения. – М., 1989.

Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник Вселенной. – М., 1990.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. – М., 1975. – С. 197–206.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987.

Mandelbrot B.B. Fractals. San Francisco: W.H. Freeman and Co. – 1977.

Научное издание

МАСЛОВА Валентина Авраамовна

**КОГНИТИВНЫЙ И КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Монография

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Корректор	<i>Т.В. Образова</i>
Компьютерный дизайн	<i>Л.Р. Жигунова</i>

Подписано в печать 2014. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,05. Уч.-изд. л. 6,27. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.