

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА  
ИМ. В.В. ВИНОГРАДОВА РАН

НАУЧНЫЙ ЦЕНТР  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА



**МАТЕРИАЛЫ**  
**МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНОГО СЕМИНАРА**  
**«ЯЗЫК КАК МЕДИАТОР**  
**МЕЖДУ**  
**ЗНАНИЕМ И ИСКУССТВОМ»**

Институт русского языка  
им. В.В. Виноградова РАН

20 – 22 ноября 2008 года

МОСКВА

## ОРГКОМИТЕТ СЕМИНАРА:

д.ф.н. Н.А. Фатеева  
акад. РАН Ю.С. Степанов  
проф. Н.А. Николина  
к.ф.н. Н.М. Азарова  
к.ф.н. Д.М. Давыдов

## ДИСКУТАНТЫ:

проф. С. Гардзонио  
проф. Н.А. Николина  
д.ф.н. А.Ю. Большакова  
к.ф.н. Г.В. Денисова



Семинар проводится при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда, проект № 08-04-14025г.

**В.В. Аристов**  
**ВЗАИМОТРАНСЛЯЦИЯ ЯЗЫКОВ НАУКИ И ИСКУССТВА**  
**И ПОИСК И ЕДИНОГО ЯЗЫКА**

Реферируется и изучается вопрос о взаимоотношении языков науки и искусства. Профанное (внешнее) пространство, где редуцируются и могут соотноситься элементы различных языков («популярные редукции» научных результатов — «комиксы» художественных произведений). Глубинный (внутренний) язык, где возможна истинная трансляция различных языков. Гумбольдт, Потебня, Шпет и современные подходы к методам «внутренней формы». Понятие поэтической модели как динамического тропа. Взаимодействие образов науки и искусства: двучленные структуры метафоры и физического уравнения, множественность связей в современных поэтических образах, понятие «чи-сло-ва» и т.д. Проблема эстетического в научных исследованиях. Структуры связей между различными способами описания реальности, методология познания в подходе *Idem-forma*. Постановка проблемы создания нового сложного художественного произведения в соединении с помощью *Idem-forma* отдельных произведений.

**Н.Г. Бабенко**  
**СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ**  
**ПЕРФОМАНСА И ИНСТАЛЛЯЦИИ**  
**(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

1. *Инсталляция и перформанс* (в переводе с английского соответственно 'установка, монтаж' и 'театральное представление') являются, безусловно, актуальными для современного искусства и литературы формами творческих акций и потому нуждаются в многостороннем филологическом осмыслении: необходимо уточнить дефиниции этих понятий, исследовать их типологию и технику словесного выражения.

2. Инсталляция как опредмеченное и потому воспринимаемое органами чувств воплощение эмоции, состояния, идеи переводит метафорическое в буквальное, отвлеченное в конкретное, при этом не разрушая, а обогащая, усложняя образный строй художественного текста.

3. Авторы, работающие в технике ремейка и ретейка (например, Нина Садур, Борис Акунин, Владимир Сорокин), используют инсталляцию и перформанс в качестве нетривиальных средств перекодировки классики.

4. Если «чистая» инсталляция предметна и статична, то ее динамизация порождает перформанс как некое компактное театрализованное действие. Во многих случаях перформанс можно определить как динамичную инсталляцию. Например, в пьесе Садур «Памяти Печорина» динамичная инсталляция (= перформанс) передает психофизическое состояние Веры — жар ее любви к Печорину и чахоточный жар: «В стене, обвитой виноградом, рушится проем. В проеме пламя. В пламени Вера».

5. Инсталляция и перформанс являются действенными средствами выражения оценки героев и ситуаций. Например, в пьесе Акунина «Чайка» инсталляция мертвого «роя символов» — чучел убитых Треплевых животных — становится приговором этому герою, а перформанс финальной немой сцены с застывшими чучелоподобными персонажами однозначно выражает их оценку.

6. Как особый — *вербальный* тип инсталляции может быть определена лингвопоэтическая техника, эксплицирующая разрушение личности через разрушение речи персонажа (в романе Сорокина «Норма», в котором словесная энтропия делает текст не читаемым, а только зрительно воспринимаемым).

7. В «режим» инсталляции и перформанса могут быть переведены ключевые эпизоды классических произведений. Выразительный пример такого использования фрагмента текста-донора содержится в пьесе Сорокина «Dostoevsky-trip».

8. Таким образом, в современной русской художественной литературе (преимущественно в драматургии) инсталляция и перформанс являются смыслообразующими полифункциональными «паралингвизмами»: они выполняют функции субституции (при которой невербальное замещает вербальное), дополнения и акцентирования.

**Г.И. Берестнев**  
**ЯЗЫК — МУЗЫКА — ЦВЕТ: К ПРОБЛЕМЕ**  
**ЗВУКО-ЦВЕТОВОЙ СИНЕСТЕЗИИ**

В докладе будут приведены ранее не отмеченные факты синестетического восприятия музыкальных тональностей, во многом способствующие образному осмыслению музыкального произведения. Системность подобных фактов проявляется в двух аспектах. Во-первых, самые разные композиторы демонстрируют одно и то же цветовое переживание звуков и тональностей (чаще оно является бессознательным). Во-вторых, картина установленных звуко-цветовых соответствий сама по себе образует чрезвычайно любопытную и последовательную систему.

Все это в целом может рассматриваться как свидетельство объективности цветового восприятия музыкальных звуков человеком. А программные произведения, дающие ориентир для образного восприятия музыкальной фактуры (такие как «Осень» А. Вивальди, «Осенняя песня» П.И. Чайковского, «Вечерняя звезда», «Вечером» Р. Шумана, и т.п.), дополнительно подтверждают справедливость этого тезиса.

С этих позиций возможно рассмотреть и цветовое восприятие гласных звуков языка и звуковую фактуру поэтических текстов. В связи с существующими в этом плане разработками (А.П. Журавлев) будут предложены метафорическая и резонансная модели, способные объяснить цветовое переживание звуков.

Исходя из всего этого, общая цель доклада — высветить в новом ракурсе проблему звуко-цветовой синестезии при восприятии музыкальных звуков и звуков языка. И поскольку тексты естественного языка как первичной знаковой системы допускают «перемоделирование» — перевод в музыкальные звуки и в цветовые комплексы, — язык показывается как возможный медиатор между концептуальными системами и музыкой или живописью. Кроме того, таким путем утверждается существование в человеческой психике познавательной сферы, более глубокой по отношению к конкретным звуковым и цветовым образам.

**Н.Г. Брагина**  
**ЯЗЫК КУЛЬТУРЫ <=> ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК**  
**(ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ)**

За последние годы о взаимодействии языка и культуры, о факторах влияния культуры на язык написано так много, что правомерно возникает вопрос: *А в чем собственно расхождения между языком культуры и естественным языком, и могут ли такие расхождения быть исчислены и описаны?*

Это относится к единицам, которые не являются культурно маркированными как, например, произвольные выкрики.

Особый интерес представляют собой феномены, которые по-разному фиксируются в языке и культуре. Культурные конвенции влияют на языковое употребление, в частности, формируют (в значительной мере) область несвободной сочетаемости слов. В этом случае мы имеем набор определенных системных соответствий. С другой стороны, культурные конвенции могут не находить поддержки в языковом узусе, противоречить ему. Возникают предпосылки для языковой игры и создания парадоксальных текстов (*Парадокс противостоит доксе, причем обоим аспектам доксы, а именно — здравому смыслу [bon sens] и общезначимому смыслу [sens commun]. Ж. Делез*). Метод прочтения таких текстов будет содержать элементы бриколажа.

Наконец, существуют феномены, у которых вербальный и культурный статус имеет существенные различия. Иными словами, язык и культура их по-разному фокусируют. Например, концепты *непонимание*, *несвобода* играют важную роль в культуре, однако, их лингвистические характеристики достаточно бедны, а область коннотаций толковые словари вообще не фиксируют.

В докладе на примере имен отрицательной семантики будут подробно разобраны случаи статусных несовпадений.

Изучение культурных феноменов, которые оказались «недооязыковлены», а также тех феноменов, которые получили языковое воплощение, но неадекватно своей роли в культуре представляется важным, если мы ставим вопрос о взаимопереводимости языка культуры и естественного языка.

**В.Н. Виноградова**

### **КРЕАТИВНЫЕ РЕСУРСЫ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ТЕРМИНОЛОГИИ И ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

Поэтическая речь и терминология — наиболее резко противопоставленные друг другу по целому ряду существенных признаков сферы использования языка.

Книжная речь (в особенности терминология) характеризуется тенденцией к тому, чтобы одно означающее соответствовало одному означаемому, многозначность и омонимия считаются в ней явлениями нежелательными. В художественной речи проявляется осознанная тенденция к новым средствам выражения означаемого, к использованию «двоязначности», полисемантической слова, которые «эстетически утилизируются, выискиваются» (Б.А. Ларин) поэтами и писателями.

С указанной закономерностью связана противопоставленность сфер книжной и художественной речи по способам взаимоотношения мотивированного слова и текста. Книжные слова, в особенности термины, обычно имеют значения, зависящие от парадигматических, а не от синтагматических их связей, не от контекста их употребления. Художественное слово нередко характеризует многозначность и тесная зависимость от контекста, которая, однако, не приводит к однозначности слова в контексте, напротив, полисемантическая слова призвана придать многозначность художественному тексту.

Использование единиц книжной и художественной речи в различных жанрах обычно трансформирует функции таких единиц соответственно общим семантическим закономерностям функционального стиля. Так, отмечается, что в языке художественной прозы или поэзии даже термины могут приобретать метафоричность и многозначность, в языке науки им противопоказанные. Метафорические мотивированные слова в книжной речи являются обычно лишь средством образования свойственных этому стилю номинаций, изначальная образность которых, не будучи поддерживаема и оживляема контекстом, быстро стирается (ср. использование естественно-научных терминов типа *рукокрылые*, *иглокожие*, *листоносые*).

Образность слов в художественной речи ярко воспринимается потому, что (в лучших образцах) она бывает поддержана новизной словообразовательной структуры слова — окказиональной моделью, новизной лексического наполнения, синтаксического использования (в связи с проблемой «новизны» приобретает особенную важность различение позиций адресанта и адресата, стилистики кодирования и декодирования. Так, специальные, терминологические обозначения могут восприниматься как окказиональные для «постороннего»).

Несмотря на то, что в общем языке терминологические словообразовательные средства, в основном, пополняют сферу номинаций, а сферу квалифицирующих, характеристических, предикатных средства языка пополняют как разговорные, так и поэтические средства, поэтическая речь способна трансформировать терминологические особенности словообразования, используя их как средство создания окказионализмов со всеми свойственными им функциями.

**Сусанна Витт**  
**ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ПОЭТИКИ:**  
**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПАСТЕРНАКЕ**

*Творчество Бориса Пастернака представляет богатый материал для обсуждения вопросов о роли языка в процессах художественного познания мира. Тем более что в нем нередко тематизируется само различие в этом отношении между «искусством» и «наукой».*

«Отдельные слова искусства, как и все понятия, живут познанием. Но не поддающееся цитированию слово всего искусства состоит в движении самого иносказанья, и это слово символически говорит о силе». На фоне этого авторского примечания к «Охранной грамоте» в докладе будут обсуждаться вопросы, связанные с размыванием границ между поэтикой и эпистемологией, которое можно наблюдать на разных этапах творчества Пастернака.

Круг проблем, обсуждаемых в докладе, соответствует следующим подразделам в тематике семинара: «Креативные ресурсы языка в сфере познания и искусства» и «"Я" познающее и "Я" творящее».

**Н.М. Габриэлян**  
**ПРОТОФОРМЫ И АРТЕФАКТЫ РОБЕРТА КОНДАХСАЗОВА**

Живопись Р. Кондахсазова можно рассматривать как некий цветопластический текст со своей знаковой системой, особенностями структуры и философским содержанием.

Путь от предмета к знаку наметился у художника еще в 1970-е годы. Во многих работах того периода настойчиво повторяются изображения одних и тех же объектов (гранаты, кувшины, ящерицы, ракушки, лестницы...), то приближающиеся к «реалистическим», то крайне условные. Нередко предмет или предметный ряд предстают в столь абстрактном виде, что могут иметь двойное, а иногда и множественное прочтение: ступка — скважина, гранат — череп, стол с набором кухонной посуды — городской ландшафт с домами и т.д. Основной посыл таких работ — объекты, традиционно воспринимаемые как различные, на самом деле, суть одно и то же. Иногда эта же мысль выражается у художника достаточно прямолинейно (например, картина «Зеркало», где кувшин, стоящий перед зеркалом, отражается в нем в виде храма). Уже здесь вызревали у художника то мировоззрение и тот художественный язык, которые в начале 1990-х годов привели его к созданию большой серии картин под общим названием «Протоформы и артефакты», работа над которой продолжается и по нынешний день. В этой серии художник стремится постичь и выразить то общее, что лежит в основе органической и неорганической природы, техники, культуры и человеческой психики. И это стремление заставило его свести свой художественный язык к некоему минимуму. И в первую очередь, радикально отказаться от цвета. За редким исключением, все работы этой серии черно-белые. По мнению самого художника, черный и белый — это протоцвета. Основные особенности этой серии: предметы-символы, гипер-предметы, фрагментаризация предмета, самостоятельность и самодостаточность фрагмента, гипер-фрагменты, предмет как процесс (один и тот же предмет в разновременных стадиях, изображенных одновременно — от чертежа до окончательного овеществления), прораствание из человека элементов технических устройств (техника как органопроекция), введение цитат из произведений предшествующей материальной культуры в новый смысловой и пластический контекст, апелляция к архетипам коллективного бессознательного, собственный подход к построению пространства.

**В.А. Галечьян**  
**ВИРТУАЛИСТИКА И ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ**

Виртуальное рассматривается как нечто возможное, которое может или должно проявляться при определенных условиях, и таким образом как бы располагается между воображаемым и реальным. Наглядным примером иллюзии психофизического участия в событии могут послужить тренажеры, используемые для подготовки летчиков или космонавтов. Испытуемый, не находясь на воздушном корабле, совершает на реальном оборудовании все необходимые действия для осуществления стадий полета в максимально приближенных к нему условиях.

В фундаментальной монографии «Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты» в художественно-эстетических аспектах данного направления познания мира Н.Б. Маньковская рассматривает некоторые особенности построения графических и литературных текстов [Маньковская 2004: 334–337]. Но указанное не относится ни к поэзии, ни к использованию слова в художественном творчестве. Хотя ранее в том же исследовании Н.Ф.Овчинников утверждает, что в процессе овладения языком и языковой практикой, отдельное слово наполняется виртуальным смыслом, который как невидимый зародыш предназначен вырасти в полноценный организм.

Слово в визуальной поэзии имеет графическую пространственную характеристику. Тем самым оно обретает особую форму существования. Зритель (читатель) наблюдает слово в виде реальности изображения. Его сознание получает в готовом виде визуальную составляющую образа, на которой он достраивает представление. При этом слово может наполниться новым для наблюдателя смыслом или расширяется его понимание. Таким образом, наступает более полное, чем в традиционном тексте, раскрытие понятия для зрителя (читателя). Визуальная форма слова, выступая в качестве виртуального объекта, занимает промежуточное положение между воображаемым и реальным.

Поэтическая визуализация языка научного текста, привнося авторское восприятие, виртуализирует исследуемые понятия, обостряя и углубляя ощущение проникновения. Примером подобного подхода может послужить проведенная автором интерпретация текста указанной ранее монографии в поэме «Виртуалистика» иллюстрации к которой представлены в журнале «Словолов» за 2008 год [Словолов 2008: 14–15].

ЛИТЕРАТУРА

Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.  
Словолов. Литературный художественно-графический журнал. — СПб.—М., 2008. №3.

**А.В. Гик**  
**УСЛОВИЯ ДЛЯ «УСЛОВНОСТЕЙ» М. КУЗМИНА**

В докладе анализируются критические работы Кузмина в свете его теории условности. Делается попытка установить сходства и различия в творческих установках Кузмина-музыканта, литератора, литературного и театральная критика.

Кузмин утверждал, что нет прямой связи между миром реальности и миром искусства. Искусство — это всегда вымышленный мир, у него свои законы и правила жизни, до сих пор не изведенные и постоянно меняющиеся. Не случайно в свой сборник «Условности», вышедший в 1923 году поэт, композитор, критик помещает статьи, в которых утверждает, что искусство не может быть современным, оно всегда смотрит вперед, люди искусства — это некие «скороходы истории». Значит, и судить об искусстве с точки зрения современности — невозможно. Эта идея постоянно воспроизводится на страницах его журнальных заметок. В одной из статей Кузмин пишет, что не смог ничего пообещать парикмахеру, который попросил его описать кризис в парикмахерском деле, «ведь это очень современно».

Отдельно Кузмин останавливается на идее отсутствия подражания миру и жизни в художественных произведениях. Самыми условными из искусств он называет музыку и поэзию. Все правила современности, т.е. те правила и условия, которые задаются современным политическим, экономическим, социальным положением в стране, мире, не могут повлиять на создание художественного произведения. «Раз существуют политические условия создания произведения искусства, то должны существовать и более частные условия создания искусства — условия географические, социальные и пр. предпочтения отдельно взятого человека». Кузмин утверждает наличие двух «кругов» условностей: личных условий и общих (общественных). Эти правила, правила создания художественного произведения никем не прописаны, так что условия для создания условностей создаются каждым автором в меру своих возможностей и способностей.

Условия быта, образования, воспитания, личностных предпочтений, социальных условий все должно учитываться при создании образа человека искусства.

Кузмин прожил долгую и плодотворную жизнь. Он счастливо не дожидаясь репрессий 1930-х годов, но успел почувствовать все ужасы новой жизни: голод, холод, унижения, оскорбления. Однако у Кузмина был свой секрет, он принимал и понимал, что человек живет в условном мире, ограничен условиями жизни и лишь искусство эти границы раздвигает. Что и делал Кузмин (раздвигал границы реальности) всякий раз, когда брался за ручку, чтобы написать стихотворение, критический отзыв, или клал руки на клавиши фортепьяно, чтобы сыграть что-нибудь из написанного им самим или любимыми композиторами (Моцартом, Дебюсси). Любил ли поэт живопись? Да, и живопись тоже, но больше любил новое искусство — искусство кино. Наверное, потому, что оно самое «обманное» для простецкого восприятия. Нам не известны статьи Кузмина о кинофильмах, но, наверняка, именно об этом искусстве он написал бы «самое условное из искусств». И все-таки условия, которые должен соблюдать поэт, художник слова связаны со словом, они у Кузмина стоят рядом со словом — «у слова».

**Д.М. Давыдов**  
**НАИВНОЕ ПИСЬМО КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ**  
**ЛИЧНОСТНЫМ И ВНЕ-ЛИЧНОСТНЫМ**

Наивное письмо полагается нами как а) внеконтинуальное; б) личностное; в) ориентированное на следы традиций, но не на сами традиции. Следовательно, при разговоре о наиве нас интересуют два аспекта:

- 1) способы статуирования, т.е. перехода из наива в не-наив;
- 2) способы апроприации, т.е. объявления наива методом, — следовательно, перехода в примитивизм.

Меж тем, данная схема (наив / примитивизм) есть теоретическая абстракция. Опыт обследования культурных артефактов показывает нам, что смысл разговора находится не в области разграничения, но в области сопоставления. К примеру: статус субкультурных структур не позволяет нам оперировать механизмами известных нам слоев словесности. С одной стороны, перед нами вполне сформированная картина реальности, способная, — в отличие от фольклорной, — мгновенно реагировать на семиотические раздражители, но при этом, автономная. С другой, — перед нами необозримое поле частных практик, каждая из которых не есть субкультурный факт, — но и не есть простое воспроизведение окказиональной антропологичности. Перед нами проект, пусть ущербный с некоей тотальной точки зрения, но ценностный сам по себе.

Есть объекты более глубинного содержания. Они, явственно, подразумевают вписывание СЕБЯ в некую зону рассмотрения. Зияние между заявкой и фактом порождает художественный смысл.

Мы полагаем необходимым рассмотреть механизмы порождения текста (и самого механизма порождения) в пространстве межсистемных ситуационных актов. Статус художественности и статус риторического высказывания оказываются едва ли не единственным проверочным механизмом в данной дискуссии.

**В.З. Демьянков**  
**ЯЗЫКОВОЕ ТВОРЧЕСТВО И РЕЧЕВАЯ КРЕАТИВНОСТЬ**

В идее творчества заложены две проблемы:

- Что имеется в виду, когда констатируется творческий момент: творческая удача, творческое употребление языка и т. п.?
- Чего конкретно хотят достичь, стремясь к творческому успеху?

Границу между творчеством, оригинальностью и «оригинальничаньем» (то есть, новаторством ради новаторства, без «творческой целесообразности») можно провести по-разному, в зависимости от того, как отвечают на эти вопросы.

В языковом творчестве есть не только «творец» — конкретный автор-новатор, которому приписывается «подача», «авторство» некоторого новшества, — но и «языковые предпосылки» речевого новшества — языковые тенденции, проявленные в нормах и правилах употребления единиц языка еще до конкретного акта творения. Потому новизна (новаторство) и творчество соотнесены между собой не прямо, а опосредованно, иногда даже парадоксально. Даже видя старые, привычные выражения языка, часто констатируют новаторство; и именно с таким «антиноваторством» связывают нередко творческий момент в языке.

Так, в русском литературном языке на протяжении XVIII—XXI вв. наблюдается чередование творческих и рутинных способов употребления эпитетов красоты. В синтактике о творчестве и рутинности судят по необычным соположениям эпитета с именами предметов, в семантике — по рутинной или необычной дробности («щепетильности») в упоминании степени привлекательности. А в прагматике — по творческому или рутинному упоминанию красоты в различных, иногда не очень уместных обстоятельствах.

«Речевая креативность» в наибольшей степени связана с теми моментами в исторической социологии текста, в которые рождаются новые, до тех пор не используемые резервы языковой системы. Эту креативность мы наблюдаем при смене именно прагматических приоритетов.

**М.А. Дмитровская**  
**МАРТОВСКИЕ ИДЫ И ДРУГИЕ СКРЫТЫЕ ДАТЫ**  
**В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»**

В докладе ставится задача реконструировать даты, отсутствующие в тексте романа В. Набокова «Защита Лужина», но присутствующие в нем имплицитно. Их реконструкция служит целям декодирования скрытого смысла отдельных фрагментов романа и всего произведения в целом. Анализ начинается с реконструкции даты гибели Лужина, постепенно переходя к вычислению даты посещения отцом Лужина берлинского кафе, где у него окончательно складывается замысел романа «Гамбит» и др.

Определение дат событий романа с одновременным привлечением разных календарей (юлианского, григорианского, древнегреческого, мусульманского и др.) позволяет установить факт сознательного обращения Набокова к обширному культурно-историческому наследию (различные религии, факты всемирной истории, православный и католический мясяцеслов и т.д.). Установление дат событий позволяет вскрыть стоящие за ними закодированные события, явления и факты, что делает возможным установить имена героев (часто они множественны, например, Алексей и Александр у шахматиста Лужина), увязать различные события в романе, которые внешне кажутся несвязанными, дать им содержательную интерпретацию, выявить скрытый шахматный код в романе.

Нетривиальность полученных результатов обуславливается, в частности, тем фактом, что в самом романе названа только одна-единственная дата (без указания года), — это 27 октября, когда Лужин после женитьбы пишет «дурацкое письмо», которое отправляет Луизе Альтман, рантьерше. Эта дата тоже получает в докладе несколько интерпретаций, которые раскрывают ее тайный смысл и роль в структуре произведения.

**К.В. Дудаков-Кашуро**  
**ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИИ СЛОВА В ИТАЛЬЯНСКОМ ФУТУРИЗМЕ**

Несмотря на длительную литературную традицию экспериментирования с формой представления текста (на визуальном и сонорном уровнях), именно на рубеже XIX—XX веков феномен языкового эксперимента явился частью обширного «лингвистического поворота», когда, как писал Фуко, язык становится объектом познания и теряет целостность, а литература «замыкается в своей глубинной самозамкнутости». В этом контексте поэтические концепции итальянского футуризма, развивавшиеся с 1913 г. по 1930-е гг., реализуют программу разрушения грамматики языка и нивелирования литературы ради слияния языка описания с предметом описания. В переходе от «вещи в слове» к «слову в вещи», само слово лишается автономного права представления реальности, как и собственной реальности, и сталкивается с противоречием удвоения предмета в его ономапоэтическом назывании. Наиболее радикальные эксперименты 1920-х—1930-х гг. уже обнаруживают не только упразднение существующих литературных жанров, крайнюю редукцию грамматических форм, и их замену символами специализированных языков, но своеобразные «визуальные ономапоэи», использующие графические свойства букв, т.н. «пластические слова на свободе», пространственно и тактильно транслирующие денотат, «аэро слова на свободе», реализующиеся движением аэропланов в небе, и т.д. Постепенная экстраполяция футуристической литературы в пространство, и ее аннигиляция в вербально-пластическом единстве, наделяют лингвопоэтический проект итальянского футуризма космогонической функцией утверждения новой технологической реальности — «футуристической вселенной», в которой слово становится плотью «нового мира», а он — в свою очередь — фактом сознания.

**О.В. Евтушенко**  
**ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ И УПРОЩЕНИЕ ПОНЯТИЙ**  
**В ПРОЦЕССЕ ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ**  
**(К ВОПРОСУ О КРЕАТИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ)**

В докладе рассматриваются этапы развития нескольких понятий (*влечение, соединение, ревность*) в художественной прозе XVIII—XXI вв. и делается вывод о том, что вслед за усложнением понятия (как в смысловом отношении, так и на уровне когнитивных моделей) происходит его резкое упрощение (смысловая редукция, утрата части моделей). Этот процесс тесно связан с *демократизацией* русского языка (освобождением от лексики церковнославянского происхождения). Детализация тех же понятий в философском и психологическом дискурсе не только не приводит к уточнению знаний о соответствующем предмете, но и уступает художественной речи по числу вариантов его осмысления.

**Н.В. Злыднева**  
**ВИЗУАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ И ЕГО ВЕРБАЛЬНЫЙ КОММЕНТАРИЙ:**  
**ПРОБЛЕМА ВЗАИМОПЕРЕВОДИМОСТИ**

1. Постановка проблемы.

Сообщение имеет целью описать возможные подходы к анализу имплицитной вербальности фигуративного изображения, а также выявить уровень организации визуального текста, на котором вербальный комментарий реализуется как метанаррация.

## 2. Понятие визуального нарратива (ВН).

Под ВН подразумевается художественное изображение (фигуративная станковая живопись и графика) в широком типологически-стилевом диапазоне (лубок, картина, плакат; символизм, авангард, поставангард конец XIX – середина XX вв.), основанное на сюжете (бытовой жанр, аллегорические и исторические композиции, многофигурные сцены), содержащем описание события на уровне плана содержания и наделенного «речью» автора/персонажа на уровне плана выражения.

## 3. Современные теории ВН. Темпоральность.

Рассуждения базируются на структурной нарратологии (Prince, Adams, Schmid), поэтике интермедиальности (Н. Lund), исследованиях визуального нарратива в массовой культуре (N. Postman), а также современной визуальной семиотики (G. Sonesson).

## 4. Эксплицитная и имплицитная вербальность визуального нарратива.

Эксплицитная вербальность ВН реализуется на уровне структуры изображения (подпись, название, письменный текст в составе изображения), а также в реализации принципа темпоральности: серийное изображение в представлении события, сочетание разновременных эпизодов в пределах единой композиции, коллажный принцип организации визуального повествования. Имплицитная вербальность реализуется в артикуляции точки зрения автора/персонажа, распределяясь как адресат/адресант нарратива (рассказываемое и рассказывающее события) на уровне плана выражения, а также интертекстуально – в памяти жанра, стиля и т.п.

## 5. Вербальный комментарий как метауровень имплицитной вербальности.

Комментарий как метанаррация, выступающий в дневниках, автокомментариях художников, а также в форме критического дискурса, обнаруживает зависимость от нарративной стратегии повествователя ВН.

## 6. Случай поставангардного нарратива.

Специфика ВН в советской живописи конца 20-х - начала 30-х годов состоит в том, что он базируется на опыте исторического авангарда (языке беспредметности и утопического нарратива), вследствие чего реализуется имплицитная вербальность: память жанра и точка зрения персонажа. Акцент на прагматике изображения, отсылающей к документу и литературе факта. Особый случай – советский лубок.

**Л.В. Зубова**

### **ГЛАГОЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПОЗНАНИИ МИРА**

Современная поэзия (начиная со второй половины XX века) часто противостоит стандартам мировосприятия, которые диктуются языковой идиоматичностью, в частности, предсказуемостью актантных и сирконстантных компонентов в моделях глагольного управления. Поэты исследуют не только выразительные, но и познавательные возможности языка, предоставляя обширный материал для лингвистического осмысления языковых категорий и структур. Многочисленные грамматические аномалии у таких поэтов, как В. Соснора, А. Цветков, В. Гандельсман, В. Кальпиди, А. Поляков, А. Иконников-Галицкий, А. Кабанов, М. Степанова, Н. Делаланд и мн. др. позволяют анализировать смысловой потенциал синтаксических структур и тропеический потенциал компонентов глагольного управления.

Большинство аномалий управления связано с понятиями а) цели, преимущественно трактуемой в пространственном отношении; б) адресованности; в) инструментальности; г) созидательного или разрушительного воздействия на объект; д) каузации; д) объекта ментальных действий и состояний. Активизируются падежные формы в соответствующих значениях: винительный направления, винительный при переходных глаголах, дательный субъекта и объекта, творительный инструментальный, предложный изъяснительный. Кроме падежных форм в аномальных конструкциях управления нередко участвует инфинитив со значением цели и придаточные предложения.

Во многих поэтических текстах глаголы экзистенциальной семантики, состояния и неконтролируемого действия сочетаются, вопреки их лексическому значению, с обстоятельствами цели, чаще неопределенной или отрицаемой, формируя метафоры: *я так долго куда-то жила и бежала; куда умереть неизвестно; вздремнуть впотьмах неведомо куда; куда-то стоит кипарис; куда она лежит на старческой постели?*

Аномалии адресованности часто связаны с олицетворением как субъекта, так и объекта: *земляника, мельчая, растёт никому; и мятый запах вкусной сигареты, / подобранный траве позавчера; Когда пространство развернулось мне; так болели мне руки; в пути стояла нам гора.*

Ненормативная инструментальность создает вызывающую избыточность (плеоназм) и сопровождается метонимией (аналогом кинематографического укрупнения фрагмента): *задумавшись моею головой; серый ворон хрипло крякал шерстяною головой; улыбается зубами; где никто не бежит ногами; гуляя обувью расшитой.*

Аномальная переходность часто обнаруживается в конструкциях с компрессией высказывания: *и голос твой подумать, птица-пятница машет круги; вот я грешу слова; чтобы морошку у челяди нить; всё скребутся серые котята, / плачут маму, учатся глядеться; молчу поцелуй.* Авторская каузация заполняет лакуны в системе субъектно-объектных бинарных оппозиций, проявляя при этом энантиосемичные потенции глаголов: *Ты веришь в Бога? он меня живет; Спите, листья, осень спи нас; Меня не любили — болели меня.*

При обозначении объекта ментальных действий или состояний, а иногда и физических состояний очень активны конструкции с предлогом «о», что соответствует экспансии этого предлога в разговорной речи. Во многих случаях такие конструкции порождаются компрессией: *и курю о юных животных; в блаженной пустоте обманывать о Боге; он о бесплотности чувствовал, о пустоте; и кого о чем знобит?*

Поэтические эксперименты с глагольным управлением указывают на различные импульсы текстопорождения — а) синтагматические: *я тебя скучаю, люблю и верю; двое было нас, меня и брата* (влияние слов *люблю, нас*), б) парадигматические, особенно синонимические: *мечтала теплого лета; садился в стул* (ср.: *хотела теплого лета, садился в кресло*); в) фонетические и этимологические: *лодка уснула в берег* (ср.: *уткнулась, сновала*).

В целом поэтические эксперименты с глагольным управлением свидетельствует о его значительном изобразительном и когнитивном потенциале.

**Корнелия Ичин**

### **ЯЗЫК ПРИМИТИВНОГО ИСКУССТВА: М. ЛАРИОНОВ И В. МАРКОВ**

На выставке «Ослиный хвост» Ларионов показал цикл «Времена года» и цикл Венер — солдатскую, бульварную, кацапскую, турецкую, испанскую, негритянскую. Выставил также картину «Венера и Михаил». Выступая против реалистического канона в живописи, заданного греко-римским искусством, Ларионов обращает внимание своими холстами на иные типы красоты. В этом Ларионов вторил Волдемару Матвею, заговорившему первым в тексте *Принципы нового искусства* (1912) о двух противоположных путях западного и восточного искусств (логичного, рационального и иррационального, интуитивного). В *Принципах нового искусства* Марков сформулировал концепцию неконструктивного искусства, не поддающегося рационально-конструктивному пониманию. Он исходил из того, что «древние народы и Восток не знали нашей научной рассудочности», ибо «это были дети, у которых чувство и воображение доминировали над логикой», они «интуитивно проникали в мир красоты», их «нельзя было подкупить ни реализмом, ни научными исследованиями природы» [Марков 2002: 27].

В своем докладе мы попытаемся проследить влияние предлагаемого Марковым нового языка искусства на творчество самого представительного художника примитива — Ларионова.

О.В. Коваль

## КОНЦЕПТ «МИНИМАЛИЗАЦИИ» В ЖИВОПИСНО-СЛОВЕСНОМ: ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

1. Едва ли можно сегодня усомниться в том, что экфрасис, как и искусствоведческий язык, к которому он может быть безоговорочно отнесен, составляет своеобразную семиотическую разновидность специализированного текста, написанного специализированным языком, который характеризует одну из важнейших операций означивания: «язык, вступая в видимое». Более того, в семиотическом и транссемантическом, интерсемантическом и просто семантическом пространстве экфрасис становится мощным механизмом не только реконструкции и порождения культурных смыслов и моделей образотворчества, но и почти уникальным средством обнажения (и обнаружения) системных свойств самой языковой формы и элементов содержания, ориентированных на область визуально-пластического, а значит отсылающих за пределы языка.

2. В этом смысле ближайшую цель актуального исследования экфрасиса можно сформулировать как поиск внеязыковой, культурной и визуально-пластической мотивировки языкового обозначения пластического сигнификата и референта, а конечную — как поиск более глубоких, семиотических, лингвоэстетических и культурологических оснований соотношения языка и живописи (визуально-пластического в целом), вплоть до самых крайних и непредсказуемых способов открытия и сокрытия рекуррентностей, из которых и состоит язык, стремящийся описать визуально-пластическую форму, смысл и образность, не скрывая людическую и символектальную природу такого описания.

3. Между тем, собственно языковая обусловленность в случае экфрасиса не затушевывается очевидной несводимостью языка и живописи как семиотических систем друг к другу. Наоборот, она черпает свои силы в том механизме интеграции опыта зрительного восприятия в языковые категории, который порождает особую коммуникативную и культурную среду, позволяющую вовлечь говорящего зрителя в со-творчество с художником, домыслить нечто принципиально недосказываемое в экфрасисе в отношении сущности визуального предмета. При этом говорящему оставлена возможность переступить и через очевидные препятствия синтаксиса элементов языковой формы, и через очаровательную непринужденность визуальной пластики. Однако говорящий-как-зритель в этом движении набивает множество шишек и ссадин, которые не проходят со временем, а лишь укореняются в сознании и отзываются эхом дискурсивных рикошетов: *«Но смотреть картины меня никто не учил — только школьные учебники с заданиями «расскажите, что вы видите на этой картинке». Теперь я понимаю, что даже от таких заданий можно было вести ученика к описательному искусству Дидро и Фломартена (...) В книгах о художниках среди расплывчатых эмоциональных фраз попадались беглые, но понятные мне слова, как построена картина, как сбегаются диагонали в композиционный центр или как передается движение. Я выклеивал эти зерна и старался свести обрывки узанного во что-то связаное. Иногда это удавалось».* Уже из приведенного контекста хорошо видно, что экфрасис похож на запотевшее окно между структурой языка, элементами пластического кода и когнитивной упорядоченностью опыта зрительного восприятия.

4. Речевая дискурсивность в опыте словесной репрезентации «визуально-пластического» открывает с необходимостью тот круг ключевых языковых (а за их спиной — и пластических) элементов, вне использования которых экфрасистическое построение становится невозможным.

К нему относятся всевозможные числовые, мереологические, пространственные и дейктические индексы, местоимения — личные и указательные прежде всего, морфологические и синтаксические показатели времени, наклонения, модальности, способа

действия, референциальной связности, иконические и индексальные символы, глаголы бытия и знания/мнения, пропозициональные установки полагания и видения, показатели отчуждаемой и неотчуждаемой принадлежности, широкий специализированный круг металексик и маркеров категориального аппарата пластической формы, а также целый спектр модальных операторов неопределенности, которые служат цели воссоздания той визуально-пластической реальности, что не поддается однозначному оязыковлению. Весь круг включенных в репрезентацию языковых и дискурсивных элементов стремится приблизить этот образ визуальной реальности, которая настроена на моделирующую роль тела и взгляда в отношении формируемого сознанием экфрасического образа «визуального» и в отношении категориального каркаса языка, стремящегося этот образ сделать «ограниченно-удобным» для репрезентации знакового соотношения «ментальное — зрительное — вербальное».

4. В плане определения *природы экфрасиса* (семиотической трансмутации, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) он предстает как некая высказывательная пропозициональная функция, выраженная уравнением: *референт пластической формы*  $N = f$  (*лингвистический концепт формы*  $N$ ) и отражает в более широкой перспективе стратегию трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно, что и составляет собой сердцевину экфрасиса.

*Настоящие положения планируются рассмотреть на материале «ориенталистского», когнитивно и культурологически отмеченного экфрасиса С. Эйзенштейна, в частности, его анализа гравюр Утамаро и Куниеси, Сэсю («Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem»), который открывает совершенно новый взгляд на механизм порождения экфрасического.*

#### **А.В. Корчинский** **ПОЭТИКА СПЕКУЛЯТИВНОГО ДИСКУРСА**

В докладе предполагается заново проблематизировать понятие «ментальной референции» и особый тип высказываний, именуемых «ментативами». Тексты спекулятивного характера (научно-теоретические и философские) рассматриваются как наиболее характерные примеры высказываний такого рода. Для этих текстов характерна референция к «ментальной ситуации», лишенной событийности и какого бы то ни было хронотопа (в этом отличие ментатива от нарратива). Так дело обстоит на уровне дискурсивной реализации мыслительных конструктов. Однако анализ интердискурсивного бытования таких конструктов (идей), а также их междискурсивного «перевода», позволяет сделать вывод о том, что для них характерна не только определенная устойчивость и идентичность, но и их глубинная фигуративность — пространственно-временная организация самой мысли. Эта «композиция» мысли может иметь форму визуальной схемы, пространственной конфигурации (такова идея структуры), временной фигуры (идеи генезиса, повтора и обратимости), протонарратива, под которым подразумевается событийная и пространственно-временная организация сугубо абстрактной «ментальной ситуации» (идея диалектики как событийной борьбы взаимосвязанных начал). «Ментальной референции», таким образом, оказывается свойственна своя «риторика» и своя «эстетика».

#### **А. Д. Кошелев** **К ОПРЕДЕЛЕНИЮ КОМИЧЕСКОГО (КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД)**

Самое известное определение комического принадлежит Аристотелю: «... ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное» [Аристотель 2000: 32]. В нем отмечается важнейшее свойство комического. Однако сформулировано оно в весьма общем виде, и потому содержит только *необходимое*, но не *достаточное* условие. В самом деле, огромное число безвредных ошибок и уродств вовсе не являются комическими.

Достаточным условием комического является, на наш взгляд требование, чтобы и исходная характеристика и ее безвредное искажение (ошибка, уродство) а) имели наглядный, образный вид и б) образовывали неантагонистическое противоречие. При условии а) возникает образное противоречие, не подчиненное разуму, который понимает противоречивость искаженного образа (совмещающего прежние положительные, и новые, отрицательные черты), но не может его разрешить.

Дело в том, что образное противоречие не контролируется логикой, ср.: «та же оптическая иллюзия, или иллюзия веса и т. д. остаются и тогда, когда нам уже известны объективные величины воспринимаемых объектов. Отсюда можно сделать вывод, что рассуждение отнюдь не вмещивается в восприятие ...» ([Пиаже 1969: 110—111]). Поэтому противоречивая иллюзия не разрешается и после ее логического осмысления и анализа (не отбрасывается ее ложная составляющая, как при других, не образных противоречиях).

Можно возразить: но на рисунках Эшера и Вазарелли сохраняющиеся оптические иллюзии («искаженные» реальные изображения, ставшие логически аномальными, противоречащими реальности) совершенно не смешны. Это верно. Образная иллюзия становится комической лишь при наличии также и условия б) — когда иллюзия неантагонистична, т. е. когда «уродство» имеет относительный, временный статус, а исходная характеристика — качественная, постоянная (подробнее см. [Кошелев 2007]).

**Определение.** Положительный Образ явления (человека, события, действия) становится комическим, если под действием внешних условий (ситуации, в которой он оказался и пр.) он частично и временно искажается, т. е. а) оставаясь узнаваемым, обретает новые б) отрицательные черты, которые в) временны, ситуационно обусловлены и не затрагивают сущностных изменений Образа.

Примеры.

1) **Комедийный прием.** На раздетого в пух и прах киногероя падает ведро с краской (или в лицо ему попадает кремовый торт, и под.). В результате прежний облик героя, имевший характеристику «красивый, преуспевающий», искажается, но а) узнаваем, б) получает совершенно иную текущую трактовку: «жалкий, неудачник», в) обусловленную ситуацией.

2) **Комическое уродство.** В комнате смеха образы людей в кривых зеркалах искажаются и становятся комичными, поскольку приобретают уродливые черты. Возникающая иллюзия (исходный образ и его искаженное отображение) комична, поскольку искажение носит условный, относительный, не качественный характер. Если представить, что зеркала волшебные и действительно превращают людей в уродов, комичность ситуации тут же исчезает.

Задаваясь вопросом о том, в каких случаях человеческое уродство вызывает смех, Бергсон выводит следующую совершенно правильную, на наш взгляд, закономерность: «смешным может быть всякое уродство, которое и з о б р а з и т правильно сложенный человек» ([Бергсон 2000: 21]; разрядка наша. — А. К.).

3) **Актер-мужчина исполняет роль девушки.** В американской кинокомедии «В джазе только девушки» актер Джек Леммон, обладающий положительным («приятным, мужественным») обликом, периодически перевоплощается в девушку Дафну, обретая на фоне прежнего (и узнаваемого) облика новые, отрицательные черты: «утрированно нежная, но мужеподобная девушка»: крупные, грубоватые для девушки черты лица, подчеркнута «женские» движения (походка, жесты) и пр. Ясно, что комичность возникающего облика вызвана тем, что его новые черты, ситуационно обусловлены (музыкант прячется от гангстеров) и отрицательны. Если бы Леммон выглядел не карикатурной, а очень красивой, вполне натуральной девушкой, комический эффект тут же исчез бы (нарушается условие а), поскольку его прежний образ полностью утратился. Это же происходит и в случае, если в игре Леммона образ «мужеподобной девушки» сохраняется, но от-

четливо выражает мотивы человека нетрадиционной ориентации, имеющего внутреннюю установку быть девушкой. В этом случае искаженные черты из ситуационных, относительных превращаются в качественные, сущностные (нарушается условие в)). Наконец, если бы Дафну играл сублильный актер, комического эффекта также не было бы (нарушается условие б)).

4) **Интермедия М. Жванецкого**: «Конечно, я могу выпить кофе в постели. Но для этого мне придется встать, одеться, сварить его, а потом раздеться, лечь и выпить!».

Известный динамический образ «выпить кофе в постели» привлекателен именно своим комфортом: не вставая, получить в постель кофе. Однако в данном описании этот образ искажается наличием нетипичной предварительной фазы (человек сам приготовил и подал себе кофе), которая полностью элиминирует привлекательность исходного образа. Будь эта история реальной, она, конечно, не вызвала бы смеха. Но, в устах Жванецкого она смешна. Мы сразу понимаем, что упомянутая предварительная фаза придумана шутки ради. И в этом плане она не реалистична, условна, вызвана внешними причинами. Как мы видим, комический эффект возникает благодаря частичному искажению исходно положительного образа, появлению в нем новых черт совершенно другого, отрицательного плана. Эти черты, имеют, однако, условный, ситуационный статус, и потому образуют неантагонистическое противоречие с сохранившимися исходными (качественными, сущностными) чертами.

5) **Каламбур**. Это же происходит и в каламбурах, ср.: *Приматонна*; — *Ну что? Шампуньского купим или сухонького?*

К положительному образу «Прима» добавляется отрицательная черта — гипертрофированный вес. В контексте фразы слово *шампуньского* сочетает в себе исходный положительный образ «шампанское» и отрицательный (в данном контексте) образ «шампунь», примешанный, явно, шутки ради.

В соответствии со сказанным, можно утверждать, что комическое вне Образа, или некоторой Формы невозможно.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель 2000 — *Аристотель*. Риторика. Поэтика. М., 2000.  
Бергсон 2000 — *Бергсон А.* Смех // *Бергсон Анри*. Смех. *Сартр Жан-Поль*. Тошнота. Симон Клод. Дороги Фландрии. М., 2000. (Б-ка «Лауреаты Нобелевской премии»). С. 7–126.  
Кошелев 2007 — *Кошелев А. Д.* О природе комического и функции смеха // *Движение языка*. Сб. в честь 70-летия Л. П. Крыгина. М., 2007. С. 277–325 (<http://www.lrc-press.ru/05.htm>).  
Пиаже 1969 — *Пиаже Ж.* Избранные психологические труды // *Психология интеллекта*. М., 1969.

#### Илья Кукуй

#### «ИСКУССТВО — ЛОЖЬ, ТЩЕТА — НАУКИ»: «ПОЭТ УЧЕНЫЙ» АНРИ ВОЛОХОНСКИЙ

Обозначение «поэт-ученый» ("poet-scientist") применительно к Анри Волохонскому (род. 1936) принадлежит американскому исследователю Джерри Янечку, в 1982 году проанализировавшему смысловую структуру произведения Волохонского «Аористы обветшалого» в контексте теоретического эссе поэта «Двенадцать ступеней натурального строя». Сам Волохонский неоднократно высказывал свой скепсис как в адрес почетного статуса «ученого», так и возвышенного звания «поэта»; кульминацию этого о(т)странения мы находим в заявленном в заглавии доклада высказывании из стихотворения «По следам...» (цикл «Крушения очарований», 1964–65). Именно дискурсивная стратегия Волохонского является предметом нашего внимания и рассматривается на примере дидактической поэмы «О соразмерности основательных видов» (1991) и двух «научных» приложений к ней — статей «О симметрии атомных ядер» (1971) и «Расположение аминокислот на гранях икосаэдра» (1991). То представление о гармонии, которое лежит в основе этих произ-

ведений и берет свое начало в синтезе оригинальной рецепции каббалы и постфутуристического поэтического эксперимента, в значительной степени определяет всю поэтику Волохонского и, будучи дополнено ироническим стоицизмом поэта, выступает в роли искомого медиатора между знанием и искусством.

**И.Е. Лоцилов**

### **ПОЭЗИЯ ЗАБОЛОЦКОГО: НАУКА И ПАРАНАУКА**

Значительность поэзии Заболоцкого обеспечивается тем, что мифотворческие интенции эпохи занимают здесь место внутри более глобальной мифопоэтической модели развития мира, генезис которой представляется достаточно сложным. С одной стороны, источниками неомифологизма Заболоцкого стали идеи «русского космизма» (Н.Ф. Федоров, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский). В этом контексте важны естественнонаучные интересы поэта, связанные с исследованием закономерностей эволюционного развития в разных областях и «царствах» природы: сочинения В.И. Вернадского, К.А. Тимирязева, А.Е. Ферсмана, Л.С. Берга, послужившие источниками поэтических идей.

Знакомство с сочинениями К.Э. Циолковского произвело на поэта сильное впечатление, о глубине и о характере которого можно судить по двум сохранившимся письмам к основоположнику космонавтики. Заболоцкому было близко ключевое понятие «космической философии» Циолковского — «монизм», в котором снимается фундаментальное для европейской мысли противопоставление материи и Духа. Монизм Циолковского, восходящий к философии общего дела и пафосу «собираания воедино» Н.Ф. Федорова, родствен учению Оригена об апокатастасисе, «всеобщем восстановлении и возвращении», которое возникло на грани античной концепции циклического времени («всё повторяется») и иудео-христианского представления о линейном историческом и телеологическом (апокалиптическом) времени. Вторая важная для Заболоцкого идея Циолковского связана с представлением об Атоме как о подлинном «гражданине Вселенной»; в философской мысли основоположника космонавтики он (Атом) занял место, которое в философии общего дела Н.Ф. Федорова было уготовано Человеку-Сыну. Эта коллизия объясняет тот факт, что в стихах Заболоцкого обладают своеобразным «сознанием» и говорят деревья, животные и даже камни.

Парадоксальным образом, некоторые положения «космической философии» Циолковского попадают в резонанс с такими непохожими друг на друга явлениями, как новейшая естественно-научная и научно-популярная литература или изданные в 1925 году материалы к книге Фридриха Энгельса «Диалектика природы», с одной стороны, и, с другой, — «паранаука», связанная с алхимией, астрологией, каббалой и всем комплексом «знания», который принято называть «окультизмом».

Интерес к этому пласту культуры достался обэриутам в наследство от предшествующей литературной эпохи. Разумеется, Заболоцкий не манифестировал знакомства с источниками такого рода, которыми отнюдь не полагалось интересоваться советскому поэту.

Из многообразных образов и идей, распространенных в литературе по теософии и «окультистским наукам» для Заболоцкого наиболее актуально представление о реальности «исчезнувших цивилизаций», в результате смены которых мир приближается к более «разумному» и более «духовному» состоянию. Знаками таких цивилизаций могли служить государства ассирийцев, египтян, ацтеков или майя, равно как и мифологические Лемурия и Атлантида. Сведения об Атлантиде Заболоцкий черпал из платоновских первоисточников (диалоги «Тимей» и «Критий»). Вряд ли когда-нибудь удастся точно определить круг чтения и круг общения Заболоцкого, обеспечившие связь поэта с «эзотерикой». Локусы интересов Заболоцкого обнаруживают неожиданное совпадение с взглядами писателя-фантаста и окультиста Александра Васильевича Барченко (1881 — 1938), в те же годы занимавшегося практическими поисками следов Атлантиды, Гипербореи, Шамбалы, и расстрелянного за участие в контрреволюционной масонской организации «Единое трудовое братство».

**М.В. Ляпон**  
**ПРОЕКТ КОКО: ПРОНИЦАТЕЛЬНОСТЬ ИНСТИНКТА**

Докладчик рассматривает некоторые результаты, полученные исследователями «речевого поведения» антропоидов. В центре внимания факты, подтверждающие в этих экспериментах фундаментальные универсалии естественного человеческого языка и черты, типичные для вербального поведения человека: поиск продуктивных способов обогащения лексикона, использование иносказаний и комбинирование знаков для номинации и оценки; факты употребления дискурсивных сигналов как следы рассуждения и смысло-созидания; употребление рефлексом как свидетельство этического самоанализа и другие явления. Толкование нестандартной реакции антропоида в диалоге с экспериментатором.

**И.А. Мартыанова**  
**КИНОСЦЕНАРИЙ КАК МЕДИАТОР МЕЖДУ  
ТЕКСТОМ-ПЕРВОИСТОЧНИКОМ И КИНОТЕКСТОМ**

В докладе рассматривается диалектика взаимоотношений киносценария с экранизируемым литературным произведением и кинотекстом.

Нередко рассуждения о взаимодействии кино и литературы минуют стадию сценария, от литературного произведения сразу же переходят к его экранному воплощению. При этом в расчет принимается рефлексия режиссера, что само по себе заслуживает внимания, но отсутствие анализа сценарной ступени искажает картину интерпретации в целом. Заявления режиссеров (А. Тарковского, В. Шукшина и др.) о «ненужности» сценария делаются обычно постфактум, на стадии съемок фильма, когда по своим специфическим законам творится кинотекст. При этом представления о необходимости тщательной разработки киносценария у одного и того же режиссера-сценариста (например, Н. Михалкова) изменяются от картины к картине.

До сих пор и собственно филологические исследования экранизации, за очень редким исключением, замыкались на ее объекте, литературном произведении, не принимая во внимание киносценарий как текст-медиатор и не учитывая специфику киносценарной интерпретации. Между тем она, в отличие от других возможных интерпретаций литературного текста, является художественной, обязательной, авторизованной, зафиксированной в тексте нового литературного рода — киносценария. Она предполагает неизбежную композиционно-синтаксическую трансформацию текста-первоисточника. Киносценарий-медиатор отличается от оригинального сценария двойной зависимостью — не только от параметров кинотекста, но и текста-первоисточника. Его структура несет следы стратегий кинодраматизации и дедраматизации, осложнена «памятью» о тексте-первоисточнике и необходимостью его изображения в соответствующем жанре.

Диалектика экранизации выражается в диалоге между текстом-первоисточником и кинотекстом, посредником в котором выступает киносценарий, так как именно он ориентирован на семиотический перевод и именно его роднит с экранизируемым литературным произведением общее литературное начало.

**М.Ю. Михеев**  
**МЕРА МЕТАФОРИЧНОСТИ СЛОВА В ЛЕКСИКОНЕ ПИСАТЕЛЯ**

В докладе — о том, насколько авторский текст (и чем) выделяется среди других (авторских же или уже вторичных) текстов на данном языке. Предлагается методика: текст автора прочитывается насквозь и из него вычленяются фрагменты, которые характеризуют его как уникальное явление — неповторимая метафора, сравнение, поворот сюжета, впервые затронутая тема, описанное проявление жизни... Совокупность (в идеале всех)

этих ключевых для творчества автора мотивов или попросту выражений служат неким индексом, позволяющим выделить его из окружающего контекста. Это то, чем отличается, скажем, Гоголь от Пушкина, Высоцкий от Окуджавы или автор «Тихого Дона» (ТД) — от Шолохова... Иначе говоря, минимальный (но в идеале — максимально полный) набор отличий одного человека от другого. То, что в миниатюре было названо В.П. Григорьевым в разное время или «экспрессемой», или «эвристемой», а также помечено следующим размышлением на тему *Точка пересечения* в книге М.Л. Гаспарова: «Текст ведь тоже точка пересечения социальных отношений, а мне хочется представлять его субстанцией и держаться за него, как за соломинку. Может быть, это в надежде, что и я, когда кончусь, перестану быть точкой пересечения и начну наконец существовать — по крупинкам (крупинка стиховедческая, крупинка переводческая...), но существующим?» («Записи и выписки», М. 2000, с. 296—297). Вот, скажем, строчка В.Высоцкого *...Лают псы до рвоты...* — конечно, сама по себе не является уникальной метафорой, потому что опирается, в свою очередь, на стандартные метафорические выражения русского языка «захлебываться лаем/от лая», где уже намечено то направление, в котором идет его освоение поэтическим языком... На их основе мы и понимаем этот текст.

Исхожу из того элементарного соображения, что если какие-то слова (и словосочетания) появляются чаще некоторого среднего значения, чем во множестве текстов других авторов, — то они и есть ключевые. Применительно к интересующему меня случаю беру литературные тексты, доступные Шолохову до завершения публикации ТД, т.е. за контрольный массив берется весь корпус прозаических текстов до 1940 г. по Национальному корпусу русского языка (НК-40), к осени 2008 г. объемом более 47 миллионов слов. По множителю 110 (во сколько раз объем текста ТД меньше, чем НК-40, или сколько раз он в нем «укладывается» — чуть менее 1%) можно вычислить для каждого интересующего нас слова или словосочетания коэффициент его Специфичности (КС) по сравнению со всем окружавшим этот роман контекстом.

Скажем, во всем ТД встречается 5 повторов одного и того же сложного действия *отдирання сосулек от бороды* (или от *усов* — тем или иным из героев): это, так сказать, вполне «денотатный» повтор некой заурядной жизненной ситуации, конечно, предсказуемый и многократно встречающийся в других текстах и у других авторов — для описания ситуации дыхания на морозе. В самом ТД эта микроситуация повторяется через 70+30+110+110+110 страниц, что можно назвать схемой повторного употребления, или — образно — **Пульсом** данного ключевого слова, или ключевой ситуации в тексте. И хотя действие, как типовое, не может служить какой-то особенной чертой, выделяющей поэтику данного автора среди других, тем не менее подобные — уже не обязательно метафорические, а попросту повторяющиеся в тексте — комплексы можно отнести к специфичным для данного автора. По ним, например, по равномерности их распределения по тексту можно пытаться установить идентичность автора и текста, если в этом возникают сомнения.

Для каждого специфичного у данного автора слова или словосочетания можно вычислить степень его метафоризируемости — например, *Бахрома* в ТД — на 100% метафорична. Можно далее сравнить этот показатель с общеязыковой, т.е. средней степенью метафоричности в подкорпусе (*абазур, платье, платок, штаны, шапка, полог кровати, плед, мебель, тело медузы* и т.п., с одной стороны, и — *ресницы* (Набоков), *кокосовые пальмы* (Новиков-Прибой), *снег в горах* («Герой нашего времени»), *листы обожженной книги* («Мастер и Маргарита») и т.д. Это дает нам еще один критерий для определения идентичности того или иного куска текста, содержащего данные слова в прямом, «денотатном», или же, наоборот, в переносном, «метафорическом» употреблении. Ну, или же только установить характерный процент — прямых и переносных употреблений данного слова у данного автора.

В.А. Найшуль, С.В. Чебанов  
**МЕТАФОРИЗАЦИЯ И МЕТОНИМИЗАЦИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ  
НЕДОБРОВОЛЬНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА ЛЮДЕЙ**

Разработки в области русского языка недобровольного сотрудничества людей (русского общественно-политического языка) обнаружили, что ключевое значение в нем принадлежит особому классу лексики, обозначенному как символические слова (см. <http://www.inme.ru/docs/atlas.pdf> п.4.4), такие как *земля, народ, люди, человек* (полный список на определенном уровне детализации см. <http://www.inme.ru/docs/atlas.pdf> п. 6.5).

Символические слова являются инсигниями перманентных идеальных социальных институтов. Фундаментальное обществоформирующее значение этих слов обнаруживается благодаря проявлению метафорического и метонимического потенциала.

Метафорический потенциал проявляется в том, что названия социальных институтов, которые сформировались в определенное историческое время, в определенном месте и при определенных обстоятельствах спонтанно переносятся в другие историко-культурные обстоятельства и адекватно используются в них. При этом можно проследить различные пути развития таких концептов, соответствующие разным идеализированным когнитивным моделям (ИКМ), рассматриваемым в когнитивной лингвистике.

Метонимический потенциал реализуется в регулярном переносе имени идеального института на сопряженные с ним реалии — узуально представленную форму реализации, юридически закрепленный вариант организации, здание, в котором он располагается, на лица его представляющие или иную форму локализации. При этом разные ступени трансоимилизации образуют сети с неотрефлексированной структурой.

Метафорический потенциал символического слова позволяет употреблять названный им институт при значительном изменении форм общественной жизни (диахроническая функция), метонимический насыщает имя института поведенческой информацией, необходимой для его реализации (синхроническая функция). Такая структура их семантики определяет их большую значительность и пригодность для написания правоустанавливающих текстов, адресованных всем группам населения (социальным, возрастным, гендерным, профессиональным и т.д.). С другой стороны, такой тип полисемии крайне затрудняет рефлексию значений, что, с одной стороны, выступает средством защиты глубинных смыслов, а с другой стороны, открывает широкие возможности для использования этой лексики в манипулятивных целях.

Наличие многослойной семантики символических слов определяет их сильное и далеко идущее влияние на контексты, в которых они оказываются. Это свойство можно обозначить как наличие контекстообразующего потенциала. Контекстообразующий потенциал символических слов накладывает особые ограничения на сочетаемость символических слов друг с другом и с несимволическими словами. Обычные правила грамматики и стилистики в таких ситуациях не работают, но отчасти можно ориентироваться на принципы риторики (соотнесение с разными типами убеждающей речи, эвфонию). Ведущее же значение при этом должно принадлежать следованию таким принципам организации семантико-нарративной структуры как оперирование с сопоставимыми членами рефренов реализации отдельных меронов (социальных институтов и их инсигний) и возможность выступать допустимым сочетаниям социальных институтов в качестве рапортов узоров паркетов, замаскированных все социальное пространство. Выявление этих принципов организации является крайне сложным процессом, в котором языковое чутье играет важнейшую роль.

Таким образом, именно два главных для поэзии тропа обеспечивают осуществление символическими словами своего функционального предназначения на грани обыденного сознания, социальной практики и общественнознания.

Ю.Б. Орлицкий

МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И НАУКОЙ: К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ  
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА А. ГАЛУНОВА И И. ДАНИЛОВОЙ

Понимая экфрасис в традиционном узком смысле (как имеющее самостоятельное значение описание живописного произведения в литературном тексте), мы предлагаем обратить внимание на две группы произведений, ранее, насколько нам известно, филологическому рассмотрению не подвергавшихся. Это цикл забытого прозаика Александра Галунова «Цепь эскизов», включенный в его книгу «Вереница этюдов» (М., 1906) и «заметки разных лет» «По залам музеев» известного современного искусствоведа Ирины Даниловой, вошедшие в ее книгу 2004 г. «Исполнилась полнота времен».

Роднит эти произведения стремление выразить впечатления от художественного произведения (или о творческой манере того ли иного великого художника) в форме краткой прозаической миниатюры. Этим экфрасисы Галунова и Даниловой отличаются от многочисленных несамостоятельных экфрастических фрагментов (начиная со знаменитого описания щита Ахилла в «Илиаде»), также имеющих определенную традицию в русской словесности (например, описание произведений европейских художников в дневниках Н. Львова, С. Шевырева и И. Анненского и в письмах Н. Станкевича).

В начале XX века особое внимание к экфрасису вызвали переведенные на русский язык книги Дж. Рёскина и «Образы Италии» Павла Муратова (1911–1924). Однако «эскизы» Галунова появляются на несколько лет раньше; в них писатель, дебютировавший в 1905 г. сборником стихотворений в прозе «Ad lucem» опирается на свой опыт миниатюрной стихоподобной прозы для создания обобщенных описаний европейских (в основном – итальянских) художников. Этюды колеблются в объеме от двух страниц до четырех строк; главное внимание в них сосредоточено на цветовой гамме художников. Большинство строф-абзацев в этюдах носят версейный характер: занимают одну-две строки (а иногда состоят из единственного слова) и чаще всего состоят из одного предложения. Это сближает строфы прозы Галунова по объему, грамматической структуре и визуальной форме со стихотворными строками; кроме того, малый объем текста позволяет рассматривать их как своего рода аналог лирического стихотворения.

Закрепляется это и на уровне содержательной структуры текста: экфрасисы Галунова не имеют сюжета в общепринятом литературном смысле, они передают прежде всего впечатления автора от картин (а не дают, как у Рёскина, их анализа), изобилуют художественными средствами, особенно заметными в условиях малого объема.

Надо заметить, что и в других миниатюрах Галунов обращается к сюжетам итальянского искусства: так, «Книга мертвых» (М., 1911) представляет собой сборник неназванных новелл миниатюрного объема, в которых тоже нередко фигурируют художники Возрождения. Однако эти новеллы, напротив, носят сугубо нарративный характер.

Позднее Галунов принимает участие в книге «Тридцать биографий русских художников» (М., 1926), для которой пишет несколько миниатюрных очерков-портретов современных живописцев и скульпторов; эти работы носят более объективный характер и содержат, наряду с авторскими непосредственными экспрессиями, рассуждения об искусстве, призванные, прежде всего, вписать героев книги в контекст мирового искусства.

Таким образом, Галунов идет в своих этюдах о художников от зрительских впечатлений, выраженных в образной форме, его произведения можно рассматривать как художественный экфрасис в чистом виде.

Напротив, опытный искусствовед И.Е. Данилова публикует свои заметки в одной из последних своих книг; они представляют собой впечатления от конкретных картин европейских художников и сочетают в себе зрительские импрессию и элемент анализа цвета, жанра, композиции великих полотен. Художественный элемент в этих миниатюрах тоже

достаточно заметен: не случайно автор в «Заключении» говорит о «сюжетном и жанровом многообразии» своей книги. В отличие от Галунова, Данилова идет от искусствоведческого дискурса, однако, как и он, создает синтетические по своей природе произведения, сочетающие черты художественной прозы и искусствоведческого сочинения.

Миниатюры Даниловой не имеют стихоподобной строфической композиции, однако особую дробность текста, сближающую его со стихотворным, в ее прозе создает в первую очередь использование кратких и сверхкратких предложений.

Двигаясь с разных сторон, оба литератора в конечном счете создают синтетические по своей природе прозаические произведения, сближающиеся со стихотворной речью благодаря как насыщенности образного строя, так и чисто формальным признакам: малым объемом текста, его особо дробным членением на фрагменты, сопоставимые со стихотворными строчками.

### З.Ю. Петрова ЯЗЫК НАУКИ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

И. Бродский — поэт, в произведениях которого, помимо обычных для поэзии элементов общелитературного языка и поэтической лексики (и синтаксиса) сочетаются элементы абсолютно всех функциональных языковых стилей — разговорной речи, просторечия, канцелярско-делового, научного. Часто встречаются (иногда и в одном контексте) элементы с противоположными стилистическими значениями: архаизмы и церковнославянизмы — и обценная лексика. По широте охвата всех сфер функционирования языка и по смелости сочетаний единиц этих сфер друг с другом Бродский не знает себе равных. Поэт так же универсален в средствах выражения, как и в плане содержания своих произведений — за пределами его мысли не должно остаться ничего, все явления достойны пристального осмысления и изображения. Самую большую роль из тех языковых областей, единицы которых традиционно употребляются в прозе, а не в поэзии, играет в творчестве И. Бродского язык науки. Ряд исследователей отмечают связь И.Бродского с английской метафизической поэзией XVII в., представители которой — Донн, Марвелл и др., апеллируя в первую очередь не к эмоциям, а к интеллекту читателя, употребляли в своих стихах геометрические, зоологические, ботанические образы [Вяч.Вс.Иванов 2000, М.: Крепс, 2007].

Употребление Бродским терминологии различных наук, конечно, неизмеримо шире, чем у английских метафизиков. Помимо геометрии, которую он широко применяет в контексте стихотворений о любви, часто построенных как математическая задача (например, «Пень без музыки»: «представь же ты / пропорцию прямой, лежащей / меж нами — ко всему листу, <...> разбей чертеж / на градусы, и в сетку втисни / длину ее — и ты найдешь / зависимость любви от жизни»), поэт использует терминологию арифметики и алгебры («частное от деления / голоса на бессрочье», «В вас [облаках] мне ясна <...> сумма и разность / речи и сна»), тождественно, эквивалент; физики («и ровно в двадцать ватт / горит луна»), химии («Вещь, помещенной будучи, как в Аш- / два-О, в пространство, презирая риск, / пространство жаждет вытеснить»), медицины и физиологии: *плевра, артерии, гемоглобин, жевательный аппарат, кариес* и др., геологии: *неолит, палеолит* и др., философии: *материя, пространство, время, истина, небытие, действительность, причина/следствие, форма/субстанция* и др., политологии: *мегалополис, пролетарьят, общественные отношения, экономика стабилизируется, валовой объем [производства]* и др., различных областей техники: *сельскохозяйственный рабочий, борона, сеялка, рычаг; экскаватор, гиря, бульдозеры; радары, прожекторы, петит* и др.

Кроме слов-терминов, Бродский использует в стихах и научные формулы и обозначения: *H<sub>2</sub>O* (или уже упоминавшееся выше *Аш-два-О*), *пи-эр-квадрат*, *точки a, b, c*; *А есть Б*.

Очень часто поэт строит высказывание по модели научного текста, используя при этом характерные только для научного и делового текста сокращения и т.д., и проч., глагол-связку *есть* и *суть*, например: «Воздух, бесцветный и проч., зато / необходимый для / существования, есть ничто, / эквивалент нуля». Чаще всего употребляется связка *суть* в предложениях тождества (с точки зрения грамматики, некорректно, т.к. сопоставляются реалии в единственном числе): «Он [призрак] *суть* твое прибавление к воздуху мысли / обо мне, *суть* пространство в квадрате», «Сильный мороз *суть* откровенье телу / о его грядущей температуре», «Всякая зоркость *суть* / знак сиротства вещей, / не получивших грудь», «Постоянство *суть* эволюция принципа помещенья / в сторону мысли».

Математические отношения (тождество, вычитание, сложение, возведение в квадрат и др.) связывают самые разные реалии.

Высказывания строятся по аналогии с математическими формулами, логическими сентенциями. Это могут быть формулы типа «А есть Б»: «Время есть холод», «страдание есть / способность тел, / и человек есть испытатель боли», «И географии примесь / к времени есть судьба». Формулы могут строиться и с помощью различных логических связей — причинно-следственных, сравнительных, определительных и пр., изобилуя при этом соответствующими подчинительными союзами: «Чужбина так же сродственна отчизне, / как тупику соседствует пространство», «скорость внутреннего прогресса / больше, чем скорость мира», «Обычно тот, кто плюет на Бога, / плюет сначала на человека», «Чем тесней единенье, / тем кромешней разрыв» и т.п. Можно видеть, что каждая из этих «формул» выражает некоторый сущностный фрагмент мировоззрения поэта. Язык науки не просто органично входит в поэзию И. Бродского, но и помогает поэту формулировать основные элементы своего мирозерцания.

Интересно также отметить, что все вышесказанное, видимо, позволяет говорить о том, что лексика и синтаксис стихотворений Бродского значительно сдвинуты в сторону прозы.

**В.А. Плунгян, К.М. Корчагин, Д.В. Сичинава**  
**ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ**  
**ДЛЯ ПОЭТИЧЕСКОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА**

В докладе представлены примеры стиховедчески значимых результатов, которые могут быть получены при помощи использования поэтического подкорпуса национального корпуса русского языка (ПК).

Стиховедение, как известно, относится к числу тех наук, для которых особенно важными оказываются статистически подтвержденные результаты. ПК на данном этапе своего развития предоставляет пользователю некоторое число поисковых инструментов, результаты работы которых могут быть использованы для статистического обобщения.

Тексты в ПК представлены в специальной нотации, которая позволяет описывать большую часть метрически значимых элементов поэтического текста. На данном этапе существования ПК ритмически значимые параметры текста не рассматриваются.

В нашей работе мы приведем пример разметки метрически нетривиального текста, примеры статистического распределения стихотворных форм, продемонстрируем возможность изучения с помощью рассматриваемого инструментария т.н. *ритмико-синтаксических клише*.

В отечественном стиховедении диахроническое исследование строфических форм представлено довольно скудно. ПК позволяет выполнить такое исследование по любой семиотизированной строфической форме. Например, при нынешнем составе ПК корпус *октав* составляет 66 стихотворений XIX века. К каждому тексту приписана дата его создания, поэтому исследователь может построить зависимость количества текстов от времени, аппроксимировав ее некоторой гладкой кривой, дающей представление об эволюции формы.

Доля трехсложных размеров у различных авторов XVIII—XIX вв. также может быть легко исследована с помощью ПК. Так, в ПК содержится 1876 текстов, включающих трехсложные силлабо-тонические метры. Делая запрос по отдельным авторам, можно получить распределение трехсложных размеров у каждого из них в отношении к общему количеству стихотворений.

Особенно интересным с технической точки зрения является представление в корпусе разнообразных нетривиальных метрических форм. Проблема разработки инструментов для их описания встает при приближении к Серебряному веку и характерным для него экспериментам со структурой стиха. В нашей работе мы демонстрируем пример размеченного текста одного из поэтов этого периода.

ПК предоставляет пользователю некоторое количество инструментов для изучения «грамматики стиха». Так, ритмико-синтаксические клише могут быть изучены путём совместного задания размера и частеречного наполнения строки. Ведутся работы по интегрированию в корпус собственно ритмической (по расположению пропусков ударений в силлабо-тоническом стихе и дольнике) и синтаксической («малый синтаксис» словосочетаний) информации. Отдельно размечена «зона рифмовки» (слова, находящиеся в позиции рифмы), что позволяет, в сочетании с грамматическими запросами, получить данные о грамматической рифме различного типа в различные периоды, а также о конкретном лексическом наполнении разных рифменных пар. Например, синхронно хорошо известному процессу деграмматизации русской рифмы на рубеже XVIII и XIX веков (рифма на *-али* является глагольной у поэтов третьей четверти XVIII в. в 88% случаев, а у поэтов 1826—1850 гг. — лишь в 59%) происходит расширение круга рифмующихся слов: если у Ломоносова и его современников из неглагольных словоформ на *-али* фактически допускались только печали, то поэты пушкинской поры «впустили» сюда рифмы с частицей *ли* (для *тебя ли, та ли* и т. п.), а следующее поколение — также йотированные рифмы и слова на *-ле* (*талъе, бокале*).

**С.Г. Проскурин**

### **СЕМИОТИЧЕСКОЕ ЗНАНИЕ И ИСКУССТВО РИТОРИКИ В ЯЗЫКЕ ПРАВА**

1. По своей природе право — семиотическая система. Ему присущи все черты эволюции знаков. В этой связи представляется важным обратиться к панхроническим семиотическим основаниям права. Право, по определению одного из основоположников науки о праве (главным образом, науки о международном праве) Г. Гроция охватывает знаковые пространства естественного права, волеустановленного права, божественного права. По Г. Гроцию, все эти слои в разной степени задействованы в создании норм права народов и тем самым, вероятно, являют его глубинную знаковую природу. Любопытно, что коррелятами видов права на семиотическом уровне являются знаки: естественные, конвенциональные и сакральные. Так естественной знаковостью обладают для нас приливы и отливы, извержения вулканов и др. природные феномены. Конвенциональные знаки — рукопожатие или V — образный жест «победы» или «мира», а также просто любое слово. Среди сакральных знаков в христианских культурах — крест.

2. Праву присущи все черты эволюции знаков. Большинство знаковых символов права переживает трансформацию от сильного символа к ослабленному и совсем слабому. Например, эволюция концепта «суд» в индоевропейских языках проходит по линии понимания акта — силового действия (лат. *ducere*, гот. *tiuhan*, рус. тянуть) через жест вместо акта (*ius ducere* «вести на судоговорение») к ослабленному символу суда (рус. тяжба, лат. *ducere* «судить», др.-англ. *ring* «судебное дело, спор»).

3. Правовая терминология и клятва. Полученные данные свидетельствуют о тенденции тяготения права к слабому знаку — закону, договору, конвенции.

4. Риторическая фигура клятвы через «огораживание», т.е. отрицание. Риторическая фигура «сплетения»: «Из того Коридона стал со временем наш Коридон» или «Да будет ваше да-да и ваше нет-нет».

О.Г. Ревзина

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ЯЗЫКОВОЕ И НАУЧНОЕ ПОЗНАНИЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭМЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ «КРЫСОЛОВ»)**

О том, как соотносятся научное и художественное познание, лучше всего судить применительно к конкретной проблеме. Карлу Попперу принадлежит различение открытого и закрытого общества — первое издание его монографии на эту тему появилось в 1945 году<sup>1</sup>. М. Цветаева предвосхитила К. Поппера, создав в поэме «Крысолов» в 1925 году художественную модель разных типов общественного устройства.

Ритм «Крысолова» создаётся сменой замкнутого — открытого пространства: а) замкнутое пространство Гаммельна — выход из замкнутого пространства (увод крыс) — замкнутое пространство гаммельнского пруда (смерть крыс), б) замкнутое пространство ратуши — выход из замкнутого пространства Гаммельна (увод детей) — замкнутое пространство гаммельнского пруда (смерть детей). Границы перехода из одного пространства в другое фиксируются поэтическими высказываниями, подчёркнуто сходными в синтаксическом, лексическом и образном планах:

**Глава IV «Увод»**

а) Мимо рынка, мимо кирки,  
Мыслью — вестью — страстью — выстрелом —  
Мимо дома бургомистра (III, 76)<sup>2</sup>

б) Вышел радоваться —  
Не оглядываться!  
Вот он, в просторы лбом  
Города крайний дом. (III, 77)

в) Но крыс тех уже  
Никто и нигде:  
Круги на воде (III, 85)

**Глава VI «Детский рай»**

Ветер в полы!  
Мимо школы!  
Целым цирком —  
Мимо кирки (III, 105)

Вроде благовеста —  
Не оглядываться!  
Вот он, в просторы стай  
Города самый край (III, 106)

— Муттер, ужинать не зови!  
— Пу-зы-ри (III, 108)

Признак замкнутости многократно подчеркнут при переходе от общего к частному — от города к дому, от дома — к человеку: *Первый обход! Первый обход! С миром сношенья прерваны! <...> Уши законопатить Ватой!* (III, 55–56); *Для отличенья Шатуна — Чад — от овец, Господних: Божье застегнуто чадо на Все — а козел расстегнут — Весь!* (III, 54). Начинаясь как географический признак, открытость — замкнутость пространства становится семантически насыщенным и идеологизированным. Два пространства противопоставлены друг другу по тому, как они представлены в тексте, через многочисленные семантические оппозиции и по тому, с каким социальным типом общественного устройства они могут быть сопоставлены. Карл Поппер сосредотачивает свое внимание на закрытом обществе, цитируя, комментируя и интерпретируя произведения Платона и, прежде всего, его трактат-диалог «Государство». Следует напомнить, что речь идёт о городе-государстве, одной из черт которого является то, что такой город «думает быть маленьким» и по природе должен быть единым целым<sup>3</sup>. Важнейшие черты города-государства мы как раз и находим в закрытом пространстве Гаммельна, и можно сказать, что в поэме представлен гаммельнский тип закрытого общества. Назовём его важнейшие черты:

1. Совершенное государство «не вырождается, потому что оно вообще не изменяется»<sup>4</sup>. Из Гаммельна изъят параметр времени: *Полстолетия (пятьдесят Лет) на одной постели Благополучно проспавши, спят Дальше* (III, 52). Будущее есть дурная бесконечность, то есть беспрестанное повторение одного и того же, и нет непрогнозируемых событий: «*Morgen ist auch ein Tag*» (III, 56). Гаммельн, таким образом, исключен из всеобщего хода исторического развития. «Перемены — зло, покой божественен»<sup>5</sup>. — *Перемен!* — (III, 70) — таков призыв флейты и Крысолова, принадлежащего разомкнутому пространству. И голосом флейты выносится приговор «божественному покою»: «*Прижились*», — эта слизь называется жизнью! (III, 70).

2. Стабильное государство имеет чёткую, прозрачную и не подлежащую изменениям структуру. В основе этой структуры лежит принцип ранжирования и регламентации. В проекции на социальные отношения — это «естественное неравенство»: *Сам в бургомистровы рад бы влезть Туфли — так я — предместье!* (III, 95). В области профессиональной деятельности — это принцип разделения труда: «... каждый должен заниматься своим делом», т.е. «плотник должен ограничиться плотничеством, сапожник — приготовлением обуви»<sup>6</sup>. В «Крысолове» главная характеристика гаммельнских жителей — по профессиональному признаку: пастор, колбасник, певец, стряпка, повар, прачка и пр. И принцип — *Что вяже, то в дреме* (III, 57) дополнительно удостоверяет значимость профессии — в самом деле, во сне *Суд видит весы, Весы же — аптекарь*. Следует добавить также, что в Городе-государстве попытки перейти в высшее сословие — «гибель для государства». Регламентация — это также «экономическая воздержанность» и «умеренность», позволяющая избежать не только бедности, но и процветания: *Мера! Священный ключ! <...> Так, чтобы в меру щедрот: не много Чтоб, и не мало* (III, 63, 64). Нарушение именно этой заповеди приводит к появлению крыс в Гаммельне: *Переполнения ж складов — рисом — Следствием — крысы* (III, 64).

3. Холизм, или коллективизм. Это важнейший принцип, по которому закрытое общество противопоставляется открытому, то есть это вопрос о том, что такое личность: 'не-совершенная копия государства', так что «цель индивида» — сохранить и усилить стабильность государства<sup>7</sup> или «человеческая индивидуальность является целью сама по себе»<sup>8</sup>. В «Крысолове» принцип холизма предстает во множестве проявлений. Прежде всего — это общая характеристика: *В городе — впрочем, одна семья — Гаммельн! Итак, в семействе Гаммельнском — местоименя «я» Нет: не один: все вместе* (III, 92). Одни и те же стандарты предъявляются к биологическим параметрам, здоровью и нравственности («*Возвселися же, мать, коль пуговицею — носик: Знак добронравия*» (III, 54)) — тень расизма и «добродетель винтиков», по выражению К. Поппера; «В городе Гаммельне — ни души, Но уж тела за это!» (III, 52). Все это полностью соответствует определению справедливого города-государства: «Государство справедливо, если оно здорово, сильно, едино, то есть стабильно»<sup>9</sup>. Подобное сопоставление можно с легкостью продолжить — кажется, что все принципиально важные черты города-государства присутствуют в описании города Гаммельна. Так, Гаммельну свойственна экономическая автаркия, т.е. экономическое обособление (на базаре в Гаммельне — только его жители), не только экономическая, но и информационная обособленность (объем географических знаний — *в землях живём германских, всё остальное — края незнамы*), вплоть до непричастности повсеместно распространенным верованиям (*В ночь, как быть должно комете, Спал без просьба и сплошь* — III, 50). В колыбельной Гаммельну он называется *Благость-город* — и это определение невозможно не сопоставить с тем, что Благо у Платона соединяется с идеей «Меры» или «Золотой середины» и что «Благо — это неизменное, задержанное состояние вещей; это состояние покоящихся вещей»<sup>10</sup>. В первой главе «Крысолова» идет речь о Гаммельне как вещном мире, и здесь употребляются такие формулы: *Не сущность вещей, — вещественность сути <...> Не сущность вещей: Существенность вещи* (III, 58). Сущность вещей — это философский термин, который, опять-таки, связывается с именем Платона — сущность ве-

щи состоит не в её чувственном воплощении, а в форме или идее вещи. На совете в ратуше *ратсгерр от Романтики* провозглашает: «ибо правильный был раздел Благ при начале мира: *Нам — только видимый, вам же весь Прочий*» (3, 96). И здесь опять же проступает «философская доктрина» Платона, согласно которой «видимый мир является плохой копией неизменного невидимого мира»<sup>11</sup>.

Закрытое и открытое пространство в «Крысолове» выведено за пределы конкретной и единственной референциальной соотнесенности: гаммельнская легенда обращает нас к XIII веку, но крысы — *Из краев каких-то русских, Кораблем, говорят* (111,67). То есть дело не в «случаях», сколь бы впечатляющими и устрашающими они ни были, а о некоей вневременной структуре (образно это можно передать словами из «Крысолова»: *Время — пропало! Место — пространство!* — III, 93). В неё вписывается и то, что называется упадком и разложением города-государства. Что же угрожает Гаммельну?

Падение города-государства («закрытого общества») имеет несколько причин. К. Поппер прослеживает путь, прошедший Платона «к открытию неумолимого закона человеческого развития, а именно — закона всеобщего вырождения и развала»<sup>12</sup>. То, что произошло с Гаммельном, имеет «внутреннюю причину» — напомним, что крысы появляются в нём из-за нарушения меры и, соответственно, *переполнения складов рисом*. Есть и внешняя причина (*Пришлые*) — *Нищие, гении, рифмачи, Шуманы, музыканты, каторжники...* (111, 54). И, наконец, самое главное — это грозящее нарушение принципа селекции «господствующего сословия». «Когда железо примешивается к серебру, а медь к золоту, возникнут несоответствия и нелепые отклонения...»<sup>13</sup>. И бургомистр вместе с ратсгеррами совершенно адекватно реагируют на эту главную опасность. Постановление ратуши: «*В названной отказать Девушке*» (3, 99) с точки зрения интересов государства — это не нарушенное обещание, а совершенно оправданная ложь для пользы государства: «Ложь необходима, утверждает Платон, раз наше небольшое стадо должно быть самым отборным»<sup>14</sup>. Отказ ратуши справедлив и нравственен, ибо «критерий нравственности» — интерес *государства*<sup>15</sup>.

В поэме «Крысолов», естественно, нет каких-либо рассуждений о закрытом и открытом обществе, об общих закономерностях социально-исторического бытия. Здесь ничто не высказывается, но всё показывается самим строением текста. В который раз приходится вспомнить замечание Г.О. Винокура о внутренней форме поэтического языка: «Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения»<sup>16</sup>. Содержащееся в «Крысолове» историческое предвидение (О значении Крысолова как «политического символа» и о «страшных фюрерах» — «крысоловах разной окраски» — пишет И. Маленкович)<sup>17</sup>. Цветаева свершила в формах художественного мышления XX века (двуголосое слово, семантические сети и семантические предвестники, «наложение» пространств). Язык поэмы живет по собственным природным законам, никому не подчиняется и воплощает категорию Жизни. Воспользовавшись замечанием А.Н. Уайтхеда о том, что «философия сходна с поэзией»<sup>18</sup>, можно задаться вопросом о том, какое воздействие оказывает языковое «пространство жизни» на восприятие неязыкового «пространства смерти», представленного в «Крысолове». Язык и мир неотделимы друг от друга, и если жив язык, значит, возможна и альтернатива земного существования, в котором ликует жизнь, а не смерть. Ответ Цветаевой — это ответ художника и ответ искусства, представившего уже на протяжении веков неоспоримые доказательства своей прозорливости.

- 1 См. Поппер Карл. Открытое общество и его враги. Том 1, 2. М., 1992.
- 2 Цитаты из «Крысолова» приводятся по изданию: Цветаева Марина. Собрание сочинений в семи томах. Том III. М., 1994.
- 3 Поппер Карл. Открытое общество и его враги. Т. I: Чары Платона. С. 115.
- 4 Цит. соч. С.52.
- 5 Цит. соч. С. 123.
- 6 Там же. С. 127.
- 7 Там же.
- 8 Там же. С. 132.
- 9 Там же. С. 236.
- 10 Там же. С. 128.
- 11 Там же. С. 187, 188.
- 12 Поппер Карл. Цит. соч. С. 120.
- 13 Цитата из Платона приводится по: Поппер Карл. Цит. соч. С. 119.
- 14 Поппер Карл. Цит. соч. С. 146.
- 15 Lakoff George and Johnson Mark. Philosophy in the Flesh. The embodied Mind and The Challenge to Western Thought. "Basic Books", 1999. P. 293.
- 16 Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 390.
- 17 Маленкович И. Судьба старинной легенды. М., 1994. С.10.
- 18 Уайтхед А. Н. Цит. соч. С. 377.

**Бояна Сабо**  
**ЯЗЫК ТРАГЕДИИ «ПРОМЕТЕЙ» ВЯЧ. ИВАНОВА**  
**КАК КЛЮЧ РАСШИФРОВКИ ТРАГЕДИИ**

В докладе предполагается:

- анализ языка трагедии на фонетическом уровне, появление фонетических повторов и их роль в трагедии, фонетические особенности языка главных действующих лиц и соотношение этих особенностей с характером и поведением персонажей, а также с текстом самой трагедии; отдельно будут рассматриваться фонетические аспекты в репликах хоров, ибо они обладают определенными особенностями и закономерностями;
- анализ языка на морфологическом уровне и его роль в трагедии;
- синтаксический разбор;
- стилистическое рассмотрение языка трагедии; какие слова чаще всего используют персонажи в своих репликах; стилистические фигуры, встречающиеся в трагедии и их роль;
- рассмотрение диалога персонажей, способ построения диалога, анализ отдельных реплик;
- стихосложение, рассмотрение размеров, которые характеризуют отдельных персонажей трагедии, так как драма написана в стихах; изменения ритма в репликах некоторых персонажей и с чем это взаимосвязано;
- рассмотрение того, насколько стих в трагедии Вяч. Иванова отступает от античной традиции и с чем это взаимосвязано.

**О.И. Северская**  
**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ КОДОВ:**  
**ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК ФОКУС ЭМПАТИИ**

Современная поэзия, развиваясь в контексте искусства эпохи глобализации, унаследовала такую его структурную черту, как «мультимедиальность»: искусствоведы и арт-критики (например, Б. Гройс, И. Бакштейн) обозначают этим термином одновременное использование разных коммуникационных систем в рамках одного произведения искусства. Поэтический текст представляет собой сегодня «мультимедиальное», или — иначе — «интегрированное» произведение, воздействующее одновременно на все органы чувств своего адресата. При этом речь идет не обязательно о той поэзии, которая использует перфор-

мансы и хэппенинги, а также различные способы визуального представления текста. В современном поэтическом тексте зачастую интегрируются семиотические коды театра, кино, фотографии и музыки, воплощаясь в словесном ряду.

Об использовании кодов других семиотических систем говорят и сами названия поэтических текстов: «Натюрморт» (Е. Бершин, в подзаголовке — уточнение: холст, масло), «Осколки фресок и фраз» (В. Аристов), «Джаз» (С. Соловьев), «Джаз-импровизация» (И. Жданов), «Фуга» (Н. Искренко) и др. Так озаглавленные тексты, как правило, строятся по законам поставленного им в соответствие жанра. Нередко в одном тексте бывают в «снятом» виде представлены одновременно практически все виды кодов.

**Ю.С. Степанов**  
**ФИЛОНОВ, ВЯЧ. ИВАНОВ И ДРУГИЕ — ДВИЖЕНИЕ СТИЛЕЙ**  
**Ритмы стилей**

1) Ключевые слова моего резюме — сходства и параллели — зрительных ритмов П. Филонова и словесных ритмов Вяч. Иванова.

2) Для Вяч. Иванова самое ценное — очертания слова как неделимой, целостной и отграниченной от всего иного единицы смысла (обычная ассоциация читателя — слово как камень, скала и т.п.). Отсюда первое свойство стиха Вяч. Иванова — медлительность, неторопливость, «густота». Другое свойство его стиха — пристрастие к сверхсхемным ударениям и трудно произносимым словам, ср.:

Но к праху прах был щедр и добр...

Я вспрынул, наг, с подушек мира...

3) У П. Филонова показательны его черно-белые рисунки к «Калевале» (изд. М.-Л., 1933 г.). (Календарные параллели не играют роли, — только внутреннее ощущение ритма у читателя-зрителя). См. иллюстрацию.

4) Как слово у Вяч. Иванова, так и рисунок у П. Филонова, замкнуты в себе, читатель-зритель не может их истолковать внутри данного изображения, он вынужден только переходить от одного изображения к другому.

5) Поэтому естественным ощущением зрителя-читателя стала ассоциация изображения с символом. Неслучайно у деятелей второй эпохи символизма именно понятие символа делается у этих художников ключевым.

6) Сравним: «человек у Филонова приобретает качества, противоположные динамике: каменность, непрозрачность, жесткую идолоподобную маску» (Глеб Ершов в изд. «Павел Филонов» — М., 2001. С. 14).

7) Естественно, что новейший на данный период пример ритма мы находим у Натальи Азаровой (не в данной конференции) в ее японских переводах, где ключевым оказывается символ как знак японского алфавита.

**М.А. Титова**  
**ЯЗЫК МАТЕМАТИКИ КАК ЯЗЫК ИСКУССТВА**  
**(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДА КНИГИ АЛЕНА БАДЬЮ «ВЕК»)**

Работая над переводом текста, уместно задаться вопросом, что автор текста считает в тексте существенным. Книга «Век» написана Аленом Бадью на основе лекций, прочитанных в College international de philosophie в течение 3-х лет, с 1998 по 2001 год. Таким образом, Ален Бадью изучает век изнутри, а не извне, и текст Бадью является для нас таким же свидетельством, *заявлением века о самом себе*, как и стихотворение Мандельштама «Век» для Бадью.

Особенности текста как заявления.

Бадью рассматривает текст как опыт личного столкновения, столкновения лицом к лицу, столкновения, которое «не есть познание».

Анализируя заявления «века о веке», автор вводит специальный термин — «le dire». Речь идет о формальном, искусственном характере заявления, заставляющем нас относиться к тексту лишь как к «подмосткам», на которых разворачивается представление как симптом на-стоящего (presentation).

Лицедейство политики коллективной, как и лицедейство политики частной («индивидуальный миф невротика») являются для Бадью симптомами настоящего. Настоящее время лицедейства, настоящее притворства становится основным временем текста.

Тезис, рассматриваемый Бадью, гласит, что лишь состояние искусственности дает доступ к настоящему. Если для века «искусство есть встреча с настоящим посредством предъявления средств искусственного», то возникает проблема художественной пригодности естественного языка. Бадью использует язык математики как язык чистой формы.

Интересны метаморфозы, происходящие с математическим по форме высказыванием. Фраза "Un se divise en Deux" (Один делится на Два) из умозрительного заключения превращается в драму настоящего.

**Ю.Л. Троицкий**

### **ЭПИСТЕМА: НАУЧНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОГРАНИЧЬЕ**

Понятие эпистемы, введенное М. Фуко, означает «структуру прежде всех других структур», некое «познавательное поле», которое определяет коды той или иной «дискурсивной формации».

Продуктивность этого понятия была продемонстрирована М. Фуко на примере основных культурных эпох от античности до XX в., и специально — на материале последних пяти столетий, благодаря универсальности эпистем, пронизывающих различные познавательные области — экономику, естественную историю, язык.

В докладе эпистема понимается более широко — как господствующий познавательный принцип, принимающий не только теоретико-рационалистический облик, но и разнообразные эстетические формы, а также экзистенциальные практики, обладающие значительными объяснительными возможностями.

Рассматривается предложенная В. Рудневым эпистема культуры XX в. как наличие двух противоположных систем: редукционизм («культурная логадизация») и «культурная верлибризация» — представление «старой системы как одного среза новой системы». Эти линии В. Руднев прослеживает на примере поэзии, музыки, живописи, языкознания, физики.

В докладе делается попытка показать, что экзистенциальная практика А. Белого может быть понята не только как попытка синтеза сциентистского и художественного познания мира, но и как представление себя в качестве синкретического явления. Неосинкретизм в XX в. прежде всего был явлен не в познавательной сфере, но именно в области биографических практик, что подтверждает тезис об антропоцентризме современной культуры.

Релятивизм как эпистемологический принцип, привел к серии последствий во всех сферах культуры: распрямление, функционализм, серийная музыка, заумь и проч.

Визуальный поворот в культурных практиках может быть отмечен и в сфере поэтического языка: все большее внимание к графической стороне текста приводит к его восприятию как изображения.

Современная эпистема может быть представлена как принцип агональности (сосязательности), охвативший науку, политику, образование, спорт, искусство, управление,

экзистенциальное поведение. Эта эпистема полнее всего манифестируется в понятии «рейтинг».

Современная культура может быть отмечена и заметным усилением автомоделирующих практик, что отражается в серии проективных инициатив: проективный словарь русского языка М.Эпштейна, например.

**Н.А. Фатеева**

### **ЛИНГВОПОЭТИКА КАК ИСКУССТВО И КАК АРТ-ТЕРАПИЯ**

Хотя в последнее время появляется все большее число желающих отнести лингвистическую поэтику в разряд «точных наук», я попытаюсь доказать, что лингвопоэтика не с меньшим основанием, чем сама художественная словесность, которую она исследует, принадлежит к области искусства. Как писала Ю. Кристева, «...литературная практика — это освоение и выявление возможностей, заложенных в языке, это деятельность, с помощью которой субъект освобождается от давления целого ряда языковых (психических, социальных) схем, это динамическое начало, нарушающее инерцию языковых привычек и дающее лингвисту уникальную возможность изучить значение знаков в их *становлении*» («К семиологии параграмм»). Иными словами, поэт или писатель порождает несуществовавшие ранее языковые смыслы, которые и надлежит извлечь и вывести на поверхность «лингвопоэтологу», причем последний не должен искажать «освободившихся» отношений между элементами в тексте, заданных его творцом. Недаром самыми естественными «лингвопоэтологами» являются сами художники слова, для которых автометапоэтическая интерпретация становится основой порождения новых текстов. Такая включенность субъекта языкового творчества в процесс познания результата этого творчества порождает дискурс, который принадлежит науке и искусству одновременно (см. работы К.Э. Штайн).

Встает вопрос: нужна ли лингвистическая поэтика для «не-поэтов» и каким путем она должна развиваться? На мой взгляд, только не путем «прозаического» пересказа поэзии, который предложен в книге Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. «Сестра моя — жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания (М., РГГУ, 2008). По мысли авторов, «сверка понимания» — это попытка сформулировать непоэтическим языком, «о чем», собственно говоря, написаны стихи, и для этого из поэзии извлекается так называемый «допоэтический субстрат». Такой взгляд мне кажется ошибочным, поскольку истинную поэзию (включая и художественную прозу!) не только нельзя пересказать, но в ней вообще не должно того оставаться «допоэтического субстрата», о котором пишут авторы. Неуспешность попыток подобного пересказа кроется в том, что поэтический текст — это форма языкового сообщения, где основную роль играют интегративные признаки организации, единство которых обеспечивается определенным звуковым и ритмическим оформлением, создающим его целостную психофизическую субстанцию. Не случайно даже самые «экспериментальные» из русских стихотворений («Стихотворение из одних гласных», «Высоты (вселенский язык)» А. Крученых) фактически воспроизводят изолированную вокалическую мелодию текстов молитв (см. работы Дж. Янечека, Н. Гурьяновой и др.).

В этом смысле строка Е. Баратынского, открывающая его стихотворение «Болящий дух врачует песнопенье...» (1834), определяет саму сущность поэтического творчества, тем более что далее «песнопенье» толкуется как «гармонии таинственная власть». Недаром И. Бродский после получения Нобелевской премии выступил с проектом «Нескромное предложение» (An immodest proposal, 1991), которое сводилось к тому, чтобы резко увеличить тиражи поэтических сборников и расширить их распространение, продавая, в частности, в супермаркетах и аптеках. Они также, наряду с телефонной книгой и Библией, должны быть в комнате любого отеля. По мнению поэта, стихи могли бы продаваться в аптеках не в последнюю очередь потому, что это снизит расходы на психиатра (П. Вайль «Стихи рядом с молоком и аспирином»).

Современные психотерапевтические практики относят стихосложение и последующий анализ его генезиса к сфере арт-терапии. Исходным принципом арт-терапии является то, что анализ произведения искусства позволяет реконструировать имплицитную травмирующую ситуацию и этим найти ее разрешение. Таким образом, и лингвопоэтика, эксплицирующая скрытые механизмы текстопорождения и синтезирующая психофизическую сущность художественного объекта, обретает функцию врачевания. При этом важно, что лингвопоэтический анализ обнажает не столько смысловые характеристики самих языковых единиц, но внутреннюю мотивацию связей между ними в тексте, воспроизводит некоторое глубинное пересечение семантических признаков, которые существуют еще до стадии их вербальной реализации. Похоже, что на этом этапе и могут порождаться новые отношения между языковыми элементами, которые, по мысли Г.О. Винокура, не «лексикологичны», а «грамматичны». Неудивительно, что динамика таких отношений задается прежде всего в сфере субъектно-объектных отношений, перестраивающих систему семантических и синтаксических актантов, т.е. за счет трансформации диатезы.

**В.В. Феценко**

### **ТЕКСТ ХУДОЖНИКА: К ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИМ ОСНОВАМ**

В докладе будет предложено рассмотрение текста художника с точки зрения лингвоэстетики на примерах межсемиотического автоперевода в словесных текстах живописцев конца XIX — начала XX века (от Ван Гога до Кандинского). Особое внимание будет уделено проблеме вербального и визуального опыта в текстах В. Кандинского. Приведенные фрагменты свидетельствуют о семиотическом, синэстетическом и экфрасическом характере мышления художника. Будет показано, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. Посредством межсемиотического автоперевода, этого частного случая автокоммуникации и более общего случая экфрасиса, автор пытается выработать общий язык для выражения скрытого духовного содержания. Автоэкфрасис выступает здесь как «претворение формы». Синтез искусств и синтез языков искусства в концепции Кандинского тем самым преодолевает модель Лаокоона по Лессингу, согласно которой каждое искусство говорит на своем, непереводаемом языке; в модели Кандинского все становится принципиально взаимопереводаемым и трансмутируемым.

**Ю.В. Шатин**

### **ПРОБЛЕМА НЕПОЛНОТЫ В ТЕОРИИ СИМВОЛИЧЕСКИХ ФОРМ Э. КАССИРЕРА**

Одним из фундаментальных следствий теоремы Курта Гёделя является положение, согласно которому всякая теория не может одновременно отвечать двум требованиям — непротиворечивости и полноты. «Трехтомная философия символических форм» Э. Кассирера справедливо рассматривается как образец непротиворечивого описания, сравнимый разве что с критической трилогией И. Канта.

Оборотной стороной такой непротиворечивости оказывается неполнота. Одним из интересных моментов такой неполноты будет, на наш взгляд, отсутствие в его теории места, которое занимает в семиотической теории иконический знак.

Несмотря на знакомство с трудами Ч. Пирса, Э. Кассирер, как и его предшественник Ф. де Соссюр, исключает возможность иконического знака в таких системах, как миф, язык или искусство, поскольку «создавая знаки, сознание все больше освобождается от непосредственного ощущения и чувственного восприятия».

Как известно, теоретическая реабилитация иконического знака состоялась позднее. Наиболее полно это случилось в работе Р.О. Якобсона «Язык в отношении к другим системам коммуникаций» (1970). Ответ на вопрос, почему Э. Кассирер обошел этот аспект пир-

совской семиотики следует искать в его ориентации на классические образцы искусства при недостаточном учете вклада русского и европейского авангарда. На примере текстов А.П. Чехова, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама в докладе показывается невозможность удовлетворительной интерпретации без обращения к иконическому знаку. В этом плане трехтомная "Философия символических форм" понимается нами как памятник, не только обращенный к начальному периоду становления семиотики, но и ставшей итогом духовной деятельности XIX века, весьма скептически оценившей инновации первых десятилетий XX века.

**Л.Л. Шестакова, А.Ф. Яковлева**  
**ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ КАК СРЕДСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ**  
**ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА**

Методика создания частотных словарей и исследования, основанные на данных таких словарей, получили широкое распространение в сфере художественной речи. Количественный анализ, позволяющий преодолевать субъективизм в интерпретации художественного текста (или совокупности текстов), выявляет частотные единицы, которые, как правило, соотносятся с основными координатами заключенного в нем авторского мира. Очевидно, что определенную статистическую структуру имеет словарный состав произведений не только писателя, но и философа, ученого, публициста. Вместе с тем в изучении, например, философских текстов применение количественного анализа едва ли можно считать распространенным, хотя для адекватного их понимания движение от слова и частоты его употребления к общей идее представляется плодотворным. Это обуславливается тем, что наиболее значимые для философа фрагменты действительности, явления и категории непосредственно отражаются в составе и структуре его словаря — в выборе определенной лексики, многократном обращении к одним и тем же словам, а также к их производным и семантически близким единицам.

Иллюстрацией сказанному может служить анализ сочинений К.Н. Леонтьева, проведенный с опорой на материалы частотных словарей. Выбор этого автора не случаен — Леонтьев, философ, историософ, политолог, публицист, был, по выражению В.В. Зеньковского, «очень оригинальным и самостоятельным мыслителем», лучшим выражением чего является его язык — «всегда яркий, своеобразный, проникнутый горячим чувством ...» [Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1. Часть 2. Л., 1991. С. 249]. Одно из наиболее известных произведений Леонтьева (которое называют еще главным сочинением философа) — работа «Византизм и славянство», написанная в 1875 г. и вошедшая позднее в капитальный сборник статей «Восток, Россия и славянство» (1885). В шестой главе этой работы содержится леонтьевская теория развития. Глава носит самостоятельный характер, что допускает возможность интерпретации ее как автономного текста. Поэтому она выбрана в качестве основного объекта анализа в данном исследовании. Составленный к тексту частотный словарь состоит из алфавитно-частотного и частотно-алфавитного словников. По данным словаря, лексическая структура текста характеризуется заметным разнообразием. Ее формируют слова исконные и заимствованные (переданные, в том числе, латинской графикой), существительные нарицательные и собственные, общеупотребительные и терминологические и т. д. Совокупность наиболее частотных знаменательных слов представляют существительные: *развитие* (20 употреблений; это слово скрепляет разные части текста), *организм* (16), *процесс* (15), *время* (14), *простота* (9) и его антоним *сложность* (9), *система* (9), *явление* (8) и некоторые другие. Значимость этих ключевых единиц поддерживается однокоренными словами, например: *развитие* — *развивать*, *развитой* (также *развит*, *развитее*). Складываясь в определенную систему, выделенные слова воссоздают, в целом, авторскую картину мира как существующую во времени (пространственная координата присутствует в ней имплицитно) и находящуюся в состоянии непрерывного развития, стадийность которого определяется понятиями

простоты и сложности. Детализируют эту картину другие составляющие словаря анализируемого текста — низкочастотные единицы, служебные слова, признаковая лексика, участвующая в формировании образного слоя текста, и др.

**Б.Ф.Шифрин**

### **НЕДООПРЕДЕЛЕННОСТЬ И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ: КОНЦЕПТЫ, МОТИВЫ, ОБРАЗЫ**

1. «Для определенности». Для определенности сделаем акцент на первом концепте («недоопределенность»). «Для определенности» — установка конкретного действия. Даже в случае, когда исходная ситуация не форматирована какими-то порядковыми отношениями, охват ее на практике требует «определиться» — избавиться от состояния «недоопределенности». В наше время оказывается актуальным различить (и даже противопоставить) два смысла слова *неопределенность*.

2. В традиции, идущей от Аристотеля и неоплатоников, определение понимается и результативно, как предложенность некоей логической (родо-видовой) разъясненности, и как само действие: практика определения восходит к актам размежевания, к уточнению границ земельных участков. Уместно вспомнить и этимологическую подоплеку термина (олицетворенный пограничный знак, божество границы). В контексте целерационального акта определенность-неопределенность выступает не столько в связи с онтологией «качественной/количественной данности», сколько как ось модальности эпистемической, в перспективе планируемого действия. Итак, практика поощряет процесс, обратный переходу причастия («<еще> не определенный») в прилагательное «неопределенный». Именно в этом смысле выдвигается градация *не-определенный/недоопределенный/-определенный*. Инновационные или исследовательские практики в этом плане ориентируются не только и не столько на категориях качества/количества, локации, индивидуации — сколько на категории детерминации (каузации). В рамках механистического мировоззрения наличное положение дел естественно предстает как недоопределенное («неполнота информации»). Тем самым эпистемическая ось «предрассудочно» отождествляется с онтологической поляризацией «определенное/неопределенное». Этот момент в современной парадигме высветился как проблематичный. В данной работе указанная проблематичность подвергнута рассмотрению как многоаспектный феномен.

3. Центральным событием методологической рефлексии XX века (а не только квантовой физики) стало открытие и уяснение *принципа неопределенности*. С этого момента вместо тезиса «неопределенность как недоопределенность» мы имеем тезис «неопределенность versus недоопределенность». Отношения концептов «определенное» — «недоопределенное» — «неопределенное» перестали выстраиваться по простой шкале градации. Это — не просто результат обновления физического мировоззрения. Это свидетельство того, что естественный язык всегда испытывал воздействие «научной» (метафизической) картины мира. Неопределенность перестала быть изъяном познавательной ситуации — она была эйдетически пережита как неустранимый способ, которым феноменальный мир являет себя. Но к такого рода опыту надо отнести и стихию речи. В этой связи борьба с лакунарностью языка, попытка высветить смысл слова без учета его собственного статуса затененности, вообще борьба с неопределенностью не кажется однозначно прогрессивной интенцией; наука (с таким опозданием по сравнению с поэзией!)<sup>1</sup>, открывает неопределенное как нечто фундаментально-ценное и нуждающееся в понимании. Образность и метафоричность языка науки (как получившие легитимизацию) — только частные проявления этого преобразования.

1. Рамки данной работы не позволяют подробно оговорить ощутимые в развитии самой науки моменты чуткости к онтологии неопределенного (не недоопределенного!).

