

ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

БЕЛОЗЕРОВА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА

СЕМИОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

ИНТЕГРАТИВНОЙ ПОЭТИКИ

**(на материале русских, английских
и ирландских художественных текстов)**

**10.02.20 - Сравнительно-историческое, сопоставительное
и типологическое языкознание**

диссертация на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Тюмень 2001

Оглавление

Введение	4
Глава первая: Поэтический дискурс как объект семиозиса	29
1.1. Семиотические аспекты поэтического дискурса	29
1.2. Взаимодействие парных оппозиций художественных текстов	41
Глава вторая: Интертекст и хронотоп: обоснование взаимодействия при семиозисе	69
2.1. Модель функционирования интертекста	69
2.2. Пространственно-временные оппозиции художественного текста ...	107
Глава третья: Функциональный анализ текста	117
3.1. Модель функционального анализа текста	120
3.2. Информативная функция текста	121
3.3. Коммуникативная функция текста.	130
3.4. Эмотивная функция текста	137
3.5. Эстетическая функция текста	139
Глава четвертая: Функционирование пространственно-временных архетипов	152
4.1. Универсальное пространство и хронотоп в библейских притчах	152
4.2. "Песня песней": пространственное своеобразие	159
4.3. Этнографические аспекты хронотопа сказки	188
Глава пятая: Ненарративные формы авторского хронотопа.	200
5.1. Лирический хронотоп	200

5.2. Оппозиция <i>добро/зло</i> как основа семантики и структуры хронотопа в трагедии	210
Глава шестая: Взаимодействие категорий хронотопа и интертекстуальности в романе.	233
6.1. Этнографические аспекты романного пространства.	233
6.2. Взаимодействие категорий хронотопа, интертекстуальности и структуры героя в романе Джеймса Джойса "УЛИСС".....	259
6.3. Дискурсивные трансформации: пародия как интертекст	284
Заключение	306
Библиография	316
Приложение	340

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем исследовании рассматриваются семиолингвистические аспекты интегративной поэтики. Работа лежит в области семиотики, лингвистической поэтики и теории текста, дисциплин, позволяющих анализировать последний по объективным признакам. Автор исходит из современной парадигмы, постулирующей, что *семиотика – это особая форма интерактивного диалога между системами языка – и двумя порядками макрокосма, к которым принадлежит человек: социальный порядок и естественный порядок* [Halliday, 1987; Есо, 1987] Следуя теории Романа Якобсона о поэтике как лингвистическом исследовании поэтической функции вербальных сообщений и о роли бинарных оппозиций для определения типа творчества, поэтики отдельных произведений и текстовых доминант в их функциональном аспекте, из всей системы парных оппозиций художественных текстов были выбраны *пространственно-временные отношения и интертекстуальность*. На основе сравнительного анализа функций этих текстовых категорий предпринята попытка установить закономерности их взаимодействия.

При определении **актуальности** работы автор основывается на интегративном характере подходов к изучению как естественных, так и культурных явлений. Интеграция подходов в двадцатом веке была обусловлена параллельностью научного и художественного познания действительности. Вопросы о природе человеческого познания, о соотношении сознательной и неосознаваемой деятельности человека, восприятии им пространства и времени, о роли естественного языка во взаимоотношениях природы и человека были поставлены почти одновременно философами, учеными и художниками. В свою очередь, одновременное постулирование этих вопросов привело к взаимопроникновению методов научного и художественного познания действительности. Так, экспериментальный подход символистов, импрессионистов и модернистов к изучению естественных и культурных явлений во многом обусловил эстетику современного художественного моде-

лирования действительности. Теории соответствия звука и эмоций (П. Верлен, А. Белый), теория разложения цвета, используемая художниками импрессионистами, обширнейший лингвистический эксперимент, проводимый И. Анненским, В. Хлебниковым, Дж. Джойсом, поэтами-футуристами и дадаистами, свидетельствуют об их научном подходе при познании и воссоздании действительности. Соответственно, опора при естественно-научном исследовании на озарение, интуицию и воображение привела к открытиям, область применения которых не ограничивается узкоспециальными дисциплинами. Теория относительности А. Эйнштейна, концепт пространства-времени Эйнштейна-Минковского, П. Ухтомского, Н. А. Козырева, принцип дополнительности Нильса Бора, учение о дискретности волновых излучений, учение о симметрии, открытия в области генетики, в частности теория гомологических рядов Н. И. Вавилова, множество Бенуа Мандельброта, теории Фрейда, Юнга, Уизарда и многие другие применяются как общенаучные теории. Еще в начале двадцатого века В. И. Вернадский, который позднее в своих учениях о биосфере и ноосфере заложил основы для современной научной парадигмы, говорил о необходимости интеграции естественно-научного и гуманитарного знания. Он отмечал, что в произошедшем в России в девятнадцатом веке разделении этих дисциплин "есть некоторые условия, которые указывают на его искусственность и которые заставляют фактически постоянно переходить за пределы тех или иных предначертанных рамок и ограничений" [Вернадский, 1902/1988: 288]. Его последователь Ю. М. Лотман, семиолог, лингвист и литературовед считал, что "противопоставление гуманитарных и точных наук должно быть устранено" [цит. по: Эко, 1999: 409].

Особая роль в современном общенаучном интеграционном процессе принадлежит семиотике¹, потому что именно семиотическая основа позволяет объеди-

¹ Лингвистический энциклопедический словарь определяет семиотику ("семиотика" от греческого слова *semeion* -- "знак, признак") как научную дисциплину, изучающую общее в строении и формировании различных знаковых

нить в единое целое данные как естественных, так и гуманитарных наук. Кроме того, в этой дисциплине выделены единицы информации, представляемой как природным, так и культурным универсумом. Этими единицами стали знаки, структура которых получила неоднозначное толкование в различных семиотических школах. При определении структуры знака и классификации знаков обычно выделяются два подхода, основы которых заложили американский философ Чарльз Сандерс Пирс (1839 -1914) и швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857-1913).

Центральная идея философии Чарльза Сандерса Пирса – это идея о "сообществе интерпретаторов" {"community of interpreters" [*"Of logic as a study of sign", etc*] Pierce, 1935}. Согласно этой концепции сознание и связанное с ним познание, не являются трансцендентальным состоянием разума отдельного индивидуума или сообщества в целом в определенный момент, а представлены бесконечным процессом научного осмысления внутри сообщества интерпретаторов, познающих явления реального мира. Этот процесс осмысления обусловлен, в свою очередь, следующими факторами: (1) человек не обладает даром "интроспекции", все знание о внутреннем мире исходит от гипотетических размышлений, основанных на знании внешних фактов; (2) человек не обладает даром интуиции, в то же время каждое познание, логически обусловлено предыдущим познанием; (3) *человек не обладает никаким иным даром мышления, кроме как при помощи знаков* [Pierce, 1935: 5-283 / *Consequences of four incapacities*]; (4) у человека нет концепта абсолютно непознаваемого [Corrock, 1995]. Согласно Ч. С. Пирсу, внутреннее "Я" человека (the self) формируется из знаков и принадлежит природе, оно вовлечено в знаковые процессы природной окружающей среды, а также в знаковые процессы сообщества интерпретаторов. Реальный мир проявляет себя через известные или

семиотических систем, хранящих и передающих информацию. Также семиотика представляется как система того или иного объекта, рассматриваемая с точки зрения семиотики как дисциплины [ЛЭС, 1990: 440].

познаваемые внешние знаки, которые закрепляются в области мысли (the domain of thought). Осознаваемое "Я" взаимодействует с этими семиотическими цепочками и таким образом при помощи бесконечного процесса интерпретации знаков открывает для себя рациональные структуры Вселенной [1868. *Pierce, 1935: 5-283 - Consequences of four incapacities*].

Такой подход во многом обусловлен тем содержанием и структурой, которые Пирс вкладывал в понятие *знак (sign)*. В своих многочисленных трудах² Ч. С. Пирс с небольшими модификациями обосновывал триадическую структуру знака:

Ср.: "A Sign is anything which represents something else".

"I define a sign as an thing which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its interpretant, that the latter is thereby mediately determined by the former. "

"A sign is whatever there may be whose intent is to mediate between an utterer of it and an interpreter of it, both being repositories of thought, or quasi-minds, by conveying a meaning from the former to the latter. We may say that the sign is moulded to the meaning in the quasi-mind that utters it, where it was, virtually at least (i. e. if not in fact, yet the moulding of the sign took place as if it had been there) already an ingredient of thought".

It is convenient to speak as if the sign originated with an utterer and determined its interpretant in the mind of an interpreter. " [*MS 318, Pragmatism*].

² См. например, 1873. *MS 380. Of logic as a study of sign* ; v. 1873. *MS 389. On representations*; 1885. 3-360. *On the algebra of logic* ; v. 1902. *C. P. 2-274. Syllabus*; v. 1902. *MS 599. Reason's rules*; 1906. *C. P. 4-531. Apology for pragmatism* . Robert Marty выделяет 76 текстов Пирса с 1865 по 1911, где определяется знак [Marty, 1998].

Понимая под знаком (*Sign, Representation, Representamen*) все, что может представлять нечто другое (*Object*), Пирс говорил о необходимости для самого существования знаков определенных умственных (когнитивных) операций со стороны воспринимающего знак или цепочку знаков. Этот когнитивный процесс Пирс определил как *Interpretant*. Пирс постоянно подчеркивал взаимозависимость всех трех компонентов знака (*A Sign does not function as a sign unless it be understood as a sign. 1902. MS 599. Reason's rules*), иллюстрируя свои положения на примере знаков как естественного, так и лингвистического порядка: В романе Даниеля Дефо Пятница оставляет следы на песке (*Sign, Representation, Representamen*), что является знаком присутствия человека (*Object*), но только в том случае, если Робинзон увидит эти следы и путем умозаключений (*Interpretant*) не поймет, что остров обитаем, этот знак будет существовать [*1902. MS 599. Reason's rules*]. Или: адекватное поведение солдата зависит от того, насколько точно он понимает слова офицера "Halt!" и "Forward march!": [*MS. 793. On Signs*]

Все дискуссии, которые развернулись вокруг теории Пирса и его последователей, концентрируются вокруг триадической структуры знака и предложенной им классификации знаков. А. В. Кравченко в статье "Классификация знаков и проблема взаимосвязи языка и знания" [Кравченко, 1999] полемизирует с М. В. Никитиным, который в статье "Предел семиотики" выдвинул идею об изначальной недостаточности концепции Пирса, поскольку тот в своих построениях обходится без отправителя информации [Никитин, 1997]. Позволим себе не соглашаться с М. В. Никитиным, поскольку в определении знака, представленном в работе *Pragmatism*, Пирс говорит об отправителе информации: "It is convenient to speak as if the sign originated with **an utterer** and determined its interpretant in the mind of an interpreter. " [*1907. MS 318. Pragmatism*]. Говорящий (**an utterer**) в этом определении и есть отправитель информации. Вероятно, включение Пирсом при-

родных факторов в число отправляющих информацию и привело к появлению тезиса об отсутствии отправителя информации у Пирса.

Характер дополнительности к теории Пирса носит дискуссию в культурологической школе семиотики. Так, Дж. А. Чейн (J. A. Cheyne) в статье "Sign of Consciousness: Perception and the Interpretation of Signs" ("Когнитивные знаки: размышления: восприятие и интерпретация знаков") рассматривает схемы структуры иконического знака, в основе своей имеющие триаду Пирса. Среди них триада Гибсона, основывающаяся на взаимосвязи источника окружающей среды, инварианта стимула и воспринимающего механизма, и триада Бидермана, включающая объект, *геон* и идентификацию. При этом под *геоном* понимаются компоненты, позволяющие распознавать явление (components that are reliable diagnostic features)[Cheyne, 1998].

Тот же характер неприятия и дополнительности характеризует дискуссию вокруг классификации знаков Пирса (*иконических знаков, знаков-индексов и знаков-символов*). Критике подвергается сама идея Пирса о вычленении различных типов знаков (Соссюр) и способность знака одного типа переходить в другой тип или выступать одновременно знаком двух типов, например, иконическим знаком и знаком-символом (Соссюр). С другой стороны, такое отсутствие четких границ между знаками воспринимается как кажущееся противоречие [Кравченко, 1999; Дрожащих, 2000]. Что касается дополнительности классификации Пирса, то здесь целесообразно отметить классификацию Чарльза Морриса и ее расширение А. М. Коршунова и В. В. Мантанова. Американскому философу Чарльзу Моррису принадлежит большая заслуга в структурировании семиотики как науки. Исходя из триадической структуры знака (*знак, десигнат, интерпретатор*), Моррис предложил исследовать бинарные отношения между ними. При этом отношения между самими знаками он назвал синтаксическим измерением семиозиса [Morris Ch. Foundation of the theory of signs. "International Encyclopedia of Unified Sci-

ence", 1938, vol. 1, N. 2], определяя таким образом учение о формальной структуре знаковых систем. Отношения между знаками и объектами согласно концепции Морриса являются семантическим измерением семиозиса и изучаются семантикой, а отношение знаков к интерпретатору представляет собою прагматическое измерение семиозиса и изучается прагматикой. Все три раздела находятся в неразрывном единстве и не всегда возможно определить границу между этими измерениями [Morris, 1938]. При этом Моррис считал возможным вывести классификацию знаков по характеру взаимоотношения между обозначаемым объектом и знаком. Он выделил *индексы*, десигнатом которых являются вещи, *характеристики*, десигнатом которых он определил отношения и свойства, *универсальные знаки*, представляющие сущности или бытийность, и *предложения*, имеющие своим десигнатом факты, события и положения дел [Morris, 1938]. А. М. Коршунов, В. В. Мантанов, придерживаясь функционального подхода Пирса при классификации знаков и его деления знаков на иконические, индексы и символы, сочли возможным вычленить отдельно языковые знаки, поскольку "они являются конструирующим материальным элементом естественных и искусственных языков" [А. М. Коршунов В. В. Мантанов, 1974: 127].

Не меньшее развитие получило и второе направление в современной семиотике, идущее от теорий Ф. де Соссюра. М. В. Никитин, подвергая резкой критике универсальную концепцию знака, предложенную Пирсом и развитую его последователями, выражает сожаление, что современная наука свернула с пути, намеченного Соссюром [Никитин, 1997]. Представляется, что такая постановка вопроса, более чем дискуссионная, и среди авторов (Барта, Кокэ, Дерриды, Эко, Элама, Греймаса, Хокса, Хита, Якобсона, Морриса, Скулза, Сибока и других, включенных в список), занимавшихся, по мнению Никитина, "псевдонаучными играми" [Никитин, 1997: 3], немало исследователей, которые развивали положения семиологии Фердинанда де Соссюра.

Соссюр определил семиотику ("семиологию") как будущую науку, которая будет изучать из чего состоит знак и какие законы управляют знаками. В центре, внимания Соссюра был, прежде всего, лингвистический знак, представленный осмысленной единицей языка – словом, рассматриваемым в синхронном аспекте. Составляющие лингвистического знака, согласно Соссюру, оказывались релевантными и для иных знаков. В отличие от концепции Пирса структура знака у Соссюра имеет двоичную основу и представляет собой произвольное, конвенциональное отношение между обозначающим и обозначаемым. При этом центральным звеном в этих отношениях является положение о различиях (*différance*). Соссюр постулировал, что "в языке, как и во всякой семиологической системе, есть то, чем знак отличается, и есть все то, что его составляет... Языковая система есть ряд различий в звуках, комбинированный с рядом различий в идеях" [Соссюр, 1977: 118].

Его исследования были развиты учеными пражской лингвистической школы и школами европейского и американского структурализма. Одним из центральных направлений пражской лингвистической школы стало изучение оппозиций, предпринятое Николаем Трубецким. В своем фундаментальном труде "Основы фонологии", раскрывая смысл понятия *différance*, он пишет, что любое различие между объектами "предполагает понятие противоположения, или оппозиции. Две вещи могут отличаться друг от друга лишь постольку, поскольку они противопоставлены друг другу, иными словами, лишь постольку, поскольку между ними существует отношение противоположения, или оппозиции" [Трубецкой, 2000: 36]. Противоположение (оппозиция), согласно Трубецкому, предполагает не только отличительные признаки, но и признаки, которые являются общими для обоих членов оппозиции [Трубецкой, 2000: 72].

В зависимости от отношений между членами оппозиции Н. Трубецкой выделял три вида оппозиций: *привативные (бинарные), ступенчатые (градуальные) и равнозначные (эквивалентные)*:

"а) *Привативными* называются оппозиции, один член которых характеризуется наличием, а другой - отсутствием признака, например "звонкий - незвонкий", "назализованный - неназализованный", "лабиализованный - нелабиализованный" и т. д. Член оппозиции, который характеризуется наличием признака, называется "*маркированным*", а член оппозиции, у которого признак отсутствует, - "*немаркированным*"...

б) *Градуальными* (ступенчатыми) называются оппозиции, члены которых характеризуются различной степенью или градацией одного и того же признака... Член оппозиции, которому присуще наличие крайней (минимальной или максимальной) степени данного признака, называется крайним или внешним; прочие члены являются средними.

в) *Эквивалентными (равнозначными)* называются такие оппозиции, оба члена которых логически равноправны, то есть не являются ни двумя степенями какого-либо признака, ни утверждением или отрицанием признака" [Трубецкой, 2000: 80].

Жак Деррида, включенный М. В. Никитиным в число отступников от теории Соссюра, также поставил в центр своих семиотических построений положение Соссюра о различиях [Derrida, 1978]. При этом содержание термина *différance* у Дерриды характеризуется двойственностью: знаки *различаются (differ)*, то есть познаются через различия и знаки *принадлежат ко всему понятийному полю (defer)*, то есть познаются через общие характеристики. Основными положениями концепции Дерриды являются утверждения, что (1) *в центре существования стоит различие (différance), а не сущность*, (2) *знаки могут представлять значения только через différance (различие+общие характеристики)*. В отличие от Соссю-

ра, который рассматривал только лингвистический знак, Деррида расширил область применения *différance*. Согласно его концепции, принцип *différance* является онтологическим и поэтому может рассматриваться как философская основа для изучения когнитивных процессов [Derrida, 1978]. Он также считал возможным использовать этот принцип при интерпретации художественных текстов, заложив основу метода деконструктивизма.

Постулат о различиях (*différance*) принимается отнюдь не всеми семиологами [см.: например, Кравченко, 2000], однако приведенные примеры демонстрируют, что положения семиологии Соссюра получили не меньшее развитие в семиотической науке, чем положения Пирса. Не меньшей полемичностью характеризуется и дискуссия, которая развернулась вокруг его теории. В центре этой дискуссии положение Соссюра о дихотомии языка (*langue*) и речи (*parole*). С одной стороны, такой подход позволил "обособить системные аспекты языковой деятельности и изучать их как самостоятельное целое" [Живов, Тимберлей, 1997: 4], с другой стороны, возникает высокий уровень абстрактности, при котором "речевая деятельность (*usage/parole*) трактуется как несовершенное (испорченное) отражение языка (*langue*)" [Живов, Тимберлей, 1997: 3]. Отмечая это противоречие, критики Соссюра постулируют статичность языка в соссюровской концепции, что не позволяет описать динамичные аспекты языка. Кроме того, критике подвергается идея Соссюра о произвольности знака [Кравченко, 1999, 2000] и его двусторонняя структура знака. При этом наблюдается поляризация в подходах. Так, А. В. Кравченко придерживается концепции Пирса о триадичной структуре знака [Кравченко, 1999], а В. З. Панфилов считал знак не двусторонней, а односторонней единицей, утверждая, что "языковым знаком следует считать не языковую едини-

цу в целом, а лишь ее материальную сторону" [Памфилов, 1983; 79 и сл. ; цит.: Кравченко, 2000].³

Если рассматривать в целом преимущества и недостатки применения сосюрковского подхода в последующих теориях, то целесообразно обратиться к двум главам электронного учебника по семиотике Дэвида Чэндлера "Семиотика для начинающих" (*Semiotics for Beginners*). В главе "*Strengths of Semiotic Analysis*" ("Сильные стороны семиотического анализа" – пер. наш), концентрируясь на роли семиологии Соссюра в теоретических построениях структурализма, Чэндлер приводит аргументы ученых, которые полагают, что именно семиотика предлагает системный анализ природы коммуникации [Hodge, Kress, 1988; 1 цит. по: Chandler, 1997]. Преимущество структуральной семиотики состоит в том, что при анализе она выходит за пределы поверхности явления (текста) [Langholz Leymore, 1975; 9, цит. по Chandler, 1997]. Семиотический анализ предлагает бесконечное богатство интерпретации знаков, обусловленное конвенциональностью последних [Sturrock, 1986: 101, цит. по: Chandler, 1997]. Семиотический анализ помогает рассматривать текст как знак в пределах объективных рамок интертекстуальности (отношения текстов к друг другу), а не только в пределах авторской интенции. При этом система знаков каждого субъекта выражает его, так как каждый субъект, в свою очередь, выражает себя в пределах этой системы знаков и через эту систему знаков ("our systems of signs... *speak us as much as we speak in and through them*") [Hall, 1977; 328 цит. по: Chandler, 1997]. Рассматривая критические точки зрения в главе "*Criticisms of Semiotic Analysis*" ("Критика семиотического анализа"), Чэндлер, помимо отмеченных выше замечаний относительно изначальной статичности

³ Мишель Фуко отмечает историко-философскую обусловленность структуры знака, зависящую от *эпистем* знания в определенную эпоху. Так в эпоху Возрождения, когда знак зависел от вещи и был представлен через текст, его структура была триадической, тогда как в классический период, когда язык стал самоценен, а текст был заменен дискурсией, знак приобрел двоичную структуру [Фуко, 1994:71-80]

синхронического подхода и онтологической искусственности дихотомии язык/речь, выделяет чрезмерное расширение области семиотики. У структуралистов выход за пределы лингвистического знака привел к идее о существовании семиотического универсума, где любой натурфакт или артефакт рассматривается как знак [Chandler, 1997], у постструктуралистов сам лингвистический знак расширил свои границы до лингвистического универсума, что привело к тенденции декодировать любой факт как лингвистический факт [Messaris, 1994; 7, цит. по: Chandler, 1997]. В этом отношении, в плане преодоления такой "расширительной" тенденции, продуктивна позиция Н. К. Фролова, который, основываясь на теории Б. М. Гаспарова о лингвистике языкового существования [Гаспаров, 1996], рассматривает лингвистическое пространство как компонент социокультурного пространства, считая его иерархической сущностью, связанной с универсумом через систему компонентов (вербально-сигникативный, денотативный, когнитивный этнокомпонент и психологический) [Фролов, 1999].

Наиболее продуктивными, на наш взгляд, представляются те подходы к природе, классификации, функции и области применения знака, где предпринимается попытка дополнения и интеграции позиций Пирса и позиций Соссюра. Здесь, прежде всего, привлекают внимание работы, постулирующие знаковый текстообразующий характер культуры и искусства [Бахтин, 1986; Якобсон, 1989; Лотман 1992; Кармин 1997; Барт 1985; Лодж 1992].

Авторы этих работ исходят из тезиса Пирса о том, что знаки не только отражают существующую реальность, они вовлечены в конструирование этой реальности. При этом тот, кто контролирует знаковые системы (в частности, любой писатель), контролирует и создание реальности [Chandler, 1997]. Писатель, пользуясь знаковостью языка, строит определенную реальность, которая не только отражает уже существующую, но и является ее частью. Поэтому любой художественный текст носит знаковый характер, требующий при интерпретации семио-

тического подхода, который, в свою очередь, направлен на объяснение текста как языкового явления. Такой подход, в частности, характерен для московско-тартусской школы семиотики, во главе которой стоял Ю. М. Лотман. Так, его последователь Е. Горный рассматривает семиотический подход к тексту как исследование, которое фокусируется на знаковой природе текста и которое пытается объяснить текст как языковое явление [Gornu, 1994]. По мнению Е. Горного, существует большое количество подходов, направленных на семиотический анализ текста. Вслед за Ю. М. Лотманом он объединяет их в три основные группы по двум признакам: как каждый подход определяет текст и какой тип связи устанавливается между текстом и значением. На основе этого выделяется *имманентный подход* (подход, рассматривающий текст как высокоорганизованную целостность, структура которой является "генератором" смысла), *интертекстуальный подход*, касающийся проблем *семиозиса* (проблем возникновения знаковых структур из незнаковой реальности) [Gornu, 1994]. Признавая справедливость выделения подобных подходов, следует признать, что очень трудно провести границы между ними при интерпретации текстов – какой бы подход не доминировал при анализе, сам текст приведет к интеграции этих подходов.

Возможность интеграции положений, основанных на концепции Пирса и на концепции Соссюра, возникла с выделением *текста* как основного объекта семиотического и лингвистического анализа. При этом все теории, связанные с изучением текста, основываются на общекультурном понимании текста как *порожденного с помощью знаковых систем информационного целого*, которое может быть выражено и вербально, и не вербально [Кармин, 1999]. Примечательно, что слово *текст*⁴ не утратило во всех многочисленных терминологических дефинициях сему *сплетения*. В частности, эта сема содержится и в общепризнанном отечественными лингвистами определении И. Р. Гальперина: "Текст – это произведение ре-

четворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), *объединенных разными типами, лексической, грамматической, логической, стилистической связи*, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку [Гальперин, 1981: 18]. Когезия (сцепление) выделяется И. Р. Гальпериным и среди основных признаков текста⁵ Даже если исходить из общекультурного понимания текста как *порожденного с помощью знаковых систем информационного целого*, которое может быть выражено и вербально, и не вербально, то сема сплетения, интегративности присутствует и в этом определении.

Необходимость семиотического подхода при интерпретации текста обусловлена его функциями, в частности, информативной и коммуникативной. Текст, выраженный вербально, приобретает, по мнению А. И. Варшавской, "двойную знаковую функцию: он есть языковой знак определенной формы определенного тематического содержания и вместе со своим автором выступает как символ... некоторого социально-культурного пространства и временного отрезка" [Варшавская, 1999: 11]. Двойная знаковая функция вербально выраженного текста позволяет говорить о его особом статусе, если рассматривать текст с точки зрения дихотомии языка и речи. Текст, обладающий рядом единиц-конституентов и категорий и реализующий коммуникацию, одновременно является "единицей языка и произведением речи" [Варшавская, 1999: 13]. Синтетический характер текста, признаваемый большинством лингвистов и семиологами (Сусов, Гордеева, Ван Дейк, Лотман), позволяет рассматривать его как диалектическое информационное единство не только в плане отмеченного А. И. Варшавской противоречия динамического

⁴ [L. *texĕre*, *textum*, to weave; Chambers: 1144]

⁵ Полный список выделяемых Гальпериным признаков: информативность, когезия (сцепление) континуум (логическая последовательность, членимость, автосемантия, ретроспекция, проспекция, модальность, интеграция, завершенность [Гальперин, 1981: 18].

процесса и статического [Варшавская, 1999: 10], но и в плане реализации оппозиций. Именно концентрация при анализе на тексте, который является производным взаимоотношения автора, интерпретатора и знаковых систем, используемых ими при кодировании и декодировании информации, позволяет *объединить два семиотических подхода: постулат о триадической структуре знака Пирса и постулат Соссюра о представлении и восприятии знака через различия (différance).*

В свою очередь, представление текста через оппозиции: *динамический процесс/статический, язык/речь, автор/интерпретатор* привело к появлению новой оппозиции: *текст/дискурс.*

Английское слово *discourse*⁶, приобретя статус лингвистического термина, подверглось значительному переосмыслению. Из словарной дефиниции следует, что лингвистический факт, обозначаемый этим словом, принадлежит одновременно к языку и речи. Слово *discourse* употребляется для определения устных высказываний, принадлежащих к тем риторическим жанровым формам, где требуется умение рассуждать, а также для обозначения, по крайней мере, двустороннего речевого действия. Из словарной дефиниции почти полностью исчезла заложенная в этимологии слова сема *бегства или уклонения от курса*. Вероятно, только "в истории можно уловить" [М. Фуко. Цит. по: Ревзина, 1999: 30] сему отклонения от заданной темы в речи или проповеди или от вопроса в диспуте. Французский философ Мишель Фуко отмечает, что в семнадцатом и восемнадцатом столетиях "любой язык имел ценность как *дискурсия*. Искусство языка сводилось к способу "подать язык", то есть обозначить какую-либо вещь и разместить вокруг нее знаки, иначе говоря, это искусство — назвать, а затем посредством одновременно украшающего и доказывающего удвоения поймать это название, замкнуть его и

⁶ **Discourse**, n. speech or language generally: conversation: the reasoning faculty: a treatise: a speech: a sermon: (*Spens*) apparently, process of combat. - v. i. to talk or converse: to reason: to treat formally. - v. t. -to utter or give forth. - **discours-er**(*Shak.*). -adj. (obs.) **discursive**[Fr. *dicours* - L - *discursus* *dis* -, away, and *currere*, to run.] [Chambers: 299].

скрыть, обозначить его в свою очередь другими именами, которые были бы его отсроченным присутствием, знаком вторичного порядка, риторической фигурой, украшением" [Фуко, 1994: 79-80]. В современном использовании понятия "дискурс" в лингвистике и в семиотике в целом наблюдается несколько "противопоставительных" тенденций и несколько "объединительных" тенденций [см.: Басималиева, 1999: 78-81; Варшавская, 1999: 22-24]. Прежде всего, противопоставление проходило по линии дихотомии *язык/речь*, термин дискурс употреблялся сначала для обозначения только устной речи, позднее для обозначения произведений устной и письменной речи. Второй уровень противопоставления – это дихотомия текст/дискурс (напр., Ван Дейк). Примечательно, при наличии противопоставления все определения дискурса представлены через понятие "текст". Например, в Лингвистическом энциклопедическом словаре дискурс определяется как "связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными и другими факторами, текст взятый в событийном аспекте..." [ЛЭС, 1990: 137]. Присутствие событийного аспекта, процессуальности, динамического развития приводит к использованию терминов "текст" и "дискурс" взаимозаменяемо [см.: Басималиева, 1999: 78-81; Варшавская, 1999: 22-24]. Единственным аспектом, который позволяет провести различие между текстом и дискурсом, можно считать когнитивный, описанный Т. Ван Дейком в работах, посвященных когнитивной обработке информации, заложенной в тексте [Ван Дейк, 1978; 1989]. Следует отметить, что в своих теоретических построениях о наличии на уровне сознания определенных ситуативных моделей, фреймов, необходимых для понимания текстов, Ван Дейк включал в число видов дискурса и художественный (вымышленный) дискурс. В своей работе "Cognitive Processing of Literary Discourse" ("Когнитивная переработка художественного дискурса") Ван Дейк, исходя из тезиса, что художественная (вымышленная) обработка информации, поступающая в сознание из внешнего мира, мало чем отличается от нехудожественной (невымышленной), описал ряд ситуативных моделей, лежащих в основе порождения художественно-

го дискурса и его восприятия [Dijk, 1978]. Описывая когнитивные операции, задействованные при порождении художественного текста, Ван Дейк фактически придерживался центральной оси поэтики *автор-текст-читатель*, основного концепта поэтики – "делания текста", исходящего из этимологии этого слова.

Термин "*поэтика*", начиная с Аристотеля, воспринимается и как обозначение самого поэтического искусства, и как название науки о поэзии, о родах, видах и жанрах поэтического искусства, о законах их развития и о "поэтическом стиле" [Аристотель, 1983: 645-680]. Словарная дефиниция в Литературном энциклопедическом словаре определяет поэтику следующим образом (от греческого слова *poietike techē* – делание) – это "описание изучения звукового, словесного, образного строения текста, что позволяет создать "модель" – индивидуальную систему эстетически действенных свойств произведения; поэтика может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка" [ЛЭС, 1987: 295]. Среди множества поэтик, направленных на изучение различных аспектов построения художественного текста, например на закрепление эстетических канонических правил (Буало), глубинных психологических процессов при порождении текста (Веселовский, Потебня, Жолковский и Щеглов), формальных жанрообразующих признаков (Жирмунский, Эйхенбаум, Шкловский), доминант (Якобсон) и структурных отношений (Лотман), трудно обнаружить теорию, которая бы в какой-то мере не постулировала либо синкретический и синтетический характер художественного текста, либо необходимость синтеза различных методов при интерпретации художественного текста.

Среди ученых, кто подчеркивал интегративный характер поэтики, был В. В. Виноградов. Он, говоря об этой дисциплине, объединял и лингвистические, и эстетико-стилистические, и литературоведческие подходы к изучению структуры литературно-художественного произведения [Виноградов, 1963: 206]. В. В. Виноградов отделял различные области стилистического анализа, отмечая, что "поэти-

ка, как наука о формах, видах, средствах, способах словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений стремится охватить не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности, речи" [Виноградов, 1963:151-152]. В. В. Виноградов также намечал основные возможные направления в развитии поэтики, которая "рассматривает литературно-художественные произведения в структурно-теоретическом, в историческом и сравнительно-историческом, а также в сравнительно-типологическом аспектах" [Виноградов, 1963:160].

Интегративный характер поэтики подчеркивает и М. Я. Поляков. В своей работе "Вопросы поэтики и художественной семантики" он заостряет внимание на семантической поэтике, изучающей взаимодействие глубинных, внутренних структур с формальными, внешними структурами [Поляков, 1986: 7]. Среди основных проблем семантической поэтики М. Я. Поляков постулировал проблему интерпретации механизмов, порождающих художественный смысл [Поляков, 1986: 7]. Вместе с тем, выделенный ученым "принцип содержательности" в качестве основы интерпретационных механизмов представляется слишком описательным, хотя следует признать, что отмеченные им компоненты анализа (*слово, цвет, герой и его мир, действия, время, пространство*) позволяют интерпретировать художественный смысл текста "по существующим признакам".

Наибольший вклад в современную концепцию поэтики внесли, на наш взгляд, Роман Jakobson и Ю. М. Лотман. Роман Jakobson в своих многочисленных работах постулировал, что *поэтика – это явление лингвистического порядка*. В своей статье "Лингвистика и поэтика" [Jakobson, 1960/1975] он аргументировал, что поскольку центральным вопросом поэтики является: "*Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства*", постольку поэтика занимается проблемами речевых структур в художественных текстах, поэтику можно рас-

смаатривать как составную часть лингвистики. При этом Якобсон не отрицал, что "многие поэтические особенности должны изучаться не только лингвистикой, но и теорией знаков в целом" [Якобсон, 1960/1975: 194-195]. Ученый считал ошибочным тезис о наличии контраста между структурой поэзии (как преднамеренным высказыванием) и другими типами речевых структур, полагая, что контраст, основанный на дихотомии *преднамеренность высказывания/ непреднамеренность*, является ложным, поскольку всякое речевое высказывание характеризуется преднамеренностью или целенаправленностью [Ibid: 195]. Якобсон полагал надуманным отрыв поэтики от лингвистики, писал, что "язык следует изучать во всем разнообразии его функций", вытекающих из взаимодействия компонентов речевого события. Якобсон описывал структуру речевого события следующим образом: *Адресант (addresser)* посылает *сообщение (message)* *адресату (addressee)*. Чтобы сообщение могло выполнить свои функции, необходимы *контекст (context)*, *код (code)*, частично или полностью общий для адресата и адресанта и контакт (*contact*), то есть физический канал связи [Ibid: 197]. Для всех компонентов акта коммуникации Якобсон определяет соответствующие функции: *коммуникативную (реферативную)*, *апеллятивную*, *поэтическую*, *экспрессивную*, *фатическую*, *метаязыковую* [Ibid: 203]. При этом он утверждал, что лингвистическое изучение поэтической функции должно выходить за пределы поэзии, а лингвистический анализ поэзии не может ограничиваться только поэтической функцией, которая всего лишь является доминирующей, а в поэзии используются и другие функции [Ibid].

Ю. М. Лотман в "Лекциях по структуральной поэтике" и в ряде других работ постулировал необходимость семиотического подхода при анализе художественного текста по оси *автор – текст – читатель* [Лотман, 1992, 1994, 1999]. Он считал, что тексты, в частности поэтические, представляют собою определенные модели мира, погруженные в другие модели мира, и изучаться они должны как се-

миотические системы, как сложное переплетение различных смыслообразующих и структурообразующих кодов.

Таким образом, если исходить из аристотелевского понимания поэтики как делания, продуцирования текста; как явления лингвистического порядка, где доминирует поэтическая функция вербальных сообщений (концепт Р. Якобсона), как информационно насыщенной закодированной модели мира, погруженной в другие закодированные модели и миры (концепт Ю. М. Лотмана), то становится очевидным, что для адекватной интерпретации художественного текста как интегративного единства (Гальперин) требуется интегративный подход, который основывается на семиотике как методе исследования любого информационного целого. В этом плане работа представляется **актуальной**, поскольку в ней предпринимается попытка выработать комплексную модель интегративного анализа художественного текста в рамках современной научной парадигмы с позиций семиотики, лингвистики и поэтики,

Цель исследования заключается в определении взаимообусловленности категорий художественного текста, их системности и генезиса, а также закономерностей их взаимодействия в процессе порождения новых смыслов.

Указанная цель определила следующие частные **задачи** исследования:

- выделить собственную систему парных оппозиций художественных текстов;
- выстроить когнитивную модель функционирования интертекста, описать ее составляющие и определить механизм, лежащий в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер и их элементов при порождении и восприятии художественных текстов;

- на основе сравнительного анализа функций категорий интертекстуальности и хронотопа в художественных текстах разных периодов и течений установить их взаимообусловленность в процессе семиозиса, а также определить, каким образом взаимодействие этих категорий коррелирует проявление других категорий художественного текста;
- выявить условия, которые способствуют превращению линейно развивающегося текста в гипертекст.

Материалом исследования были выбраны произведения, которые послужили интертекстом для романов и стихов Джеймса Джойса: библейские притчи, "Песня Песней", ирландская сказка, несколько шекспировских текстов, сонет предшественника Шекспира Генри Хорварда. Для контрастивного сопоставления привлечены русская сказка, отрывки из романов А. С. Пушкина, И. С. Тургенева, Джейн Остин и Дэвида Лоджа, а также повести-очерка Н. С. Лескова. Кроме того, ряд положений проиллюстрирован на примере отрывков из романа Джойса "Улисс". Такой выбор обусловлен интегративным характером сложных по структуре и по семантике произведений Джойса, требующих при анализе выхода за пределы интенции автора, "законов, созданных им самим", а также за пределы эстетико-философских кодов периода. В течение ряда лет автор исследовал романы, стихи и рассказы Джеймса Джойса. Чтобы понять его произведения, привлекались эстетико-философские системы эпохи, его собственная система воззрений на природу искусства и источники его произведений. Были выделены основные концепции его эстетико-философской системы, среди них концепция драмы, мимесиса, воображения, концепция пространства и времени, концепция человека и концепция любви. Фактически, если использовать термины семиотики, был определен эстетический код произведений Джойса при соотнесении его с эстетическими кодами художественных систем, которые нашли отражение в романах, стихах и рассказах великого ирландца.

Уже на том этапе исследования было отмечено, что выбранный тип мимесиса определяет особенности проявления категории художественного времени и пространства. В свою очередь, структурные особенности этих категорий обуславливают представление действительности (синтез окружающего мира и сознательной и подсознательной деятельности человека). Все это нашло выражение в методе "потока сознания". Кроме того, полигеничность произведений привела к синтезу универсального и "национального" во всех сочинениях Джойса. Из анализа текстов явствовало, что причиной такой взаимообусловленности являются не только интенция автора и "законы, созданные им самим", но и закономерности, лежащие за пределами интенции автора.

Анализ сложных по структуре и по семантике текстов Джойса показал, что для понимания этих закономерностей недостаточно оставаться в пределах эстетико-философских кодов автора и периода. Эти коды следует интегрировать во всю систему поэтики писателя, которая, в силу ряда причин, сама является производной общей системы категорий поэтики.

В свою очередь анализ лингвистической и экстралингвистической информации художественных текстов показал, что ее трудно извлекать, опираясь только на эстетические и языковые коды текста. По своим функциям эти коды предстают в текстах, будучи интегрированными в более сложные системы. Чтобы понять эти системы, привлекались труды Ю. М. Лотмана, В. И. Вернадского, Л. Н. Гумилева и зарубежных ученых структурального и постструктурального направления. Изучение этих трудов и анализ текстов как на занятиях со студентами, так и при собственном исследовании помогли определить в пределах модели составляющие этих систем, их функционирование и взаимообусловленность.

Методологической основой настоящего исследования являются:

1. Сложившийся взгляд на семиотику как на особую форму интерактивного диалога между системами языка и двумя порядками макрокосма, к которым принадлежит человек: социальный порядок и естественный порядок [Halliday, 1987; Eco, 1987].

2. Сложившиеся среди представителей структурального и постструктурального направлений положения о том, что весь универсум художественных произведений структурирован и структурируется из бинарных оппозиций [Якобсон, Трубецкой, Фуко, Деррида, Барт, Дж. Лакофф, Дж. Ли].

3. Теория "взаимопогруженных" текстов [Ю. Лотман, Дж. Крестева, Р. Барт].

4. Теория смысловых отношений в структуре языка А. И. Варшавской.

В диссертации используются методы системного, структурного и функционального анализа, а также метод сравнительного анализа.

Теоретическая значимость и научная новизна работы состоят в следующем:

- В работе предложен интегративный подход к анализу художественного текста, позволяющий синтезировать данные как смежных филологических дисциплин, так и естественно-научных. Семиотический подход, служащий онтологической основой для изучения явлений природного и культурного плана в их взаимосвязи, дает возможность определить интегративный характер художественного дискурса.

- Впервые предложена система разноуровневых парных оппозиций художественных текстов, определяющая принадлежность произведения либо к реалистическому, либо к романтическому типу творчества. Кроме того, дока-

зана взаимообусловленность и взаимозависимость этих оппозиций при порождении и восприятии художественных текстов.

- В работе выстроена и описана когнитивная модель функционирования интертекста, базирующаяся на факторах лингвистического и экстралингвистического порядка; определяется механизм, лежащий в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер модели и их элементов при порождении и восприятии художественного текста. Впервые предложен подход к интертексту как к совокупности (corpora) всех ранее созданных текстов и текстовых форм.

- В работе систематизированы лингвистические и экстралингвистические маркеры хронотопа, позволяющие определить универсальные и этнографические характеристики художественного текста. Впервые выявлена зависимость содержания категории хронотопа от степени проявления категории интертекстуальности.

- Впервые рассмотрены условия, которые обуславливают превращение линейно развивающегося художественного текста в гипертекст.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Любой художественный текст, будучи информационным целым, является порождением совместного функционирования биосферы, ноосферы, семиосферы, этносферы, социосферы, автора и читателя, сложного взаимодействия факторов естественного (природного) и культурного порядка, представленных в произведениях как ряд устойчивых оппозиций, либо в их синкретическом, либо синтетическом единстве.

2. Механизмом, лежащим в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер и их элементов в когнитивной модели функционирования ин-

тертекста, является существование на уровне подсознательного некоего логического конструкта, архетипа, управляющего стремлением человека уподоблять созданные им произведения либо явления природы, либо ранее созданным произведениям. Данное стремление не носит характера простого подражания образцам или процессам, а основывается на генетически закреплённом принципе симметрии и подчиняется законам симметрии, главными из которых являются закон относительного равенства и закон сочетания инварианта и варианта.

3. Своеобразие актуализации категории пространства зависит как от универсальных архетипных представлений картины мира, так и от этно-ландшафтных соответствий, в то время как художественное воплощение категории времени обусловлено историческими факторами и оппозицией объективного/субъективного. Хронотоп в произведениях способен определить их структурные характеристики, а этнический концепт пространства, проявляясь через хронотоп, является основным компонентом, который способен определить национальное своеобразие произведения.

4. Чем более четко выражена в тексте категория интертекстуальности, чем более четко маркирована полигеничность текста, чем чаще происходит "переключение кодов", тем более авторская модель мира тяготеет к универсальной, то есть происходит почти полное растворение этносферы и социосферы в ноосфере. При этом основным условием, способствующим превращению линейно развивающегося текста в гипертекст, является высокая степень интертекстуальности.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов в исследовании широкого круга научных проблем, связанных с поэтикой и с теорией порождения и интерпретации текста. Кроме того, материалы работы могут быть использованы при чтении лекционных курсов по

лингвистике и по интерпретации текста, по стилистике, по английской и русской литературе, а также спецкурсов по поэтике.

Апробация работы. Основные положения диссертации были изложены на межвузовских и международных научных конференциях в Тюменском государственном университете и на заседаниях кафедры английского языка (1991-1999гг.), в Московском государственном университете (1995г.), в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена (1996 г.), в Санкт-Петербургском государственном университете (1999 г.), докладах, сделанных в США в университетах Old Dominion в Норфолке, штат Вирджиния и Marymount в Арлингтоне, штат Вирджиния (1993 г.).

По материалам диссертации читаются спецкурсы на кафедре английского языка Тюменского государственного университета: "Интегративная поэтика" и "Advanced Shakespeare", а также ведутся практические занятия по аналитическому чтению на 3,4 и 5 курсе факультета романо-германской филологии ТГУ.

По теме диссертации опубликовано 20 работ, в том числе монография "Интегративная поэтика", Тюмень: Издательство ТГУ, 1999. Общий объем работ – 35 п. л.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы и списка использованных источников.

Глава первая

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ СЕМИОЗИСА

1.1. СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Для определения круга вопросов, связанных с семиолингвистическими аспектами интегративной поэтики, обратимся к ряду художественных текстов, где речь идет о содержании, функции и порождении текста, а также о возможности адекватной коммуникации. Прежде всего, это два стихотворения под общим заглавием SILENTIUM (!) Федора Тютчева и Осипа Мандельштама, а также эпизод из трагедии Вильяма Шекспира "Гамлет":

Тютчев "SILENTIUM (!)"	Мандельштам "SILENTIUM"
Молчи, скрывайся и таи И чувства и мечты свои – Пускай в душевной глубине Встают и заходят оне Безмолвно, как звезды в ночи, - Любуйся ими – и молчи. <i>Как сердцу высказать себя, Другому как понять тебя, Поймет ли он, чем ты живешь, Мысль изреченная есть ложь. Взрывая, возмутишь ключи, - Питайся ими и молчи. Лишь жить в себе самом умей –</i>	<i>Она еще не родилась, Она и музыка и слово, И потому всего живого Ненарушаемая связь. Спокойно дышат моря груди, Но, как безумный, светел день, И пены бледная сирень В мутно-лазоревои сосуде. Да обретут мои уста Первоначальную немоту, Как кристаллическую ноту, Что от рождения чиста!</i>

Есть целый мир в душе твоей Таинственно-волшебных дум; Их оглушит наружный шум, Дневные разгонят лучи, - Внимай их пенью и молчи!.. (стр. 17)	<i>Останься пеной, Афродита,</i> <i>И слово в музыку вернись,</i> <i>И сердце сердца устыдись,</i> <i>С первоосновой жизни слито!</i> <i>(1910 Мандельштам 1991: стр. 9)</i>
---	---

3.

Pol... . What do you read, my lord?

Ham. Words, words, words.

Pol. What is the matter, my lord?

Ham. Between who?

Pol. I mean, the matter that you read, my lord.

Ham. Slanders, sir: for the satirical slave says here that old men have grey beards; that their faces are wrinkled; their eyes purging thick amber and plum tree gum; and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: all which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down; for you yourself, sir, should be old as I am, if, like a crab, you could go backward.

Pol. [Aside] Though this be madness, yet there is method in't... .⁷

[William Shakespeare, Hamlet, prince of Denmark, act 2, scene 2 1140]

⁷ Курсив наш.

Эти три знаменитых текста демонстрируют несколько возможных подходов к природе, содержанию и семиотической функции дискурса, зависящей от коммуникативной ситуации и установок участников. Все тексты являются поэтическими, в каждом из них коммуникативная установка определяется жанровой принадлежностью. Стихотворения Тютчева и Мандельштама представляет собою лирическую форму, где автор непосредственно обращается к читателю или к самому себе. Орывок из второго акта трагедии "Гамлет" У. Шекспира принадлежит к драматической форме, где коммуникация – это непосредственное взаимоотношение между персонажами и зрителем (читателем), а автор полностью скрыт за создаваемыми образами. Рассмотрим в отдельности каждый из текстов.

У Тютчева фактически речь идет о невозможности коммуникации.

Во второй части можно предположить существование нескольких вариантов текста, основанного на исходном инварианте. Обозначим инвариант **Т-1**. Эта та самая мысль, которая становится ложью при изречении. При анализе **Т-1** возникает несколько вопросов: Что является его единицей? Насколько он вербален? Насколько он зависит от биологической природы человека и насколько от социальной (культурной)? От чего зависит когнитивная обработка информации при порождении мысли? Для понимания этих процессов обратимся к статье "*A semiotic perspective on the development of (artificial) consciousness*" Патрика Джона Коппока ([Patrick John COPPOCK](#)), профессора Норвежского университета науки и технологии (The Norwegian University of Science and Technology, College of Arts and Science Department of Applied Linguistics N-7055 Dragvoll), представляющей собой версию доклада, подготовленного для пятой Нордической конференции по искусственному интеллекту, состоявшейся в норвежском городе Трондхейме 29-31 Мая 1995 года. В этой работе рассматривается развитие сознания как системы взаимодействующих и взаимозависимых установок (интенциональности) с точки зрения се-

миотического подхода. В своих теоретических построениях автор исходит из работ по семиотике Чарлза С. Пирса, а также из работ по нейробиологии Джеральда Эдельманна и работ по системной функциональной лингвистике Майкла Халлидея. Семиотический подход, по мнению автора, дает возможность обеспечить онтологическую основу для анализа эволюции сознания как интенциональности в рамках междисциплинарного подхода, при этом семиотическая основа позволяет объединить в единое целое данные как естественных, так и гуманитарных наук [Соррок, 1995].

Исходя из понимания сознания как субъективного опыта человека, находящегося в условиях реального мира, а понимания как обусловленных временем этических и онтологических последствий осмысления процессов реального мира [Соррок, 1995], Коппок следует центральной идее философии Чарлза Сандерса Пирса о "сообществе интерпретаторов"

Развивая положения Пирса, а также идеи Джеральда Эдельманна, Шрёдингера, Вигнера, Нильса Бора и других ученых относительно физической природы сознания, Коппер постулирует, что *значение* основано на взаимодействии. Согласно его пониманию, взаимодействие между человеческими организмами и знаками физической и биологической окружающей среды играет центральную роль в определении, к чему относятся значения слов. Как для отдельного человека, так и для сообщества в целом, биологическая окружающая среда, подобно человеческому организму, характеризуется открытостью. Она состоит из множества саморегулирующихся и постоянно усложняющихся динамических систем. А так как мозг каждого индивидуума структурируется через взаимодействия организма с его окружающей средой, тело человека играет огромную роль в определении значений. И здесь огромная роль принадлежит языку не только для закрепления собственных представлений, но и для коммуникации с другими живыми организмами [Соррок, 1995].

Для определения этой роли Коппок обращается к работам Майкла Халлидея *"Language and the Order of Nature"*(1987) и *On language in relation to the evolution of human consciousness* (1992). В своих теоретических построениях, известных как "Системная функциональная лингвистика", Майкл Халлидей уделяет основное внимание роли языка в развитии человеческого сознания, а также роли языка науки в постоянном диалоге человека с природой. Согласно концепции ученого, язык – это основное условие существования сознания высшего порядка. При познании физической или биологической природы человек вынужден обрабатывать информацию, закодированную неоднородно, и ему необходимо зачастую две или три стадии перевода, прежде чем он сможет постичь эту информацию [Халлидей, 1987]. В свою очередь, язык и грамматика являются таким же продуктом эволюции, как и человек, и лексико-грамматические системы живых языков представляют собою развивающиеся, а не заданные (designed) системы, поскольку язык, будучи неотъемлемым признаком человека разумного, неотделим от природы. Вследствие этого естественные языки позволяют человеку интерпретировать при помощи обобщения и абстрагирования естественный порядок и социальный порядок. Язык, представляющий собою социальную семиотику, вносит свой вклад в развитие самосознания при помощи раскрытия природных и социальных смыслов, что, в свою очередь, порождает такое явление, как культура. Поскольку через лексико-грамматические системы люди устанавливают взаимосвязь друг с другом, этим системам Халлидей придает социообразующий статус [Халлидей, 1992].

По мнению Коппока, и неадекватность интерпретации природных и социальных знаков, и неадекватность восприятия интерпретируемых знаков обусловлены двумя основными факторами: (1) современной нормативной текстовой культурой, получившей окончательное закрепление благодаря развитию высоких компьютерных технологий, что привело к тому, что сознание не всегда способно декодировать информацию, представленную вне текста [Соррок, 1995]; и (2) и

относительной недостаточностью языковых кодов (the relative lack of richness of the language code), которая в письменной форме не может компенсироваться другими семиотическими системами (невербальной коммуникацией) [Corruck, 1995].

Если представленные теории в какой-то степени поясняют сущность семиотических процессов при зарождении мысли или **Т-1**,⁸ то вопрос о единице этого текста-инварианта остается открытым. Ни слово, ни сверхфразовое единство, ни физический волновой процесс нельзя считать единицей этого текста, поскольку он не может фиксироваться без искажения. Пожалуй, в какой-то степени его единицей можно считать тот стоический *лектон*, который анализирует А. Ф. Лосев в своей книге "История античной эстетики. Ранний эллинизм" (1979). Стоики определяли *лектон* как понятийную сущность вещи, в какой-то степени подобную "эйдос" Платона, которая может не совпадать не только у разных народов, но и у отдельных людей. В той же степени его единицей можно считать и однозначный Interpretant Пирса (ментальный процесс, направленный на осмысление единичного знака).

Рассматривая варианты текста, отметим, что автору будут принадлежать два варианта. Это **Т-2ак** – формально-концептуальный, базирующийся на существующих лексико-грамматических нормах данного языка (уровень предложения) и на этнокультурном и индивидуальном концепте текста (*интертексте 2* в нашей модели), что позволяет автору выразить свои мысли в определенной форме устного или письменного высказывания (сверхфразового единства: абзаца, стиха, etc.), то есть "изрекать" мысль, порождать текст **Т-3ап**. Именно этот текст и будет декодироваться читателем, у которого, в свою очередь, есть свой собственный концепт текста (**Т-4чк**), полностью совпадающий с авторским на нормативном, лексико-

⁸ В этом плане Осип Мандельштам в своем стихотворении "Silentium" приблизился к теориям Ч. С. Пирса и Майкла Халлидея, когда образно представил зарождающуюся мысль как "Она и музыка и слово, и потому всего живого ненарушаемая связь".

грамматическом уровне и частично - на этнокультурном. Наибольшие расхождения будут наблюдаться на индивидуальном уровне концепта текста. Для понимания процессов, происходящих при декодировании художественного текста и воссоздании его (Т-5чв), обратимся к работе Т. Ван Дейка *"Cognitive Processing of Literary Discourse"* (1978), написанной в рамках теории фреймов. В ней разбираются ментальные процессы, происходящие при восприятии и интерпретации художественных текстов. Ван Дейк отмечает следующие существенные моменты:

- 1) если рассматривать работу кратковременной и долговременной памяти при извлечении информации, то не существует разницы между художественным текстом, рекламой, газетной статьей или устным дискурсом;
- 2) для читателя любой художественный текст является таким же речевым актом, как и невымышленные виды дискурса;
- 3) при восприятии текста у каждого читателя существует определенный набор установок, зависящих от этнокультурных и психолингвистических факторов, в частности, фреймы, обусловленные социальными моделями поведения, и "макроструктуры" текста, например, нарративные цепочки;
- 4) единственным художественным текстом, при восприятии которого фреймы и макроструктуры не обязательны, является текст стихотворения;
- 5) если при восприятии невымышленных текстов и некоторых художественных нарративов поверхностные структуры (лексико-грамматические), в отличие от семантических, не запоминаются, в поэтических текстах эти структуры играют существенную роль при интерпретации и, следовательно, запоминаются⁹;

⁹ Т. Ван Дейк намеренно не рассматривал метафоры и другие тропы

б) при восприятии любых видов текстов адекватность зависит от уровня когезии, которая в художественных текстах не всегда выражена нормативно для дискурса в рамках данного языка. [Van Dijk, 1978].

В любом случае, вне зависимости от уровня когезии, равенство между создаваемым и воспринимаемым текстом будет относительным, относительность во многом зависит от макроструктур, фреймов или интертекстуальных связей. Наибольшая степень относительности будет существовать между "концептуальными" текстами **Т-2ак** и **Т-4чк**. Парадоксально, но наиболее далек от всех этих текстов – вариант инвариант **Т-1**. "Мысль изреченная есть ложь" – один из знаменитейших лингвистических парадоксов, если рассматривать с точки зрения адекватности восприятия знаков-символов.

Осип Мандельштам, развивая семантику слова SILENTIUM, вынесенного им, как и Федором Тютчевым, в заголовок, представил, как мы уже отмечали, семиотический синтез естественного и культурного ряда. Более того, говоря о мысли, которая еще не родилась, он противопоставил ее рожденной, отдавая предпочтение естественному порядку вещей, еще не получившему культурного толкования в знаках-символах (*Останься пеной, Афродита*). Если в стихотворении Тютчева изреченная мысль становится ложью и при порождении и при интерпретации, представляя собой четыре варианта текста при одном инварианте (мысль), то у Мандельштама отсутствуют не только варианты, но и инвариант (*она еще не родилась; Да обретут мои уста первоначальную немоту; слово в музыку вернись... etc.*). Очевидно, что если у Тютчева речь идет о невозможности адекватного выражения мысли и адекватной ее интерпретации, то у Мандельштама речь идет об отсутствии необходимости ради сохранения гармонии мира какого-либо порождения и восприятия текста. Парадокс Мандельштама заключается в том, что не рожденная мысль, знак, не получивший оформления и фиксации, отсутствие какой-либо коммуникации являются ненарушаемой связью всего живого.

Семиотические характеристики текста из трагедии Шекспира "Гамлет" зиждутся также на парадоксе. Парадокс, в свою очередь, определен ситуативной функцией персонажей - и Гамлет и Полоний в этой сцене представлены манипуляторами¹⁰. В целом, ситуация всей трагедии является манипуляционной, а почти все главные персонажи манипуляторы. Манипуляции короля Клавдия и главного придворного Полония направлены против Гамлета, также как и манипуляции призванных ими Розенкранца и Гильденстерна; манипуляции Гамлета, в основном, против Клавдия; Гамлет разоблачает своих бывших университетских друзей, не тратя силы на манипуляции ими, и сознательно вводит в заблуждение Полония.

При этом Шекспир не меняет структуру Полония: по своей сути, его поведение представляет собой норму действий умного героя [согласно классификации Ю. М. Лотмана (Лотман, 1992: 64-103)], чьи действия и реплики, в том числе и *социально обусловленная манипуляция*¹¹, предсказуемы, и только поведение Гамлета делает его поступки и слова неадекватными. В отличие от представления устойчивой структуры Полония, Шекспир вносит изменения в структуру Гамлета для того, чтобы дать своему герою возможность манипулировать своим дядей-узурпатором и его приспешниками. Маска сумасшедшего, шута, его притворство сродни притворству Улисса, позволяют Гамлету, используя непредсказуемость слов и поступков, манипулировать своими противниками. В немалой степени воздействие манипуляций Гамлета обусловлено их лингвистическими характеристиками.

В этой сцене Шекспир ("The Lord of the Language". James Joyce. "Ulysses"), предвосхищая основные положения семиологии Ф. де Соссюра, мгновенно отде-

¹⁰ См. подробнее о манипуляциях Adam, Jean-Michel Le texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle, Nathan: éditions Nathan, 1994 – 288 s.

¹¹ Манипуляции, обусловленные его вассальной зависимостью от короля, главной ролью придворного, отца взрослых детей Лаэрта и Офелии.

ляет язык от речи, подчеркивая значимость чисто лингвистических явлений для понимания сути. Книга, текст (language in use) в реплике Гамлета представлена явлением второго, культурного порядка и поэтому даже не упоминается. Парадигматически Гамлет (Шекспир) представляет лингвистический знак через оппозицию *words (слова)/ и все, что словами не является, в данном случае "книга", "трактат", etc.* Синтагматически слово *words* представлено в контексте и связи только с повторяющимся словом *words*, что подчеркивает исключительность этого лингвистического знака, возможность определить его только через другие лингвистические знаки. В то же время в этой реплике присутствует обобщение, но не на уровне семантики текста, а на уровне выделения основного лингвистического знака. В данном случае обозначающее (the signifier), буквы *w- o- r- d- s*, то есть физическая манифестация знака, и обозначаемое (the signified), то есть категория *слова*, на которую делается ссылка, представляют собой написанное или сказанное слово *words*, знак. Из реплик Полония очевидно (*What is the matter? I mean, the matter that you read*), что его интересуют не структурно-семиологические характеристики текста, а его семантика. В данном случае четко проведенная Гамлетом (Шекспиром) граница между языком и речью привела к абсурдности коммуникации и способствовала последующей манипуляции.

Гамлет неожиданно переходит к семантике текста и предстает интерпретатором и критиком, создавая по форме вторичный текст - резюме, содержащее оценку. Очевидно, что Гамлет частично или полностью искажает содержание первичного, руководствуясь своей установкой (интенцией) ввести в заблуждение шпионящего за ним Полония. О манипулятивной интенции Гамлета свидетельствуют косвенное определение жанра распространенного в елизаветинский период сатирического памфлета (*for the satirical slave says here...*), оценочная лексика его резюме с отрицательной коннотацией (*slanders, satirical slave, lack of wit*), характерное для шекспировских манипуляций одновременное использование всех значе-

ний одного слова [*slander(s)* – false or malicious report; (Engl. law) injurious defamation by spoken words or by looks, signs or gestures – Chambers:1036].

В целом на уровне семантики текста Шекспир (Гамлет) как бы опередил изыскания семиотической школы, основы которой заложил Ч. С. Пирс (см. выше), о чем свидетельствует не только интенционально маркированная его интерпретация, но и перевод физических знаков старения в сферу речевого акта манипуляции (*old men have grey beards; their faces are wrinkled; their eyes purging thick amber and plum-tree gum; and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: ...*).

Немалую роль в этом речевом акте манипуляции играет и субъективная модальность создаваемого Гамлетом текста, по сути, являющаяся знаком проявления категории автора, а в некоторых случаях и категории читателя/слушателя [address-ee. David Lodge, 1992]. О высокой степени субъективной модальности резюме Гамлета свидетельствует не только оценочная лексика текста, но и фразы, вводящие точку зрения автора, содержащие глаголы умозаключения (*I most powerfully and potently believe; I hold it not honestly to have it thus set down*) и обращение к слушателю (*all which, sir; for you yourself sir, should be as old as I am*). Высокая степень субъективной модальности текста и ее манипулятивный характер подкреплены и синтаксисом резюме Гамлета, содержащим придаточные уступки и параллельные конструкции с резюмирующим союзом *for*. Весь текст явился способом при помощи шутовского притворства и емких по семантике слов (*pregnant-Pol.: How pregnant sometimes his replies are!*) выразить отношение Гамлета к назойливому поведению Полония, которое характеризуется принцем после ухода старика-придворного как "These tedious old fools".

Если рассматривать этот текст с точки зрения *эпистемы*¹² Возрождения, то следует исходить из следующих положений:

- Вся философия Возрождения – это философия неоплатонизма [см.: Лосев, 1979], вследствие чего *слово* имело статус платоновской идеи (eidos), т. е. это было слово, данное Богом, *слово, способное обрести плоть* (Евангелие от Иоанна).
- В эпоху Возрождения доминировала троичная организация знаков. Мишель Фуко отмечает следующие структурные элементы знака: *вещь – приметы – подоби́я – знак – содержание*. Содержание знака определялось через его подобие вещи, в свою очередь определяемое через приметы [Фуко, 1994: 78].
- Все знаки мыслились не только через подоби́я (тождество), но и через оппозиции, сходящиеся в одной точке бытия. Дуализм был всеобъемлющим принципом существования в период Возрождения [Бруно, 1934; Лосев, 1979].
- Отмечен примат письменного (печатного) текста как бытийного существования языка. Этот примат был обусловлен, прежде всего, переменой способа передачи информации после изобретения книгопечатания. Он обусловил и своеобразие трех уровней языка. Мишель Фуко отмечает, что "в качестве смысла этот слой языка (*письмо /текст* - прим. наше) является единственным и абсолютным. Но он немедленно порождает две другие формы речи: выше этого слоя располагается комментарий, оперирующий прежними знаками, а ниже текст, примат которого, скрытый под видимыми для всех знаками, предполагается комментарием" [Ibid, 78].

¹² Коллективной когнитивной модели знания, характерной для данного периода (см.: Фуко, 1994).

Именно такое представление языкового существования показано в этой сцене из трагедии "Гамлет": перед зрителями или читателями скрытый текст, который главный герой при помощи вопросов другого персонажа комментирует, опираясь на признаки и на подобию (*old men have grey beards...*). Перед читателем сам процесс перехода признаков и подобий в содержание знака, процесс обретения словами плоти. Сам процесс представлен через центральную оппозицию трагедии "Гамлет": *нормальное поведение / безумное поведение* или *норма / не норма* (*Though this be madness, yet there is method in't*), где противоположные начала сходятся. Очевидно, что и анализ этого текста в контексте представлений, эпистемы, модели знаний Возрождения подтверждает парадоксальность его семиотических характеристик.

Таким образом, анализ показал, что в плане постановки проблем художественное осмысление действительности (физического и культурного мира) мало чем отличается от научного. Художественный текст является одним из результатов переработки информации, представленной в знаках природной или культурной среды. Так, выбранные для анализа художественные тексты подобно научным статьям по лингвистике демонстрируют несколько возможных подходов к природе, содержанию и семиотической функции дискурса, зависящей от коммуникативной ситуации и установок участников дискурса. Однако в отличие от научных текстов сходная проблематика представлена образно и трактовка ее во многом зависит от жанровой принадлежности произведений и их поэтики. И на семантическом, и на структурном уровнях основные семиотические характеристики зависят, от установок автора и установок читателя, его способности интерпретировать текст, при этом многое определяется взаимосвязью природного (физического) мира и культурного (социального). Зачастую, особенно при представлении текста в тексте (Гамлет), семиолингвистические характеристики дискурса зависят от ситуативной функции персонажей. В целом, анализ показал, что возможно говорить не только о знаковой природе художественного текста, но и о бесконечном процессе семиозиса при его порождении и интерпретации. Для понимания этих семиотических процессов необходимо определить структурно-функциональные характеристики знаков художественных текстов.

1.2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПАРНЫХ ОППОЗИЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

В значительной степени структурно-функциональные характеристики знаков художественных текстов зависят от тех оппозиций, в которых они представлены.

Оппозиции, определяемые в лингвистике как существенное, семиологически функциональное различие между единицами плана выражения, которому соответствует различие между единицами плана содержания [ЛЭС, 1990: 348], являются категориями, которые невозможно рассматривать в узко-дисциплинарных рамках. Общефилософское понимание оппозиций как взаимодействия противоположностей зачастую выражается не только в различного рода антиномиях и антитезах, но и в слиянии крайностей и соединений целого ряда противоположностей в единой точке [Дж. Бруно, 1934]. Это понимание давно стало методологической основой и естественно-научных, гуманитарных и культурологических исследований, что в значительной степени обусловило междисциплинарные связи. Так, исследования в области межполушарных взаимодействий человеческого мозга [см.: Л. Р. Зенков, 1985], выделение оппозиции сознательного и бессознательного определило целый ряд положений структурализма, культурологического, лингвистического и поэтического (поэтика) направления шестидесятых – восьмидесятых годов [см. работы: Якобсона, 1956, 1987; Барта, 1974, 1977, 1985, 1994, 1998; Дерриды, 1979; Кристевой, 1986, 1989; Эко, 1979, 1993 и др.]. Структуралисты выдвинули тезис о том, что весь универсум, представленный в художественных произведениях (и в воображении), "структурирован и структурируется из бинарных оппозиций (бытие–ничто, холод-жар, культура-природа); эти оппозиции, в свою очередь, структурируют значения, и потому любую мысль, любое произведение искусства возможно описать, анализируя бинарные соответствия, из которых оно состоит" [J. Lye, 1997].

Для иллюстрации теоретических построений структурализма относительно функционирования бинарных оппозиций рассмотрим ряд статей Романа Якобсона, в чьем творчестве прослеживаются генетические связи между школой русского формализма двадцатых годов, пражским лингвистическим кружком и структурализмом, иными словами, в творчестве Романа Якобсона наиболее ярко проявилась тенденция к синтезу поэтики и лингвистики.

Для наших целей мы обратились к ряду статей, где рассматриваются соответствия и различия между прозой и поэзией: "Заметки о прозе поэта Пастернака" [Якобсон, 1987: 324-339],

"О художественном реализме" [Якобсон, 1987: 387-394], "Aphasia, Metaphoric and Metonymic Poles" [Jakobson, 1956:], "Статуя в поэтической мифологии Пушкина" [Якобсон, 1987: 145-181], "Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице" [Якобсон, 1987: 181-198] . Для определения общего взгляда Романа Якобсона на поэтику мы возьмем за основу его статьи "Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге" [Якобсон, 1987: 80-99] и "Грамматический параллелизм и его русские аспекты" [Якобсон, 1987: 99-133].

Впервые статья "Postscriptum" появилась на французском языке в "Questions de Poetique" [Paris, Selle, 1973; 485-504]. В ней, прежде всего, привлекает определение поэтики, предложенное ученым в ходе дискуссии со сторонниками либо чисто лингвистического подхода к тексту, либо чисто литературоведческого. Роман Якобсон, который всегда приветствовал синтез всякого рода, писал: "Поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности" [Якобсон, 1987: 181]. Защищая свой метод перед вульгаризаторами различного толка (социологического, психолого-аналитического, пуристического), он аргументировал универсальность своего метода следующим образом: "Поэтика, занимающаяся рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающая доминантную в поэзии функцию, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов, что, разумеется, не исключает их исследования с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны, однако специалисты по этим дисциплинам не должны забывать, что все функции произведения подчинены доминантной функции, а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед ним "поэтическая ткань поэтического текста" [Якобсон, 1987: 62]. При этом Р. Якобсон высоко оценил вклад в создание грамматики поэзии тех ученых, которые блестяще владели лингвистическими и литературоведческими методами анализа (например, Р. Бирман, М. Блумфильда, Ю. Лотмана и А. А. Рихардса).

В этой полемичной статье Р. Якобсон использовал положения своего более раннего фундаментального исследования "Grammatical Parallelism and Russian Facet – "language" [vol. 42, Weverly Press inc., 1966, N 2, p. 399-429]. В нем он определил, что лингвистической основой поэтической функции текста является грамматический параллелизм в различных его проявлениях. Развивая положения критика середины девятнадцатого века Джерарда Мэнли Хопкинса о том, что "техническая сторона поэзии сводится к принципу параллелизма" и что "структура поэзии это постоянный параллелизм" [цит. по: Якобсон, 1987: 99], ученый выдвинул гипотезу о том, что "существо поэтической техники состоит в периодических возвратах и это проявляется на

каждом уровне языка: фонетическом, морфологическом, лексическом, фразеологическом и синтаксическом". Рассматривая различные классификации параллелизма, основанные на изучении библейских и китайских текстов и современных фольклоров, Роман Jakobson приводит примеры классификаций, насчитывающих до 29 видов параллелизмов от шести простых (повторение, синонимы, антонимы, грамматические расхождения, формальные пары) до сложных, базирующихся на полисемии [Jakobson, 1987: 101]. Особое внимание он уделяет функции сложных параллельных структур, поскольку, по мнению Jakobsona, эта функция идентична общепозитической.

Подвергая анализу небольшой текст Кирилла Данилова "Ох, в горе жить – в не кручину быть", Роман Jakobson рассматривает, как грамматические оппозиции образуют параллельные ряды, где упорядочению по принципу аналогии подвергается не только звукопись стиха, но и атрибутивно-предикатные отношения. Он показывает, как непереходные глаголы в первом четырехстишье и переходные во втором, инфинитивы, включенные в анафорический повтор и спаренный синоним, и взаимная симметрия строк строятся на семантико-грамматической связи всех элементов текста. Все это, полагает ученый, характерно для всех поэтических текстов, независимо от языка, на котором они написаны.

Исходя из этого общего взгляда на природу поэтической функции текста, Jakobson выработал свою концепцию различия между прозой и поэзией. Уже в ранней статье "О художественном реализме" (1921), написанной в период активного сотрудничества с филологами формальной школы, Jakobson подвергает сомнению и критике существующие определения реалистических произведений как тенденции художественного правдоподобия [см. Jakobson, 1987: 387-391]. Несовершенство этих определений заключается в двусмысленности, ведущей к крайней степени относительности при толковании. Jakobson писал, что главная несостоятельность этих определений заключается в "характеристике по несуществующим признакам, например, уплотнения повествования образами" [Jakobson, 1987: 391]. В этой статье Jakobson делает упор на многозначности слова *реализм* и говорит о необходимости выработки такого критерия различия между прозой и поэзией, который исключал бы двусмысленность при толковании. Сочетание "художественный реализм" представляется Jakobsonу абсурдным и надуманным (fictitious).

Через тридцать пять лет Роман Jakobson вернулся к вопросу структурного различия между поэзией и прозой, между романтическим и реалистическим подходом к изображению действительности в статье "Aphasia; Metaphoric and metonymic poles" [Jacobson, 1953]. В ней, уже на ос-

нове данных психолингвистики, он предложил свой подход к определению различий между прозой и поэзией, между романтическим и реалистическим типом творчества, взяв за основу структурные различия между метафорой и метонимией. Хотя, по мнению Якобсона, в каждой метонимии есть следы метафоры, а в каждой метафоре – следы метонимии, они различны по своей грамматической структуре. Данные психолингвистики показывают, что основой метафоры является номинация и замещение, а в основе метонимии – предикативные отношения, конструирование связного текста [Якобсон, 1956: 195].

Именно метонимический (предикативный) способ конструирования текста с преобладанием синекдохической детали является основным признаком реалистического произведения (преимущественно прозы), тогда как метафорический (номинативный) способ характерен для романтического произведения (преимущественно поэзии). Предложенная Якобсоном система доказательств базируется на анализе данных органических межполушарных расстройств, психолингвистических тестов, а также на анализе баллад, поэзии романтиков и прозы Льва Толстого и Глеба Успенского, изобилующих синекдохическими деталями. Для подтверждения тезисов также привлекался анализ фильмов Чаплина, где при общем метафорическом доминировании особую роль играет синекдохическая деталь. Отметим, что современные исследователи метафоры и метонимии в рамках когнитивной теории [Lakoff, 1990, 1993; Barcelona, 1998], во многом повторяя положения статей Якобсона о концептуальном характере метафоры и метонимии, не связывают их с определенными типами творчества, а устанавливают оппозиции: подсознательное порождение метафоры и метонимии и осознанное порождение метафоры и метонимии. Само представление этих когнитивных и лингвистических явлений в оппозициях является связующим звеном между положениями Романа Якобсона и положениями теоретиков-когнитологов. Связующим звеном стоит считать и тезис об условном характере подсознательных метафор и метонимий, находящих выражение в произведениях искусства [Барселона, 1998: 46]. Сравнивая все эти положения, можно сделать вывод о значительном вкладе Романа Якобсона не только в теорию лингвистики и поэтики в рамках формализма и структурализма, но и в теорию когнитологии. При этом учение о жанрообразующих функциях метафоры и метонимии явилось открытием Якобсона, которое он проиллюстрировал в ряде своих последних статей.

Так, в статье "Заметки о прозе поэта Пастернака" Якобсон не только повторяет и развивает положение ранних работ, но и показывает, каким образом может объединяться поэзия и проза одного художника. Кроме того, в ней обосновывается доминирующая различительная характе-

ристика между эпической и драматургической прозой. Анализируя структурные доминанты произведений поэтов одного поколения (Маяковского и Пастернака), чье творчество восходит к одной поэтической школе символизма, Роман Jakobson наглядно показал, что яростный противник романтической поэзии Маяковский все свое творчество строил на номинации, на метафоре ("Поэзия – вся езда в незнаемое"). Пастернак же, признавая себя наследником романтической и символической школы, отошел от традиций своих предшественников – структурной доминантой его поэзии и прозы стала метонимия.

Рассматривая природу поэтики Бориса Пастернака, Роман Jakobson окончательно формулирует свой постулат о привязке метафоры к поэзии, а метонимии к прозе: "Существуют стихи метонимической текстуры и прозаические повествования, пересыпанное метафорами (яркий образец - проза Белого), но, несомненно, самое тесное и грубое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией. Ассоциация по сходству – именно на этом держится стих: его воздействие жестко обусловлено ритмическими сопоставлениями. ... Поэтому, когда параллелизм ритмов поддержан сближениями (или контрастами) образов, сила воздействия стиха нарастает. Проза не знает этой задачи: захватить внимание путем расчленения целого на сопоставленные сегменты. Как раз ассоциация по смежности дает повествовательной прозе ее основной импульс: повествование движется от предмета к предмету, по соседству ли, в причинном или пространственном порядке, и переход от целого к части и от части к целому – только частный случай этого процесса..." [Jakobson, 1987: 331]. Выдвигая положение о структурно-грамматической доминанте, определяющей различие между эпической и драматургической прозой, Jakobson установил, что для лирического поэта, полностью ориентированного в своей поэзии на номинацию, на ассоциации по сходству, т. е. на метафору, практически невозможна эпическая проза, где лирическое "Я" нивелируется, возможна лишь драматургическая поэзия.

Из всей статьи следует вывод о том, что если у лирического поэта доминантой стихов является метафора (как у Маяковского), то та же доминанта характерна

для его прозы, а если в стихах доминантой является метонимия (как у Пастернака), то естественно метонимия структурно организует всю его прозу. Отметим, что среди представителей европейской школы теории тропов Давид Лодж в какой-то степени использовал положения Романа Jakobson для определения различий между "символическими" и "реалистическими" художественными текстами [Lodge David, 1992].

И учение о грамматических оппозициях, являющихся основой грамматических параллелизмов, и учение о метафорических и метонимических доминантах поэзии и прозы связаны с положениями Романа Jakobson о знаковом характере поэтических произведений. Они обоснованы в статье "Статуя в поэтической мифологии Пушкина", впервые опубликованной в 1937 году на чешском языке, впоследствии – на английском (1975) и на русском в книге "Работа по поэтике" в 1987 году.

Jakobson после тщательного описания всех проявлений образа статуи в мифологической системе Пушкина приходит к выводу об особой внутренней структуре этого поэтического образа [Jakobson, 1987: 116]. Он писал: "Больше всего нас занимает внутренняя структура этого поэтического образа и поэтического мифа". Эта проблема тем более интересна, что она касается транспозиции произведения, принадлежащего к одному виду искусства в произведение другого вида искусства – в поэзию. Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе, следовательно, является знаком знака или образом образа. В стихотворении о статуе знак (*signum*) становится темой или обозначаемым объектом (*signatum*). "Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина", и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (антиномиями), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира" [Jakobson, 1987: 166].

Jakobson отмечает, что дуализм пушкинского знака является непрямым условием его существования. Характерно, что в произведениях Пушкина о статуях семантическая сторона статуи или внутренняя сторона знака снимает ее безжизненную материальность, то есть внешнюю сторону знака ("Харита живая") [Jakobson, 1987:167]. И по-

скольку внутренний дуализм знака снимается, неизбежно исчезает и противоречие знака и обозначаемого объекта – знак овеществляется.

Якобсон подчеркивает, что в процессе реализации поэтических метаморфоз огромную роль играют не только стилистические приемы, но и чисто грамматические. Примером являются видовременные формы глагола в поэме "Медный всадник": "Куда ты скачешь, гордый конь? И где опустишь ты копыта?" Здесь идею чистой длительности передает будущее время и несовершенный вид глагола в первой строчке. Ученый отмечает, что наиболее выразительными и яркими драматическими приемами у Пушкина при одновременном подчеркивании и снятии дуализма знака является использование глагольных морфологических категорий – видов, времен, лиц – как средств актуализации действия [Якобсон, 1987:144].

Говоря о содержательной стороне образа статуи, ученый отмечает, что большую роль в снятии противоречия знака в метаморфозах играют семантические группы "жизнь" и "творение". Слова "живущий", "живой", "чудотворный" связаны между собой разнообразными семантическими отношениями и представляют равнозначные отношения единого общего значения.

Семантика образа статуи, ее знаковый характер и дуализм определили ее символическую природу в мифопоэтике Пушкина. Эта природа является производной двух переплетающихся мотивов: "вынужденной неподвижности" и "орудия злой магии".

Таким образом, анализ статей показывает, что Якобсон прослеживает бинарные соответствия на всех уровнях текста, от фонетического и морфологического до знакового и символического. Функционирование текстовых оппозиций помогает, по его мнению, определить не только поэтику отдельного произведения, где поэтическая функция доминирует, имея своей основой грамматический параллелизм, но и природу различных типов творчества, зависящих от превалирования либо метафорического замещения или метонимических предикативных отношений.

Основываясь на этих положениях Романа Jakobson, а также на системе межполушарных парных оппозиций, предложенных Л. Р. Зенковым [Зенков, 1985], и, кроме того, на традиционном членении на реалистический тип творчества и романтический, мы попытались выстроить собственную систему парных оппозиций художественных текстов:

Таб. 1

	<i>Реалистический тип творчества</i>	<i>Романтический тип творчества</i>
.	Быт (изображение окружающей действительности), примат опыта	Бытие (изображение сознательной и подсознательной деятельности), примат воображения и интуиции
.	Превалирование метонимии	Превалирование метафоры
	<i>Реалистический тип творчества</i>	<i>Романтический тип творчества</i>
.	Низкая степень интертекстуальности	Высокая степень интертекстуальности
.	Превалирование этнической модели мира	Превалирование универсальной модели мира
.	Дискретность (линейность, физическое пространство и время)	Континиум (Here and Now, аккорд, психологическое пространство и время)
.	Типизация (вариабельная структура героя)	Мифотворчество (устойчивая архетипичная структура героя)
	Чистота жанровых форм	Синкретизм или синтез жанровых форм
.	Четкий сюжет	Размытый сюжет
.	Отображение действительности (подражание природе)	Создание действительности (следование природе)
0.	Четкое авторское начало	Автор скрыт за образами
1.	Остранение [Шкловский]	Слитность автора и персонажа

2.	Лингвистический пуризм	Словотворчество
3.	Логика: строгая когезия, движение от темы к реме	Логика базируется на ассоциативной цепочке и семантических полях
4.	Ориентация на читателя (угождение вкусу)	Отказ от угождения вкусу, ориентация на себя и на узкий круг посвященных
5.	Стремление соблюдать правила	Нарушение правил
6.	Вычленение человека из природы	Имманентность природы человеку
7.	Линейность текстовой структуры	Гипертекстуальность

Уже Роман Якобсон, выдвинув в своих статьях тезис о следах метонимии в метафорах и следах метафоры в метонимиях, по сути, постулировал положение о взаимопроникновении тропов и о синтетическом характере типов творчества. Попытаемся проиллюстрировать этот тезис Романа Якобсона, а также положение о грамматическом параллелизме, лежащем в основе поэтической функции художественных текстов, имеющих, в свою очередь, знаковый характер. Для иллюстрации предлагаем анализ комедии Уильяма Шекспира "Much Ado About Nothing", поскольку текст ее, преимущественно написанный прозой, сочетается местами с возвышенным белым стихом. Иными словами, в рамках одного произведения наблюдается оппозиция прозы и поэзии. Раскрыть характер этой оппозиции мы и попытаемся при иллюстрации положений Романа Якобсона.

Проведем сравнения персонажей, перекрещивая сюжетные линии комедии, поскольку Шекспир сам их перекрещивал. Сравним персонажи следующим образом (1) Геро-Беатриче, Клавдио-Бенедикт, Дон Гуан, Леонато и попытаемся выделить основные структурные характеристики персонажей комедии.

Начнем наш анализ с реплик Геро.

1) (Act III, Scene 1, p. 344-345)

1. Hero: *Good Margaret, run thee to the parlor,*

2. *There shalt thou find my cousin Beatrice*
3. *Proposing with the prince and Claudio.*
4. *Whisper her ear, and tell her I and Urslex*
5. *Walk in the orchard, and our whole discourse*
6. *Is all of her. Say that thou overheardst us,*
7. *And bid her steal into the pleached bower,*
8. *Where honeysuckles, ripened by the sun*
9. *Forbid the sun to enter, like favourites*
10. *Made by princes, that advance their pride*
11. *Against that power that bred it. There will she hide her,*
12. *To listen to our purpose. This is thy office;*
13. *Bear thee well in it, and leave us alone.*

Marg.

14. *I' le make her come, I warrant you, presently [Exit]*

Hero:

15. *How, Ursula, when Beatrice doth come,*
- 16 *As we do trace this alley up and down,*
17. *Our talk must only be of Benedict*
18. *When I do name him, let it be thy part*
19. *To praise him more than ever man did merit*
20. *My talk to thee must be now Benedict*
21. *Is sick in love with Beatrice. Of this matter*

22. *Is little cupid's crafty arrow made,*

23. *That only wounds by hearsay*

2) (Act IV, Scene 1, p. 353)

1. *Hero: They know that do accuse me,*

2. *I know none.*

3. *If I know more of any man alive.*

4. *Than that which maiden modesty doth warrant,*

5. *Let all my sins lack mercy! O my father,*

6. *Prove you that any man with me convers'd*

7. *At hours unmeet, or that I yesternight*

8. *Maintain'd the change of words with any creature,*

9. *Refuse me, torture me to death*

3) (Act V, Scene 4)

Hero [Unmasking] *And when I lived; I was your other wife,*

And when you were my other husband.

Claud. *Another Hero!*

Hero. *Nothing certainer:*

One Hero died defil'd, but I do live

And surely as I live, I am a maid.

Сравнительно немногочисленные реплики Геро организованы в форму изысканного стиха, изобилующего возвышенной лексикой, поэтическими архаизмами и сложными тропами. Анализируя первую главу из третьего акта, мы видим, что Шекспир использовал все средства, чтобы подчеркнуть благородство происхождения Геро, дочери правителя Мессины. В этой реплике, по сути, являющейся просьбой к служанке сбегать (*run thee*) и позвать Беатриче, текст написан стихом, лексика изобилует поэтическими архаизмами (*run thee, shalt thou, thou overheardst 'us, thy office, Bear thee well* — глагол 2 лица настоящего времени в сочетании с местоимением 2 лица - настоящего времени).

Слова и фразы parlor, proposing with the prince, discourse, to listen to our purpose, а также некоторые другие принадлежат к книжной, "возвышенной лексике", 7, 8, 9, 10, 11 строчки представляют собой сложную метафоро-мифологическую конструкцию (на уровне стилистического мифа – [Лосев, 1982]). Она включает в себя элементы психологического параллелизма [см.: А. Веселовский, 1940]. Эти сравнения основой своей имеют грамматические параллелизмы: *honey-suckles ripened by the sun; forbid the sun to enter; favourites, made by princes... advance their pride*.

Сцепление происходит благодаря идентичным по структуре причастным оборотам и другим элементам предложения, которые могут быть выражены следующей моделью:

. . N + P II + Vp ...

Строчки с 15 по 22, для которых характерны все проанализированные выше признаки, примечательны тем, что в них доминантой является семантическое поле любви – фразы: *Is sick in love, of this matter | Is little Cupid's crafty arrow made, | that only wounds by hearsay*.

В этих строчках, кроме общей принадлежности лексики к семантическому полю любви, примечательна метафорическая и символично-мифологическая окраска [Лосев, 1982], из которой мифологема: *Cupid's crafty arrow* восходит к объективному мифу. Иными словами, Шекспир пользуется устоявшимся и популярным мифом о стреле проказника Купидона.

Второй отрывок взят из кульминационного четвертого акта, где Геро, услышав принародно оглашенную напраслину на себя, падает в глубокий обморок, и, очнувшись, пытается отвести от себя обвинение. Здесь наблюдается тот же характерный для реплик Геро высокий стиль на уровне стиха и на уровне словоупотребления. Эмоциональное потрясение героини подчеркивается через грамматические интенсификаторы: do accuse; doth warrant и придаточные условия: (3,4) *If I know more of any man alive*. Кроме этого, восклицательным предложением: *Let all*

my sins lack mercy!, выраженным повелительным наклонением, обращением: *Oh, my father, prove you*, однозначными сказуемыми внутри повелительного наклонения: (9) *Refuse me, hate me, torture me to death*. Причем семантическая напряженность каждой параллельной фразы нарастает. Здесь мы наблюдаем, что эмоциональное состояние героини выражено, прежде всего, при помощи грамматических средств, которые, однако, отличны по степени напряженности от семантических. Примечательно, что сочетание maiden modesty является зеркальным отражением фразы maiden virtue, употребленной в 66 сонете, а слова ... *any man alive than that which maiden modesty doth warrant*, идентичны по семантике всей строке из 66 сонета: *And maiden virtue rudely strumpeted*. Можно даже сделать предположение, что вся комедия "*Much ado about Nothing*" является развитием и иллюстрацией этой строки из шекспировского сонета.

Реплики Геро из развязки примечательны тем, что из них исчезает характерный для первых сцен поэтический грамматический архаизм: например, употребление архаичных форм II лица. В тексте доминируют близкие к современному английскому языку формы типа *I was your other wife*. Вся игра смыслами построена на словах, принадлежащих к группам: *wife, husband, maid*.

Прием игры смыслами характеризует у Шекспира, в основном, Беатриче, героиню, согласно замыслу автора, обладающую достаточным опытом. Здесь примечательно, что жизненные испытания изменили Геро, ее взросление выражено лексико-грамматическими средствами: исчезновением из лексики выпретенных архаических форм, конструкций; грамматические параллелизмы уже носят более разговорный характер. Сложные тропы, основанные на метафоре и мифе, уступают место игре слов. Слова another Hero обозначают не только "еще одна Геро", но и "совершенно иная Геро", т. е. метаморфоза передается через излюбленный шекспировский прием - одновременное использование всей семантики одного слова.

В целом, Геро принадлежит к типу героинь, характерных для шекспировских трагедий. Отражением или развитием ее будут Дездемона и Офелия. Структура этой героини - погубленный ангел. Офелия своим чрезмерным послушанием предает Гамлета и тем самым губит себя. Шекспир ее наказывает безумием и смертью, как он наказал леди Макбет. Дездемона гибнет ангелом. Ее жизнь, как указывали многие критики - жизнь святой мученицы [70; 100; 105]. Геро выходит из испытания не только повзрослевшей - ее последние реплики показывают, что она обрела новую структурную доминанту шекспировских женщин - доминанту стропливой женщины, стропливой жены.

В комедии "Много шума из ничего" согласно модели строптивой женщины представлена Беатриче. Беатриче у Шекспира является своеобразной предтечей популярной впоследствии социальной модели героини женского романа (например, "Shirley" Ш. Бронте). Беатриче показана персонажем не менее благородного происхождения, чем основная героиня. Вторым устойчивым мотивом является ее сиротство. Она воспитывается богатым родственником из благородства и милосердия, и потому не может рассчитывать на наследство. Вследствие этих условий такая героиня вынуждена самоутверждаться. Основное отличие Беатриче от последующей череды героинь романов - это принадлежность Беатриче к ряду "строптивых героинь". Рассмотрим ряд реплик Беатриче:

Beatrice

1) (Act I, t. 33)

Bene ... for truly I love none

Beat. A dear happiness to women, they would else have been troubled with a pernicious suitor. I thank God and my cold blood, I am of your humour for that: I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

1a) (Act III, Scene I, p. 346)

Beat: (Coming forward) *What fire is in my ears can this be true?*

Stand I condemn'd for pride and scorn so much?

Contempt, farewell, and maiden pride, adieu!

No glory lives behind the bask of such.

And Benedict, love on, I will requite thee.

Taming my wild heart to thy loving hand.

Of thou dost love, my kindness shall incite thee.

To bind our loves up in a holy band;

For others say thou dost deserve, and I

Believe it better than reportingly.

2)(Act IV, Scene 1)

Beat ... Why, how now, cousin, wherefore sink you down

Bene ... How doth the lady"

Beat Dead, I think, Help uncle! Here , why, Hero! Uncle! Signior Benedict, Friar.

2a) *Bene Lady Beatrice, have you wept all this while?*

Beat Yea, and I will weep a while longer.

Первая реплика является типичным текстом, передающим слова Беатриче: "презренная", но вряд ли бесхитростная проза, подчеркивает, во-первых, социальный статус героини, во-вторых, жизненную умудренность, в-третьих, строптивость. Характерно, что в тексте отсутствуют какие-либо грамматические архаизмы, что служит свидетельством того, что грамматические архаизмы в стихах у Шекспира являются художественным приемом, нацеленным на передачу "высокого". Ироничность прозы Беатриче более наглядно проявится при сопоставлении примера с единственным поэтическим текстом в пьесе, передающим мысли Беатриче. Даже на беглый взгляд очевидно, что спасительная ирония выступает внутренней формой высказывания (*a dear happiness to woman; pernicious suitor, my cold blood*). Развитие действия выявит, что Бенедикт отнюдь не женоненавистник, а Беатриче вовсе не рада слышать о его не любви к женщинам, и она совсем не считает его злонамеренным ухажером. Сравнение со стихотворным текстом (1a) показывает, что вся проза рассчитана на слушателя, наличие собеседника позволяет говорить о речевом акте "насмешки" и "любви-ненависти". Шекспир постоянно вкладывает в уста Беатриче слова, объединяющие ее с Бенедиктом: *"I thank God, I am of your humour for that"*. Примечательно, что этот речевой акт насмешки и оскорбления определил и выбор образности, источником которой является мир "низких животных" (*bestiality*): dog, crow, которые совершают низменные действия: ср: *"I had rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me"*.

(1a). Второй отрывок (первая сцена третьего акта) абсолютно разнонаправлен по сравнению с первым, если рассматривать его с точки зрения коммуникативной функции. Постоянный собеседник Беатриче отсутствует. О нем и о его любви к ней Беатриче только что услышала. Ее мыслям Шекспир придал форму монолога (*soliloquy*), сродни тем монологам, в которых Гамлет изливал свои сомнения. Белый стих передает "высокий" момент, изменяется сама грамматика:"

thou dost love, dost deserve". Поэтический архаизм приходит на смену безупречной грамматике прозы. Серия риторических вопросов, восклицаний, абсолютно не характерных для прозы Беатриче, образует тот грамматический параллелизм, который превращает ее монолог в стих. Беатриче как бы опрокидывает прелесть собственных достоинств: *Stand I condemn'd for pride and scorn so much*. При этом можно наблюдать явление поэтического мифа: *Contempt, farewell, and maiden pride, adieu*.

Шекспир подчеркивает эмоции параллелизмом: слова *farewell* и *adieu* параллельны и с грамматической, и семантической точки зрения. Семантическое поле любви начинает доминировать во второй части монолога: *love on, to bind our loves, if thou dost love, thy loving hand*. Восьмая строка "*Taming my wild heart to thy loving hand*" объединяет этот текст с текстом комедии "Укрощение строптивой" ("*The Taming of the Shrew*").

Сопоставление текстов диалогов Беатриче с Бенедиктом и текстов, где дискурс ориентирован только на нее самую, или на несколько участников сразу, можно предположить использование Шекспиром мотива "мудрого безумия" [см. Ю. Лотман, 1992], в основе которого лежит известная доля притворства. Беатриче притворяется и перед собой, и перед другими, что ей неприятен Бенедикт – и весь поток остроумия, игры слов, иронии представлен ни чем иным как колпаком шута, о котором писал Ю. Лотман в книге "Культура и взрыв".

Последние реплики Беатриче (IV,I) да и сам конец первого акта играют особую структурную роль в поэтике комедии. Шекспир наглядно показывает, каким образом происходит "катарсис" (Аристотель), нравственное очищение через сострадание и ужас. В структурном плане всю первую сцену можно рассматривать как маленькую трагедию внутри комедии – своеобразный театр в театре, где участники Клавдио, Геро, Леонато, Дон Гуан и Монах, а зрители – Беатриче и Бенедикт. Известно, что Шекспир использовал прием включения "высокой трагедии" в текст своих пьес, чтобы его герои – зрители смогли через ужас и сострадание сбросить маски и предстать в истинном свете. Так, целью трагедии о несчастной любви Фисби, которую ремесленники репетируют и представляют в комедии (*Midsummer Night's Dream*), было не только развлечение, но и своеобразное ритуальное очищение "брачующихся". В трагедии "*Hamlet*" Гамлет специально включает и в без того душераздираю-

щий текст о предательстве Гекубы строчки собственного сочинения, чтобы потрясти ужасающей аналогией короля Клавдия и чтобы тот, не выдержав испытания "катарсисом", сбросил бы маску притворства.

В комедии "Много шума из ничего" первая сцена четвертого акта не является чужеродной. Ее участники – герои пьесы, ее основная функция – нравственное объединение зрителей, в тексте пьесы коих представляют Бенедикт и Беатриче. Неизвестно, сознательно ли Шекспир использовал аристотелевский "катарсис". Известно лишь, что Аристотель был наиболее почитаемым и изучаемым философом в университетах и школах елизаветинской Англии.

Заключительный диалог первой сцены примечателен еще и тем, что Шекспир демонстрирует, как может проявляться нравственное очищение через сострадание и ужас.

<i>Bene. Lady Beatrice, have you wept all this while?</i>	<i>Beat. You dare easier be friends with me than fight with mine enemy.</i>
<i>Beat. Yea, and I will weep a while longer. 256</i>	<i>Bene. Is Claudio thine enemy? 300</i>
<i>Bene. I will not desire that.</i>	<i>Beat. Is'a not approv'd in the height a villain that hath slander'd, scorn'd, dishonor'd my kins-woman? 0 that I were a man! What, bear her in hand until they come to take hands, and then with public accusation, uncover'd slander, unmitigated rancor - 0 God, that. I were a man! I would eat his heart in the market-place. 304</i>
<i>Beat. You have no reason, I do it freely.</i>	<i>Bene. Hear me, Beatrice-</i>
<i>Bene. Surely I do believe your fair cousin is wrong'd. 260</i>	<i>Beat. Talk with a man out at a window! a proper saying! 310</i>
<i>Beat. Ah, how much might the man deserve of me that would right her!</i>	<i>Bene. Nay, but, Beatrice -</i>
<i>Bene. Is there any way to show such Friendship?</i>	
<i>Beat. A very even way, but no such friend.</i>	

<i>Bene. May a man do it? 265</i> <i>Beat. It is a man's office, but not yours.</i> <i>Bene. I do love nothing in the world so well as you - is not that strange? 268</i> <i>Beat. As strange as the thing I know not. It were as possible for me to say I lov'd nothin so well as you, but believe me not; and yet I lie not: I confess nothing, nor I deny nothing. I am sorry</i> <i>For my cousin.</i> <i>Bene. By my sword, Beatrice, thou lovest me.</i> <i>Beat. Do not swear and eat it.</i> <i>Bene. I will swear by it thar you love me, and I will make him eat it that says I love not you.</i> <i>Beat. Will you not eat your word?</i> <i>Bene. With no sauce that can be devis'd to it. I protest I love thee. 280</i> <i>Beat. Why then God forgive me!</i> <i>Bene. What offense, sweet Beatrice?</i> <i>Beat. You have stay'd me in a happy hour, I was about to protest. I lov'd you.</i> <i>Bene. And do it with all thy heart. 285</i> <i>Beat. I love you with so much of my heart that none is left to protest. Bene. Come,</i>	<i>Beat. Sweet Hero, she is wrong'd, she is sland' red, she is undone.</i> <i>Bene. Beat -</i> <i>Beat. Princes and counties! Surely a princely testimony, a goodly count, Count Comfect, a sweet gallant surely! O that I were a man for his sake! or that I had any friend would be a man for my sake! But manhood is melted into cur'sies, valor into compliment, and men are only turn'd into tongue, and trim ones too.</i> <i>He is now as valiant as Hercules that, only tells a lie, and swears it. I cannot be a man with wishing, therefore I will die a woman with drieving. 316</i> <i>Bene. Tarry, good Beatrice. By this hand, I love thee. 325</i> <i>Beat. Use it for my love some other way than swearing by it.</i> <i>Bene. Think you in your soul the Count Claudio hath wrong'd Hero!</i> <i>Beat. Yea, as sure as I have a thought or a soul.</i> <i>Bene. Enough, I am engag'd, I will challenge him. I will kiss your hand, and so I leave you. By this hand, Claudio shali render me a dear account.</i>
---	--

<i>bid me do any thing for thee.</i> <i>Beat. Kill Claudio.</i> <i>Bene. Ha, not for the wide world. 290</i> <i>Beat. You kill me to deny it. Farewell.</i> <i>Bene. Tarry, sweet Beatrice. Beat. I am gone, though I am here; there is no love in you. Nay, I pray you let me go.</i> <i>Bene. Beatrice - 295</i> <i>Beat. In faith, I will go.</i> <i>Bene. We'll be friends first.</i>	<i>As you hear of me, so think of me. Go comfort your cousin. I must say she is dead; and so fare well . 336</i>
--	--

Диалог с точки зрения содержания и композиции представляет из себя законченное по композиции целое:

- (1) 255-258 – обмен эмоциями, что представляет экспозицию диалога.
- (2) 260-266 – завязка, где намеками обсуждается возможность восстановить поруганную честь Геро.
- (3) 268-286 – первая часть кульминационного момента, где Бенедикт и Беатриче, преодолевая себя, признаются друг другу в любви.
- (4) 288-292 – вторая часть кульминационного момента, где Беатриче просит Бенедикта убить Клавдио, Бенедикт протестует, а Беатриче отказывает в любви ему.
- (5) 295-326 – убывающее действие, где Бенедикт начинает верить тому, что Клавдио злодей, потому что Беатриче считает его злодеем.
- (6) 227-336 – развязка диалога, где Бенедикт объявляет о своем намерении вызвать Клавдио на дуэль и восстановить честь Геро, а также доказать свою любовь к Беатриче, а самому себе, что он доблестный муж, а не болтун.

И проявление сильных эмоций, и признание в любви, и намерение восстановить поруганную честь являются здесь составляющими процесса катарсиса. Поэтической основой соединения этого диалога выступает цепочка семантических и грамматических параллелизмов, что наглядно видно уже в первых двух строчках, где конструкция *Have you wept all this while* отражается в конструкции *I will weep a while longer*. Далее фраза *your fair cousin is wrong'd* отражается во фразе *deserve of me that would right her* - здесь наблюдается антонимичное отражение. Слова *any wax* отражаются в словах: *a very even way show such friendship but no such friend* - эти параллелизмы образуют очень прочное сцепление внутри текста. Примечательно, что Шекспир использует тот же прием игры смыслами, который он применял во всех сценах Беатриче и Бенедикта. Однако здесь этот прием не ведет к созданию иронического эффекта: нет двойного смысла, нет несовпадения имплицитного плана и эксплицитного. В данном случае тоже можно говорить о внутренней стороне (имплицитной) катарсиса. Характерно признание в любви Беатриче. Шекспир обыгрывает все смыслы слова *strange*; через сложную систему грамматических отрицаний: *I do love nothing in the world so well (Bene), I know not I lov'd nothng so well, but believe me not; and yet I lie not, I confess nothing, nor I deny nothing* конструируется признание Беатриче. Здесь следует обратить внимание на окказиональную внутреннюю форму слова *nothing*. В отличие от трагедии "Ричард II" или "Король Лир", где это слово обозначает "ничто" и "страшнее зла" (см. ниже), здесь семантика слова *nothing* нивелирована, оно лишено семы "хуже, чем зло", а реализует в предложении свое грамматическое значение. "*Nor I deny nothing*" является в данном контексте утвердительным предложением.

Кроме "зеркальных" параллельных отражений текст сцепляют и семантические, почти синонимические триплеты *"slander'd, scorn'd, dishonor'd* (302) и *"public accusation, uncover'd slander, unmidigat'd, rancor* (305-306), *she is wrong'd, she is slandered, she is undone*". Причем, эмоциональное нарастание идет через реализацию семы "чести", которая напрямую выражается в последних словах из триплета (*dishonor'd, unmidigated raucor*). Мы видим, что и здесь требование восстановленной чести является составляющей "катарсиса". Уже из содержания сонетов было видно, что поруганная честь ведет к универсальной катастрофе (сонет 66 -*And gilded honour shamefully misplac'd*). Если мы будем рассматривать риторические фигуры, используемые в диалоге, то обнаружим, что Шекспир не принадлежит к чисто "метафорическому" ряду поэтов или "метонимическому". Предложение *"But manhood is melted into cur'ses, valor into compliment, and men are only turn'd into tongue, and trim ones too."* содержит две метафоры, образо-

ванные по сходству и по функции, и одну метонимию с превалирующей синекдохической деталью. Подобно тому, как Шекспир делал в 66 сонете, он в первой части предложения опрокидывает, уничтожает универсальные ценности при помощи глагола *melt* - и эта образность свидетельствует о нравственном очищении героев, поскольку осознание несовершенства века присуще человеку, испытавшему катарсис. Если рассматривать этот процесс с точки зрения доминирующего в период Возрождения принципа одновременного "тождества и различия" (*différance*), то отметим действие подобия, основанного на соперничестве [Фуко, 1994]. Шекспир при помощи глагола перехода вещества из одного состояния в другое преобразует тождественность знаков в их различие.

Подводя итог нашему анализу реплик Беатриче, мы выделим следующие моменты:

1. В структурном плане Беатриче принадлежит к излюбленному Шекспиром типу "строптивых женщин", чья строптивость всего лишь шутовской колпак. Под иронией скрыты искренность и благородство, сила характера. Характерно, что у Шекспира этим женщинам дано право выбора. Их структура близка к структуре героев, для которых характерен мотив "мудрого безумия". Этот мотив позволяет провести параллель между Беатриче и Гамлетом, в чьи уста Шекспир вложил собственные мысли о несовершенстве века. Подобные же мысли мы находим и в высказывании Беатриче, когда в результате "катарсиса" маска иронии спадает с нее.

2. В отношении Беатриче Шекспир передает прозой текст, коммуникативно окрашенный (герой-герой); и стихами - текст, где коммуникация между героями отсутствует.

3. Шекспир принадлежит к типу художников, для которых характерен и метафорический тип конструирования текста, и метонимический. При этом в его метонимиях всегда наблюдается след метафоры. Взаимопроникновение тропов во многом обусловлено действием возрожденческого принципа "тождественности и различия".

4. Использование Шекспиром приема зеркала, где отражению подвергаются:

(а) его собственные пьесы и герои (текстуальный параллелизм);

(б) слова и фразы - (грамматический и семантический параллелизм).

При этом происходит процесс преобразования тождественных знаков в отличающиеся.

Говоря в целом о структурном совпадении Беатриче и Бенедикта, нельзя причислить этих персонажей к одному типу. Мы уже упоминали выше о структурном родстве между Катариной из комедии "Укрощение строптивой" и Беатриче. Здесь же, несмотря на зеркальность изображения героя, Бенедикта нельзя считать строптивым, поскольку он не женщина. Не занимается он и укрощением Беатриче, подобно Петручио. Его имя идентично по семантике с именем Беатриче (и в том и в другом имени реализована сема "благо"). Это сходство, структурная нерасщепленность данных героев позволяют говорить об использовании Шекспиром мифа о близнецах. Это излюбленный его прием для комедии (см. *"The Comedy of Errors"*, *"The Twelfth Night"*), где оппозиция проходит только через линию полов. Бенедикт и Беатриче – текстуальные близнецы. Здесь шекспировский принцип зеркала действует в рамках одного текста, т. е., говоря словами его Гамлета, "достоинству" Беатриче (или Бенедикта) "показывается его собственное отличие в виде достоинства" Бенедикта (или Беатриче).

Другой культурный герой комедии Клавдио по своей структуре должен быть подобен Отелло. Он легко дает себя дурачить злодею Дон Хуану, в пылу благородного гнева чернит свою невесту публично при обряде венчания. После, не испытывая никаких мук совести, узнав о смерти Геро, соревнуется в остроумии с доном Педро, легко соглашается на брак с вымышленной сестрой Геро и выражает неискреннюю радость при виде "воскресшей Геро". Парадоксально, что все его действия предсказуемы. Если рассматривать всю структуру Клавдио, то можно предположить, что модель его поступков, - это модель поступков "дурака" из "триединства" Юлия Лотмана дурак-умный-сумашедший. Его действия не всегда логичны, но они предсказуемы. О том, что Клавдио отличается благородством, свидетельствует не только белый стих реплик этого героя, но и превалирование двух семантических полей в его репликах: семантического поля любви и поля чести (*"love"* и *"honour"*).

Присутствие в комедии антипода Бенедикта и Клавдио манипулятора Дон Гуана определило не только развитие сюжета, но и структурное своеобразие пьесы в целом. Оно выразилось и во взаимодействии сюжетных линий, и во включении "маленькой трагедии" в текст комедии,

и в катарсисе комедийных героев, и самом присутствии фигуры злодея. Причем злодей в этой комедии значительно отличается от всех убийц, узурпаторов и ростовщиков Шекспира. Дон Гуан никого не закалывает, не какает в уши яд, не требует куска человеческого мяса в уплату за ссуду – он всего лишь интриган и манипулятор. Он заставляет недалекого Клавдио поверить, что Геро не верна ему. Однако представлен он более отвратительным, чем Ричард Третий, Генрих Болинброк, Шейлок или более поздние шекспировские злодеи. Причиной подобного воплощения можно считать искажение возрожденческого способа подачи знака, основанного на принципе "тождественности и различия" (*différance*). Дон Гуан у Шекспира лишен возрожденческого дуализма, а вместе с тем и титанизма [см. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, 1978]. Ричард Третий – горбун, и Шекспир выставляет физические уродства героя характеристикой, из-за которой зритель (читатель) жалеет его. Шейлок жаден, скуп, не гнушается варварскими залогами, однако его принадлежность к гонимым евреям у Шекспира оборачивается чертой, из-за которой зритель ему сочувствует. Кроме того, Шекспир представляет его любящим отцом, что всегда трогает сердце зрителя. Дон Гуан всего лишь незаконнорожденный брат принца Арагонского, бастард. У Шекспира, если рассматривать Эдмонта из "Короля Лира" – это худшее из зол. Согласно общекультурной установке елизаветинской Англии, самое рождение человека вне брака, освященного церковью, определяет его злонамеренность [Sohmer, 1996]. Дон Гуан в комедии лишен чего-либо, за что бы зритель ему сочувствовал. По своей структуре, он, скорее, балаганный злодей, чем шекспировский. Весь выбор лексики для обрисовки Дон Гуана показывает, что он творит зло ради зла: *I am a plain – dealing villain. A mortifying mischief, prove food to my displeasure. I am sick in displeasure to him. Only to despite them, I will endeavor anything* (Act II). Вся эта лексика входит в семантическое поле слов "*displease*" "*mischief*".

Характерно, что Дон Гуан – это единственный у Шекспира злодей, чьи устремления к "козням" слабо мотивированы. Ревность к брату Клавдио нельзя приравнять к серьезности последствий его интриг. Однако, несмотря на свою балаганность и опереточность, Дон Гуан послужил моделью для двух трагедийных злодеев: Яго и Эдмонта. При этом очевидна четкая знаковость фигуры Дон Гуана – своим происхождением и поведением он выражает собой категорию зла. Этот знак, однако, подается Шекспиром вне способа возрожденческого представления знака.

Другой четкой знаковой фигурой является монах. Монах в пьесах Шекспира имеет постоянные атрибуты: склеп и надмогильная статуя, которые вместе с монахом являются у драматурга основными знаками воскрешения, либо несостоявшегося ("Ромео и Джульетта"), либо состо-

явшегося ("Много шума из ничего", "Зимняя сказка", "Мера за меру"). Комедия "Много шума из ничего" характерна тем, что в ней все три знака воскрешения представлены одновременно.

Ср.:

Friar.: Pause awhile, and let my counsel sway in your daughter/ here the princes left for dead. /Let her awhile be secretly kept in,/ And publish it that she is dead indeed. / Maintain a mourning ostentation,/ And on your family's old monument/ Hang mourning epitaphs, and do all rites/ That appertain unto a burial.

Примечательно, что у Шекспира монах во всех пьесах с его присутствием нарушает одну из главных моисеевых заповедей - *не солги*. Однако делает он это, либо пытаясь спасти влюбленных, либо пытаясь спасти честь. Такое представление фигуры монаха - это шекспировский парадокс, основанный на принципе Маккиавелли: если цель благородна, то можно нарушить и заповедь. Очевидна принадлежность шекспировского монаха к общекультурной знаковой системе Ренессанса, о чем свидетельствует представление этого героя через предъявление оппозиций, сходящихся в одной точке.

Таким образом, анализ текста комедии показал, что ее поэтика основывается на различного рода оппозициях. Эти оппозиции нашли выражение, с одной стороны, в параллелизмах (психологических, грамматических и семантических), а, с другой стороны, в противопоставлении структур персонажей. Противопоставление персонажей, в свою очередь, обусловило организацию текста либо в форме возвышенного стиха, либо в форме "травестированной" прозы. Все шекспировские оппозиции в основе своей имеют зеркальное отражение, что сказалось как на уровне взаимопроникновения метафоры и метонимии, так и на уровне "знаковости" образности.

Уже этот "горизонтальный" срез текстовых оппозиций помог установить их взаимосвязь и взаимообусловленность. Далее мы попытаемся на основе "вертикального" среза установить взаимообусловленность всех выделенных нами текстовых оппозиций и выявить некоторые закономерности их функционирования. Для наших целей мы выбрали из всей системы межтекстовых оппозиций *интертекстуальность* (3) и *пространственно-временные отношения*(5). На основе сравнительного анализа функций этих текстовых категорий в художественных текстах разных периодов и течений мы попытаемся установить их системные связи.

Выводы по первой главе:

При постановке вопроса о связях поэтики и семиотики, прежде всего, подразумевается художественный дикурс, особенности которого в значительной степени зависят от жанровой принадлежности текста и от установок автора и читателя, создающих его инвариант и варианты. Семиотический подход, служащий онтологической основой для изучения явлений природного и культурного плана в их взаимосвязи, дает возможность определить интегративный характер художественного дискурса. Поскольку художественный текст представляет собой результат одного из способов обработки информации, доступной сознанию через знаки природной и социальной (культурной) среды, центральную роль при его порождении и декодировании играет язык, как "основное условие существования сознания высшего порядка" (Халлидей), позволяющий человеку интерпретировать при помощи обобщения и абстрагирования естественный порядок и социальный порядок. Через лексикограмматическую систему созданного им текста, в котором представлена обработанная информация, писатель, драматург или поэт устанавливают взаимосвязь со своим читателем. Поэтому автор данной работы считает, что *поэтика*, со времен античности рассматриваемая как *делание* текста – это явление семиолингвистического порядка. Если рассматривать поэтику в методологическом плане, то наиболее адекватным представляется подход Романа Jakobson, который считал, что "поэтика - это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности" [Jakobson, 1987: 181], что поэтические произведения должны рассматриваться, прежде всего, через призму языка, при этом основное внимание должно уделяться структуре и актуализации разного рода оппозиций художественного текста, определяющих его знаковый характер. Поскольку автор данной работы полагает, что наибольшими системообразующими и структурообразующими функциями художественного текста обладают оппозиции, представленные категориями интертекстуальности и пространственно-временных отношений (хронотопа), то далее анализу будет подвергнуто взаимодействие этих двух категорий.

Глава вторая

ИНТЕРТЕКСТ И ХРОНОТОП: ОБОСНОВАНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРИ СЕМИОЗИСЕ

2.1. МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИНТЕРТЕКСТА

Категория *интертекстуальности* представляется ведущей при анализе порождения новых смыслов, возникающих при взаимном погружении и пересечении текстов. Интегрирующие свойства этой категории, которые дают возможность объединять в единое целое не только вербальные тексты, но и тексты других информационных систем, позволили включить ее в число основных категорий семиотики. Так, Дэвид Чэндлер, автор электронного учебника "Semiotics for Beginners" рассматривает категорию интертекстуальности наряду с такими категориями, как знак, код, метафора, метонимия, etc. [Chandler, 1997/2000].

Дэвид Лодж, включивший категорию интертекстуальности в число других пятидесяти категорий художественного текста в книгу-эссе "The Art of Fiction" [Lodge, 1992], насытил свой роман "Small World" [Lodge, 1980] многофункциональной интертекстуальностью. Два примера из его романа помогут проиллюстрировать составляющие модели функционирования интертекста.

David Lodge "SMALL WORLD"

Prologue

When April with its sweet showers has pierced the drought of March to the root, and bathed every vein of earth with that liquid by whose power the flowers are endangered ; when the zephyr, too, with its dulcet breath, has breathed life into the tender new shoots in every copse and on every heath, and the young sun has run half his course in the sign of Ram, and the little birds that sleep all night with their eyes open give song (so Nature prompts them in their hearts), then, as the poet Geoffrey Chaucer observed many years ago, folk long to go on pilgrimages. Only, these days, professional people call them conferences.

The modern conference resembles the pilgrimage of medieval Christendom in that it allows the participants to indulge themselves in all the pleasures and diversions of travel while appearing to be austere bent on self-improvement. To be sure, there are certain penitential exercises to be performed—the presentation of a paper, perhaps, and certainly listening to the papers of others. But with this you journey to new and interesting places, meet new and interesting people, form new and interesting relationships with them; exchange gossip and confidences (for your well-worn stories are fresh to them, and vice versa); eat, drink and make merry in their company every evening; and yet, at the end of it all,

return home with an enhanced reputation for seriousness of mind. Today's conferees have an additional advantage over the pilgrims of old in that their expenses are usually paid, or at least subsidized, by the institution to which they belong, be it a government department, a commercial firm, or, most commonly perhaps, a university.

2.

"Ah, there's your taxi!" says Philip. "Plenty of time, it only takes half an hour to get to the airport at this time of day. Well, goodbye then, old man. Thanks for coming. "

"Thanks for everything, Philip," says Morris, grasping the other's hand. "See you in the new Jerusalem. "

"Pardon?"

"The conference. The Jerusalem Hilton is in the new part of the city. "

"Oh, I'm with you. Well, we'll see. I'll think about it. " [163 p. 92]

Писатель открывает свой роман о скитаниях ученого люда по всему миру ради посещения многочисленных конференций начальными строками из знаменитого чосеровского пролога к "Кентерберийским рассказам". Единственное различие при этом заключается в употреблении современного английского языка вместо среднеанглийского. Во втором примере из романа безобидная фраза Морриса о встрече в Новом Иерусалиме вызывает замешательство Филиппа, который, прежде всего, связывает это сочетание с библейским новым Иерусалимом – для него встреча в этом райском месте возможна лишь после смерти обоих собеседников. Очевидно, что и использование чосеровского пролога, и аллюзии на библейский город создают дополнительные смыслы и дополнительные структурные связи в тексте романа. Это явление во всех современных учебниках по поэтике, стилистике и семиотике [Chandler, 1997] описывается как интертекстуальность.

Термины *интертекст* и *интертекстуальность*, введенные в лингвистический обиход в конце шестидесятых годов французской исследовательницей Джулией Кристевой [Kristeva, 1986, 1989], оказались почти идеальными с точки зрения требования к термину. По своей точности, однозначности, краткости и мотивированности они приближаются к идеальному термину и заменили такие описательные названия как, *влияния, источники, заимствования, реминисценции, схождения, отталкивания, традиция, отказ от традиции, следование об-*

разу, "развитие не от отца к сыну, а от дяди к племяннику" [Тынянов, 1977], которые расплывчаты по своей семантике и порой используются с оттенком оценочности. Единственным недостатком терминов *интертекст* и *интертекстуальность* является их взаимозаменяемость при использовании, что свидетельствует о том, что эти термины еще находятся в процессе становления.

Эти термины возникли при попытке лингвистов – структуралистов и постструктуралистов, определить границы текста. В своих работах Ю. М. Лотман писал о неустойчивости и размытости границ уже напечатанного текста, поскольку при определении их должны привлекаться многочисленные критерии и категории, начиная от авторских установок и концептов до эстетико-философских пристрастий эпохи, которые не всегда находят словесное выражение в тексте [Лотман, 1992: 203]. Таким образом, концептуальные границы текста имеют тенденцию к расширению и к образованию бесчисленного числа связей. Невозможность для отдельного текста существовать самостоятельно вне литературного, исторического и культурного контекстов приводит, по мнению Ю. М. Лотмана, к подключению его к различным знаковым системам и кодам [Лотман 1992: 204]. Тенденция отдельно взятого текста существовать только во взаимосвязи с другими "разномедийными" текстами привела к возникновению "теории интертекстуальности", основателями которой явились французские структуралисты Джулия Кристева, Ролан Барт, Жак Деррида и др.

В конце концов за термином интертекстуальность и интертекст закрепились следующие определения:

"Intertextuality is the general condition by which it is possible for a text to be a text: the whole network of relations, conventions, and expectations by which the text is defined" (Интертекстуальность – это общее условие, позволяющее тексту существовать как текст: это целая сеть отношений, условностей и ожиданий, определяющих текст) [Landaw, 1992].

"Terms used to refer to the relationship between the text under discussion and other texts, which may be literary or non-literary works" (Термины, используемые для обозначения

взаимоотношений интерпретируемого текста с другими текстами, которые могут быть как художественными, так и нехудожественными)¹³ [Landow, 1992].

Выработалась и методика анализа интертекстуальности. Так, автор электронных учебников по семиотике и по теории жанров Даниель Чэндлер предлагает следующие вопросы при обучении студентов анализу интертекстуальности текстов:

Relationship to other texts:

What intertextual references are there in the text you are analysing (and to what other texts)? (Какие интертекстуальные проявления наблюдаются в анализируемых текстах?)

Generically, which other texts does the text you are analysing resemble most closely? (Какие исходные тексты наиболее всего напоминают анализируемый текст?)

What key features are shared by these texts? (Какие ключевые черты являются общими для этих текстов?)

What major differences do you notice between them? (Какие расхождения имеются между ними?).

[Chandler, 1997]

Очевидно, что выработанная методика анализа интертекстуальных проявлений у Чэндлера основывается на применении принципа тождества и различий (*différance*), лежащего в основе деконструктивизма.

Отечественный лингвист И. В. Арнольд в своей статье "Проблемы интертекстуальности в художественном тексте" делит при анализе интертекстуальность на *внутреннюю (опознанную)* и *внешнюю (неопознанную)*, предлагая при этом анализировать не только виды включений (реалии, аллюзии, цитаты), но и их функции в основном тексте [Арнольд, 1992].

¹³ Перевод наш.

И. В. Толочин в своей монографии "Метафора и интертекст" предлагает сопоставлять при анализе *тезаурусы*, выделяя при этом:

1). *Понятийно – концептуальный*, в который "включает ассоциативные поля в индивидуальном сознании и позволяет читателю распознать в многообразии речевых метафор базовые метафорические концепты и тем самым находить ключ к интерпретации самых нестандартных сочетаний. Этот тезаурус также дает возможность выявить ряд значений у одного и того же слова в одном и том же тексте, если это слово включается в различные понятийные ряды".

2). *Ассоциативный тезаурус*, который "отражает знания слушателей о явлении культуры и литературы", на которые "так или иначе, может указывать текст, не называя прямо" [Толочин, 1996]. И. В. Толочин связывает интертекстуальность с действием второго тезауруса и дает следующее определение: "Интертекстуальность в строгом смысле слова можно определить как взаимодействие между текстом, обладающим смысловой структурой, и тезаурусом читателя, представляющим своеобразный "словарь усвоенных текстов" [Ibid, 1996].

И. В. Толочин также выдвигает тезис о существовании тезауруса "текстов-концептов, оформляющих наш культурный опыт", который, по всей видимости, тождественен выше названному "словарю усвоенных текстов". "Тексты-концепты", по его мнению, и обеспечивают распознавание включенных в данный текст других текстов. [Ibid, 1996]

Разделяя в целом подходы отечественных и зарубежных лингвистов относительно природы, функционирования и анализа интертекста и интертекстуальности, мы считаем необходимым развести эти два понятия.

*В нашей модели термин интертекст используется для обозначения вечно развивающейся совокупности текстов, существующей либо на идеальном¹⁴, либо на виртуальном, либо на библиотечном уровнях, которая конструируется в corpora. При этом термин corpora используется во множественном числе, поскольку тексты могут группироваться по времени их создания, по способу передачи, по жанрам, по области применения и по языкам. Эта совокупность обозначена в модели как *интертекст 1*, поскольку мы сочли необходи-*

¹⁴ Роланд Барт описывает идеальный текст следующим образом: "In this ideal text the networks ... are many and they interact, without any of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable ... [цит. по Landow, 1997]

мым выделить *интертекст 2*, определяя его как *всю совокупность текстовых форм и категорий, существующих в виде устойчивого множества (congrua) на уровне подсознания и сознания*.

В работе будет использоваться термин *интертекст* и без цифрового расширения для обозначения *конкретного проявления в тексте единицы либо интертекста 1, либо интертекста 2*.

Что касается категории *интертекстуальности*, то она понимается автором данной работы традиционно: – *как отношение вновь создаваемого текста к созданным ранее текстам*.

Интертекст, в свою очередь, является производным целого ряда пересекающихся сфер. В модель включены те сферы, которые Ю. М. Лотман считал необходимым условием процесса семиозиса, то есть определенные В. И. Вернадским *биосферу* и *ноосферу* и выделенную самим Ю. М. Лотманом *семиосферу* [Лотман 1970, 1992, 1999]. В качестве вариантов к ним добавлены *этносфера* и *социосфера*.

Все сферы, обозначенные в модели (см.: Приложения), оказывают влияние на формирование и характер интертекстуальных отношений, поскольку сознание и автора, и читателя, через которые они осуществляются, неизбежно определяется каждой из этих сфер.

1. Согласно исследованиям В. И. Вернадского и Л. Н. Гумилева, биосфера – это пространство, заполненное живым веществом, основная функция которого переработка энергии, получаемой солнцем. В этом смысле определяется и функция человека. По словам В. И. Вернадского "Человек, как он наблюдается в природе, как и все живые организмы, как всякое живое существо, есть функция биосферы, в определенном ее пространстве-времени" [Вернадский, 1989: 32]. Развивая его положения при разработке собственных теорий этногенеза и пассионарности, Л. Н. Гумилев выдвинул на первый план антиэнтропийные свойства биосферы "БИОСФЕРА, – писал он, – оболочка Земли, состоящая из живого вещества и продуктов его деятельности, обладающая антиэнтропийными свойствами" (то есть, непрерывно регенерирующееся энергией) [Гумилев, 1989: 477].

Из этих определений очевидно, что человек является частью живого вещества и, следовательно, частью биосферы. Через биосферу определяется связь человека с универсумом и его постоянное стремление к естественному состоянию. Поэтому, через биологическую природу чело-

века, биосфера включается в интертекстуальный процесс в самом широком его понимании как взаимообусловленности всех явлений. В концептуальном плане биосфера явилась источником просветительских идей о "естественном" состоянии человека, о необходимости жить, следуя законам природы.

Включение биосферы в бесконечный процесс семиозиса обусловило развитие этих идей в литературе и литературной теории двадцатого века вплоть до появления новейшего направления под названием "экологическая поэтика", "ecocriticism".

В значительной степени изыскания представителей этого направления базируются на эссе Ральфа Уолдо Эмерсона "Природа"["Nature" (1836):], который рассматривал природу через призму таких социальных, эстетических и онтологических характеристик, как сама природа, а именно: товар, красота, язык, научная дисциплина, идеализм, дух и т. д. Для понимания основных подходов остановимся на четвертой главе, озаглавленной "Язык" ["Language": 911-915]. Эмерсон считал язык одним из даров природы человеку (*A third use which Nature subserves to man is that of Language.*). Подобно Пирсу он полагал, что природа через знакопередающее слово способствует зарождению мысли (*Nature is the vehicle of thought, and in a simple, double, and threefold degree.*). Его трактовка взаимодействия природы и языка была выражена тремя тезисами:

"1. Words are signs of natural facts.

2. Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts.

3. Nature is the symbol of spirit. " [911]

В его концепции и природа и язык и сам человек являются производными единого Разума, Бога. Поэтому слова у Эмерсона представлены знаками природных фактов, сами природные факты - символами определенных духовных фактов или проявлений Бога. Природа, в свою очередь, становится символом духа, Бога, при этом язык даруется человеку природой для осмысления природных фактов, по сути, божественных фактов.

Закономерно, если иметь в виду традиции школы Эмерсона, что направление *Ecocriticism* возникло в США. Оно связано с именами Уильяма Рюкерта (William Rueckert) и Черилл Глотфелти (Cheryll Glotfelty). В 1978 году Уильям Рюекерт опубликовал эссе "*Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*", которое долгое время оставалось незамеченным, пока в 1989 году

студентка Корнельского университета Черилл Глотфелти, ныне преподаватель (assistant professor) литературы и окружающей среды (*Literature and Environment*) в университете штата Невада, не призвала литературных критиков, философов и культурологов широко использовать термин "*Ecocriticism*" для интерпретации текстов, содержащих описания природы (*nature writing*) [Defining Ecocritical Theory and Practice 1994].

В 1992 году ученые, поддержавшие призыв Черилл Глотфелти, основали "Ассоциацию для изучения литературы и окружающей среды" (*The Association for the Study of Literature and Environment - ASLE*), насчитывавшую в 1996 году более 900 членов. В свою очередь, ассоциация приступила к изданию междисциплинарного журнала *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, а также электронного издания *The American Nature Writing Newsletter* (только что переименованного в *ASLE News*). Кроме того, ассоциация поддерживает достаточно активную дискуссию о новом течении в литературной критике в системе электронной почты (*asle@unr.edu*) [Winkler, 1996].

Хотя направление "экологическая поэтика" (*Ecocriticism*) уже просуществовало около двадцати лет и уже издано несколько антологий, журналов, создано несколько учебных программ для университетов (например, программа Рут Блэйер "*Language, Literature and Environment*", 1998), оно все еще считается нарождающимся (*nascent new-* Sven Birkerts, 1997), которому следует предоставлять "медовый месяц" ("*Indeed, new disciplines, like new marriages, should be granted honeymoon privileges*" – Sven Birkerts, 1997) для выработки позиций, определений, подходов и терминологии.

"Незрелость" направления прослеживается на всех уровнях, кроме воспитательного или пропагандистского. Сами названия статей, содержащие вопросы, экспрессивную лексику и синтаксис, свидетельствуют о поиске определения, о поиске места нового направления среди теоретических изысканий структуральных и постструктуральных школ. Так, электронный архив ASLE содержит статьи, более половины которых озаглавлены "*What is Ecocriticism?*" Другие заглавия тоже свидетельствуют о попытке определить сущность и место нового течения: "*Defining Ecocritical Theory and Practice*", "*Some Principles of Ecocriticism*", "*Only God Can Make a Tree: The Joys and Sorrows of Ecocriticism*", "*Greening the College Curriculum: A Guide to Environmental Teaching in the Liberal Arts*", "*What We Talk About When We Talk About Ecocriticism*", "*Wild Things. Forget deconstruction--today's hippest literary critics have gone green*".

Разумеется, и основатели направления, и авторы "вопросительных" и скептических статей предложили ряд определений. Так, Черилл Глотфелти в предисловии к составленной ею антологии "экологических" текстов [(The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology, edited by Cheryl Glotfelty and Harold Fromm (University of Georgia Press, 1996)] определяет экологическую поэтику следующим образом: "Simply put, Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. " [Цит. по: Birkerts, 1997] ("Изучение отношений между литературой и окружающим физическим миром"). Парадоксально, что определение, предложенное исследовательницей, отвергающей структуральный и постструктуральный подходы к тексту, сформулировано полностью в традициях структурализма, а именно : "Изучение отношений между. " Тем не менее, несмотря на понятийную расплывчатость, определение Черилл Глотфелти остается пока единственным, сформулированным по закону представления дефиниций. Остальные остаются описательными, то есть называется предмет исследования, цели, в некоторых случаях методика. Одним из последних таких определений, где более или менее вразумительно объясняется, что же представляет собою это "зарождающее" направление, предложено в статье Урсулы Хайзе "Science and Ecocriticism: "Ecocriticism analyzes the role that the natural environment plays in the imagination of a cultural community at a specific historical moment, examining how the concept of "nature" is defined, what values are assigned to it or denied it and why, and the way in which the relationship between humans and nature is envisioned. More specifically, it investigates how nature is used literally or metaphorically in certain literary or aesthetic genres and tropes, and what assumptions about nature underlie genres that may not address this topic directly. " ("Экологическая поэтика анализирует, какую роль природная среда играет в воображении культурного сообщества в определенный исторический момент, прослеживая, как концепт "природы" определяется, какие ценности приписываются ему и каким способом изображаются взаимоотношения между человеком и природой. В более узком смысле, она рассматривает, как используется природа буквально и метафорично в определенных литературных или эстетических жанрах и тропах и какие представления о природе являются подоплекой в тех жанрах, где эти взаимоотношения не представляются непосредственно" – пер. наш) [Heise, 1997].

Авторы статей, названия которых перечислены выше, определяют предмет исследования как *"the literature of place"* (литература, где доминирует категория места), *"the ecosystemic relationships within a literary text"* (взаимоотношения экосистем внутри литературного текста). Функционирование термина "экологическая поэтика" объясняется следующим образом:

"Ecocriticism is most appropriately applied to a work in which the landscape itself is a dominant character, when a significant interaction occurs between author and place, character(s) and place." (Изучение взаимоотношений между категориями автора и локуса, персонажа и локуса в текстах, где ландшафтное описание является доминирующим – пер. наш) [Don Scheese, 1997].

Согласно такой интерпретации литература, отмечают оппоненты направления, используется не только как средство нравственного воспитания (*"literature is treated as a kind of means, an instrument of moral instruction"*), но и как средство формирования экологического сознания (*ecological awareness*).

Оппоненты указывают не только на расплывчатость при определении направления, но и на разноречивость в терминах. Так, один из самых серьезных критиков направления Свен Беркенс говорит о необходимости избавиться от терминологической путаницы, которая вызвана синонимичным использованием терминов *environment* и *nature*.

Другими терминами, которые вызывают понятийную путаницу, ученые считают *"green cultural studies," "textual ecosystems" "environmental literary criticism," "the natural history of reading"* [см. Karen J. Winkler]. Сами энтузиасты направления в шутку называют себя *"compoststructuralists"* (компостструктуралисты), для того чтобы отличить себя от постструктуралистов и подчеркнуть "приземленность" и трезвость своего подхода.

В своей статье *"Green literary criticism"* Урсула Хайзе (Ursula K. Heise) критикует представителей "экологической поэтики" за их увлечение чуждой для анализа художественных текстов терминологией: *" Ecology, ecosystem, ecological balance, energy, resources, and scarcity have been transferred to texts. "(Термины экология, экосистема, экологический баланс, энергия, ресурсы и опустошенность стали применяться для анализа текста – пер. наш)[Heise, 1997]."*

Другая концепция культурологических подходов при анализе текстов представлена в статье Урсулы Хайзе. Она пишет, что понятия "природа" и "культура" на первый взгляд исключают друг друга, однако более пристальный анализ показывает, что они переплетены между собой многочисленными связями, будь то семантические, исторические или политические связи

Не в последнюю очередь взаимосвязь между "природой" и "культурой", по мнению "эко-критиков", зависит от функционирования языка, "естественного" по своему происхождению и "культурному" по своему развитию. [Tag, 1997].

Говоря об использовании методов "экологической поэтики" для интерпретации художественных текстов, отметим, что вся методология анализа в рамках этого метода еще не сложилась. Мы разделяем точку зрения тех ученых (Биркетс, Хайзе), которые считают этот метод своеобразной реанимацией "руссоизмов" – философских положений просветителей и романтиков и в какой-то степени писателей-модернистов (Д. Г. Лоренс, Джойс) о необходимости жить согласно законам природы. Вместе с тем, следует отметить, что художественный текст не является порождением всего лишь биосферы, в которую призывают вернуться наиболее запальчивые сторонники нового движения. Любой текст, как показал наш анализ, является порождением совместного функционирования биосферы, ноосферы, семиосферы, этносферы, социосферы, автора и читателя, сложного взаимодействия факторов естественного (природного) и культурного порядка. При этом концепты "естественного человека", или "естественного состояния", или "экологического состояния" находят свое отражение в художественных текстах абсолютно на всех уровнях.

2. НООСФЕРА (от греческого ноум, нус - разум) выделяется из биосферы как "царство разума" [Вернадский, 1989: 91], "сфера разума, продуктом которого является техника в самом широком смысле, включающем искусство, науку и литературу как кристаллизацию деятельности разума" [Гумилев, 1989: 315]. Ноосфера, на наш взгляд, включает в себя не только научную систематизацию всех достижений человеческого разума, но и мифологическую, куда входят и архетипичные представления, существующие на подсознательном уровне. Ноосфера, будучи выделенной из биосферы, обладает теми же антиэнтропийными свойствами. Кроме того, для нее характерно постоянное развитие и расширение. Это свойство ноосферы обусловило аналогичное свойство интертекста.

3. СЕМИОСФЕРА понимается как семиотическое пространство, обеспечивающее процесс семиозиса [Ю. М. Лотман, 1992: 11-24]. Она представляет собой не просто устойчивую совокупность всех знаковых систем, используемых человеком, включающую как текст, язык, так и культуру в целом. Согласно концепции Ю. М. Лотмана, и текст, и язык, и культура, будучи по своей природе диалогичными, функционируют в семиотическом пространстве – семиосфере. Без нее они не могут существовать, так как различные субструктуры семиосферы связаны во взаимодействии и не могут работать без опоры друг на друга [Лотман, 1992:20]. Ос-

новным признаком семиосферы, как биосферы и ноосферы, является ее *системность*, понимаемая как целостность, основанная на внутренних парадигматических связях, и связанная с ней *систематичность*, понимаемая как свойство системы образовывать либо внутренние синтагматические связи, либо связи с другими системами. Эти свойства просматриваются как на уровне отдельного знака, так и на уровнях классификации знаков и кодов. Чью бы модель знака мы бы не принимали, модель ли Соссюра, состоящую из обозначающего (signifier) и обозначаемого (signified) – "a 'signifier' - the form which the sign takes; and the 'signified' - the concept it represents" [Chandler, 1997], или модель Чарльза Сандерса Пирса, состоящую из трех элементов: "*The Representamen*: the form which the sign takes (not necessarily material); *An Interpretant*: not an interpreter but rather the sense made of the sign; *An Object*: to which the sign refers" [Pierce 1931-1934: 5, 73], или варианты триады Пирса, представляемые как семиотический треугольник, например, версия, приведенная в учебнике Даниэля Чандлерса по семиотике: "*Sign vehicle*: the form of the sign; *Sense*: the sense made of the sign; *Referent*: what the sign 'stands for' (*передача знака*: форма знака; *смысл*: смысл, исходящий от знака, *объект/референт*: то, что знак передает) [Chandler, 1997], уже из самих определений очевидно, что знак по своей природе системен и систематичен. Еще более явные системные связи, основанные на парадигматических отношениях, прослеживаются при анализе различных классификаций знаков. В плане системности семиосферы следует отметить классификацию Ч. Пирса [Pierce, 1931-1934: 2, 282], который выделил 66 видов знаков по их отношению к обозначаемому объекту и по отношению к знаковому потенциалу референта. Его классификация (иконические знаки, знаки-индексы, знаки-символы) является наиболее системной, поскольку она основана на функциональном подходе и позволяет проследить взаимосвязь всех знаковых систем. Для нашей модели наибольший интерес представляют знаки-символы, так как они связаны с референтом посредством конвенций, принятых в обществе, и для их понимания необходима интерпретация [Коршунов, Мантанов, 1974: 42].

Еще более четкие системные связи прослеживаются на уровне кодов, которые, по определению Стивена Хита, отличаются связностью, гомогенностью и систематичностью ('a code is distinguished by its coherence, its homogeneity, its systematicity) [Heath, 1981, Chandler, 1997]. Систематичность кодов определяется синтагматическими связями внутри каждого из них и между ними.

Для понимания этих связей обратимся сначала к современным определениям кодов. Майкл Халлидей считает, что коды не представляют собой варианты языка, как диалекты или регистры. Коды находятся "над" лингвистической системой, они представляют собой часть социальной семиотики, или символические порядки значений, генерированные социальной системой [Halliday, 1987]. Роланд Шампейн рассматривает код как "сеть идей, образов и стилистических приемов, объединенных внутренней когезией" (as "a network of ideas, images, and stylistic devices that have an internal cohesive principle") [Champagne, 1984, Simpson, 1997: 3]. Умберто Эко определяет код как систему правил, которая включает определенное число элементов, допускает одни комбинации и исключает другие [*Open Work*, 1989: 56]. Для Романа Jakobson и Юрия Лотмана код – это информация, одинаково общая как для отправителя информации, так и для получателя [Jakobson, 1975, 1987, Лотман, 1992]. Барт (*S/Z*) считает, что код представляет собою нечто вроде мостика между текстами, обуславливая таким образом поливалентную природу текста [Barthes, 1974]. В нашем понимании код – это определенная операционная система, обусловленная взаимодействием биосферы и ноосферы, которая позволяет идентифицировать явление, вычленять его из других явлений и интегрировать в новые системы.

Системные связи кодов очевидны из их классификаций, из коих мы отметим три, как наиболее функциональные для объяснения природы интертекста и интертекстуальности. Авторами этих классификаций являются Умберто Эко, Роланд Барт и Даниель Чандлер. Умберто Эко выделил десять фундаментальных кодов: codes of perception (восприятия), codes of trans-

mission (передачи), codes of recognition (узнавания), tonal codes (тональные коды), iconic codes (иконические коды), iconographic codes (иконографические коды), codes of taste and sensibility (вкусовые и чувственные коды), rhetorical codes (риторические коды), stylistic codes (стилистические коды) and codes of the unconscious (и коды подсознательного) [Есо, 1979: 35-8]. В своем эссе Роланд Барт (S/Z, 1974) определил пять кодов, необходимых для анализа нарратива: герменевтические (поворотные моменты повествования), проаретические (основные нарративные действия), культурные (предварительные знания), семические (связанные со средством передачи) и символические (темы) – "*hermeneutic (narrative turning-points); proairetic (basic narrative actions); cultural (prior social knowledge); semic (medium-related codes) and symbolic (themes)*" [Barthes, 1974]. Особый интерес представляет собой классификация Чандлера, поскольку в ней наиболее четко прослеживаются системность и систематичность, основанные на парадигматических и синтагматических связях:

Social codes [In a broader sense all semiotic codes are 'social codes'] (социальные коды, в широком смысле слова все семиотические коды являются социальными);

verbal language (phonological, syntactical, lexical, prosodic and paralinguistic subcodes) {вербальные языки (фонологические, синтаксические, лексические, просодические и паралингвистические субкоды)};

bodily codes (bodily contact, proximity, physical orientation, appearance, head nods, facial expression, gestures, posture, eye movement and contact) {телесные коды (телесный контакт, приближенность, физическая ориентация, внешность, кивание головой, выражение лица, жесты, позы, движения глаз и контакт взглядов)};

commodity codes (fashions, clothing, cars) {товарные коды (мода, одежда, автомобили)};

behavioural codes (protocols, rituals, role-playing, games) {поведенческие коды (протоколы, ритуалы, ролевая игра, игры)};

regulatory codes (e. g. the Highway Code, professional codes of practice) {регулирующие коды (правила дорожного движения, профессиональные коды)};

Textual codes (текстуальные коды):

scientific codes, including mathematics (научные коды, включающие математику);

aesthetic codes within the various expressive arts (poetry, drama, painting, sculpture, music, etc.) - including classicism, romanticism, realism {эстетические коды, охватывающие различные виды выразительного искусства (поэзию, драму, живопись, скульптуру, музыку и т. д), включая классицизм, романтизм, реализм};

genre, rhetorical and stylistic codes: narrative (plot, character, action, dialogue, setting, etc.), exposition, argument and so on {жанровые, риторические и стилистические коды: нарративные (сюжет, герой, действие, диалог, завязки и т. д.) экспозиции, аргументации и далее};

mass media codes including photographic, televisual, filmic, radio, newspaper and magazine codes, both technical and conventional (including format) {коды средств массовой информации, включающие фотографические, телевизионные, кинематографические, коды радио, газет и журналов, и технические и условные (включая коды форматирования)};

Interpretative codes [интерпретационные коды]

perceptual codes: e. g. of visual perception (note that this code does not assume intentional communication) {коды восприятия, например, зрительного восприятия (эти коды не предполагают интенциональную коммуникацию)};

codes of production and interpretation: codes involved in both 'encoding' and 'decoding' texts {коды продуцирования и интерпретации: коды, вовлеченные и в кодирование и в декодирование текстов};

ideological codes: individualism, freedom, patriarchy, race, class, materialism, capitalism, progressivism and 'scientism', other important – such as gender stereotypes {идеологические коды: индивидуализм, свобода, патриархат, раса, класс, материализм, капитализм, прогрессивизм, сайнтизм, другие важные коды, такие как гендерные стереотипы} [Chandler, 1997, 2000].

Чандлер отмечает, что эти коды пересекаются и образуют определенное семиотическое пространство, которое по своей природе, на наш взгляд, совпадает с семиосферой. Из приведенных классификаций очевидно, что если *ноосфера* является источником *интертекста 1* как совокупности всех созданных текстов, то *семиосфера*, включающая в себя текстовые, эстетические и риторические коды,

является источником *интертекста* 2 как совокупности текстовых форм и категорий.

Вторым признаком семиосферы, который выделил Ю. М. Лотман, является ограниченность, то есть существование семиотической границы, которая на уровне отдельного текста принадлежит одновременно и внешнему, и внутреннему пространству [Лотман, 1992:17]. Внешние границы обеспечивают связь семиосферы с ноосферой и биосферой, внутренние – связь между кодами и внутри каждого из кодов, что способствует возникновению новой информации. Третьим признаком семиосферы является ее динамизм, который просматривается как на уровне постоянного исторически обусловленного расширения (внешнем), так и на уровне постоянного взаимопроникновения и расхождения или разведения кодов (внутреннем). Четвертым признаком семиосферы, который, как и первые три, объединяет ее с биосферой и ноосферой, считается способность к порождению новых структур, коими в представленной модели будут интертекст и текст.

Все эти три сферы являются *устойчивыми* компонентами в модели, поскольку они обеспечивают универсальные элементы в текстах, типологические схождения на всех уровнях. Все расхождения и варианты обусловлены функционированием следующих сфер:

4 ЭТНОСФЕРА – сфера существования этнических групп как сообществ людей, особенности мышления и поведения которых обусловлены географией их места жительства. Согласно исследованиям Л. Н. Гумилева, ЭТНОСФЕРА есть сочетание всех существующих этноландшафтных целостностей - этносов и их этноценозов (геобиоценозов, в пределах которых функционирует этническая система). Структура и энергетика этносферы обусловлены ходом прошлых и современных процессов этногенеза. Этносфера является подсистемой биосферы Земли [Гумилев, 1993: 542]. Для нашего исследования особое значение имеет ряд предложенных Л. Н. Гумилевым подходов к классификации этносов. Прежде всего, отметим главный принцип его систематизации – принцип этноландшафтных соответствий [Ibid, 1993: 266-308], представляющий собой наибольший интерес для поисков интертекстуальных отношений, поскольку он связан с пространственной моделью мира, всегда находящей отражение в художественных текстах. Пространственные представления, на наш взгляд, являются основным отли-

чительным этнографически отмеченным признаком художественного текста. Вторым подход, который непосредственно связан с этноландшафтными соответствиями, – это предложение определять состояние этноса по его отношению к категории времени [Ibid, 1993]. Поскольку в художественном тексте категория пространства предстает в неразрывном единстве с категорией времени (хронотоп), мы сочли необходимым привести таблицу, в которой Л. Н. Гумилев свел воедино свои наблюдения:

Характер отсчета	Назначение отсчета	Кем употребляется
1. Отсчета времени нет	Нет потребности	Людьми с точки зрения педагогики недоразвитыми(дебилами)
2. Фенологический календарь	Для приспособления коллектива к явлениям природы	Людьми, зависящими от природы непосредственно
3. Циклический календарь	Для фиксации повседневных событий	Людьми с родовым сознанием
4. "Живая хронология"	Для фиксации исторических событий в пределах одного поколения	Переходная форма от стабильного сознания к динамическому
5. Линейный отчет	Для политических и деловых целей	Людьми дела- практиками в развивающемся этносе
6. Квантование времени	Для анализа и синтеза исторических явлений	Учеными-теоретиками
7. Релятивное время	Для исследования космоса и творческих процессов	Практически применяется очень редко

[Гумилев, 1993: 93]

Мы полагаем, что при образовании интертекстуальных связей происходит смещение по оси отношения к категории времени. Поэтому любой новый текст, несмотря на его интертекстуальную насыщенность, всегда остается новым тек-

стом, созданным автором, живущим в иной системе координат, нежели создатели интертекста. Этот текст, в свою очередь, воссоздается читателем, чья система координат может совпадать или не совпадать с авторской. Именно поэтому "Гамлет" Шекспира – новый текст по отношению к ранним "гамлетам", а "Гамлеты" многочисленных театральных постановок и киноверсий являются новыми текстами по отношению к тексту Шекспира.

Последнее, на чем мы остановимся при описании этносферы, это на отношении Л. Н. Гумилева к языку как "индикатору этнической общности". Лишь в некоторых случаях, по мнению ученого, единство этноса определяется единством языка, в целом же язык не может служить отличительным признаком этноса. Говоря об относительности абсолютно всех признаков, используемых для определения этноса, он писал: "Часто разные народности говорят на одном языке. Например, англичане и ирландцы; испанцы и мексиканцы, большая часть которых индейского происхождения; малоазиатские греки (до 1921 г.) говорили по-турецки, а македонские турки – по-гречески и т. д. Часто один народ говорит на разных языках: французы на четырех – париго, патуа, бретонском (кельтском), гасконском (иберийском); англичане на двух – английском на юге и норвежском в Нортумберленде; китайцы на двух, не считая диалектов; бельгийцы – на французском и фламандском и т. д. Кроме того, есть сословные языки: французский – в Англии 12-13 вв., греческий – в Парфии 2-1 вв. до н. э., арабский в Персии с 7 по 11 в. и т. д. Поскольку целостность народности не нарушалась, надо сделать вывод, что дело не в языке" [Гумилев, 1993: 134]. В целом, полностью разделяя это положение Л. Н. Гумилева, отметим определенную парадоксальность в таком подходе. Любой язык является той системой, в которой фиксируются все концептуальные представления этноса, включая категорию времени и категорию пространства в их единстве. Между тем, в рассказах, стихах и романах ирландца Джеймса Джойса, написанных на английском языке (включая *Finnegans Wake*),

вольно или невольно представлена кельтская , отличная от германоскандинавской, пространственная модель мира. Еще более очевидна она у ирландца Дж. Свифта в его романе "Путешествия Гулливера". Произведения Чингиза Айтматова, написанные по-русски, произведения Владимира Набокова, созданные на двух языках, свидетельствуют о том, что в отношении художественного текста язык является кодом, который выбирается сознательно или подсознательно. В целом при анализе текстовых категорий следует принимать во внимание этот двойственный статус языка по отношению к этносу.

5. СОЦИОСФЕРА – сфера, образуемая в результате разделения этносом или этносами функций. Эта сфера включает в себя различные иерархически выстроенные социальные группы от консорций (Гумилев) до классов и социальные институты. Эта сфера, аналогично другим сферам, основана на системных отношениях, которые прослеживаются как на уровне внутренних связей, так и внешних. Современные определения социосферы построены на изучении этих связей. Примером может служить определение, предложенное авторами одного из интеграционных направлений в области естественных и гуманитарных наук "Totalistic Science and Human Life":

The Systems of Society which implies the organisations and institutions of humans including the systems of government, education, economics, science, technology, law and justice, religion, industry, transportation, the military and others. These are the systems that make up and activate societies as studied by sociology, political science, social history, law, public health science, social philosophy, socioeconomics and others.

[Totalistic Science and Human Life, 1998].

В этой теории, во многом созвучной исследованиям В. И. Вернадского и Л. Н. Гумилева, устанавливаются связи между шестью сферами: the Physisphere, the Cosmosphere,¹⁵ the Geosphere, the Biosphere, the Psychosphere and the Sociosphere и предлагается единый подход – системный – для их исследования. Отметим, что единая методология (Л. Н. Гумилев неоднократно обосновывал использование для своей теории метода системного анализа, открытого Берталанфи) обусловила признание взаимосвязи между сферами. Гумилев выделял биосферу, ноосферу, техносферу и этносферу, проводя различие между этносом и социумом, как явлениями биологического (этнос) и исторического (социум) порядка. Основным критерием при этом для обоснования различия служил характер энергии живого вещества. В отличие от авторов "Тоталистической теории", которые в свою систему социосферы включили только социальные институты, Л. Н. Гумилев считал необходимым рассматривать поведение различных социальных групп, поскольку они являются формой функционирования этноса.

Мы разделяем положение ученого о неустойчивости отношений внутри этих групп и между ними, о возможности для отдельного человека преодолевать границы между группами, консорциями и классами. Вследствие этого мы не принимаем положение о строгой сословной детерминированности автора художественного текста, который в силу своей сословной обусловленности выражает интересы той группы или класса, к которой он принадлежит. Речь может идти не о детерминированности, а об изображении автором знакомого (*the familiar*), которое благодаря единому коду (Чандлер) или тезаурусу (Толочин) читатель распознает. При определении функции социосферы в процессе порождения художественного текста отметим, что если этносфера определяет своеобразие пространственно-временных отношений в произведении, то социосфера определяет структуру героя [Лидия Гинзбург, 1979], вне зависимости от генезиса этого героя. Культурный мифологический герой или трикстер, куртуазный герой, рыцарь или любовник, герой усадебного или детективного романа социально обусловлены, то есть являются производными социосферы.

Функционирование социосферы оказалось возможным благодаря наличию у человека второй сигнальной системы – членораздельной речи, которая является условием для социального взаимодействия людей. Поэтому для порождения и восприятия текста с любой сте-

¹⁵ Анализ содержания составляющих модели показал, что возможно включить в нее и *космосферу*, подразумевая под ней космос и космическую энергию, которая является условием биоценоза. Отметим, что содержание понятия космосфера является исторически переменным: от платоновского *космоса* и *эйдоса*, аристотелевского *нуса*, стоического и христианского *Логоса* до естественнонаучных концептов.

пенью интертекстуальности важно структурирование и декодирование его в пределах социального контекста. Системные, парадигматические связи внутри социального контекста описаны

Т. А. Ван Дейком в работе "Контекст и познание. Фреймы знаний и понимание речевых актов". Ван Дейк выделяет "общий социальный контекст" (*general social context*), который может быть описан в следующих категориях: личное, общественное, институциональное/формальное, неформальное [Ван Дейк, 1989: 23].

Далее он выделяет категории контекста, который "задает возможные действия участников социального взаимодействия в тех или иных ситуациях:

позиции (например, роли, статусы и т. д.),
свойства (например, пол, возраст и т. д.),
отношения (например, превосходство, авторитет),
функции (например, отец, слуга, судья и т. д.)"

[Ван.Дейк, 1989: 23].

Эти социальные контексты невозможно было бы описать без привлечения набора конвенциональных установлений (*conventions* – правил, законов, принципов, норм, ценностей), соотносящих социальное поведение человека с его этнической и культурной принадлежностью. Совокупность этих установлений Ван Дейк называет внутренней структурой говорящего:

- 1) знания, мнения;
- 2) потребности, желания, предпочтения;
- 3) отношения, установки;
- 4) чувства, эмоции [Ван Дейк, 1989: 25]

Этот всеобъемлющий социальный контекст является необходимым условием для порождения и речевого акта и дискурса, к коим в какой-то степени можно отнести художественные тексты.

Согласно теории Ван Дейка, и создатели и потребители текстов действуют как социальные субъекты [Ван Дейк, 1989: 138]. На наш взгляд, однако, социальная обусловленность не может быть жесткой, поскольку связи между категориями являются системными, парадигматическими, свободными для перестановок и взаимозамещения, а не систематическими, основанными на жестких синтагматических отношениях.

6. АВТОР. ЧИТАТЕЛЬ. ТЕКСТ

Ю. М. Лотман и другие представители структурального и постструктурального направления в поэтике и лингвистике считают необходимым рассматривать эти категории в единстве, поскольку все они включены в процесс создания и извлечения смысла. По мнению Ю. М. Лотмана, само существование текста зависит не только от интенции и творческой активности автора, но и от аналогичной активности читателя, который, извлекая из текста смысл, реконструирует его. Теоретики структурального, постструктурального и герменевтического направлений выделяют следующие проблемы, которые возникают при анализе взаимодействия автора, созданного им текста и читателя:

Отношение автора к тексту. Является ли текст полностью творением автора или плодом взаимодействия психологии автора, культуры, созданных ранее текстов, идеологии, производственных отношений общества, сословной принадлежности автора, традиции, эстетического кода эпохи, что автор всего лишь передает, не добавляя ничего нового.

Отношение читателя к тексту. Создает ли текст читателя или читатель создает текст. Является ли текст текстом без читателя. В какой степени читатель воссоздает авторский текст. Как влияет читательское мировоззрение на воссоздаваемый текст. Сколько текстов воссоздается из одного.

Семантика текста. Насколько адекватны смысловая последовательность, смысловые установки уровня порождения уровню восприятия. Можно ли в целом говорить о существовании значения в тексте. Создается ли значение при помощи языковых средств выражения. Является ли текст всего лишь заполненным буквами пространством между полями и извлечение смысла зависит поэтому от культурной принадлежности читателя [см. подробнее: John

Lye Contemporary Literary Theory, 1997, Umberto Eco, 1989, 1993; Michel Foucault, 1988; R. Scholes, 1993] .

Если эти три позиции привели к появлению тезиса о "смерти автора" [Роланд Барт, 1977], то последующие (выбор изображаемой действительности, отношение к мимесису, выбор средств выражения) этот тезис опровергают. Примечательно, что Давид Лодж в своей книге *"The Art of Fiction"* [Lodge, 1992] анализирует пятьдесят одну текстовую категорию, которые находятся в полной зависимости от установки (сознательной или подсознательной) автора. Так, например, в главах *"The Intrusive Author"* [Lodge, 1992: 9-13], *"The Point of View"* [Lodge, 1992: 21-25], *"Defamiliarization"* [Lodge, 1992: 52-56] на основе творчества Дж. Элиот и Е. М. Фостера, Генри Джеймса и Ш. Бронте он рассматривает, в какой степени автор может проявляться в тексте, вмешиваясь в ход повествования, комментируя события или "остраняясь" и скрываясь за создаваемыми персонажами. В главе *"Teenage Skaz"* [Lodge, 1992: 13-17] на примере романа Дж. Д. Сэлинджера он показывает насколько выбираемый стилистический регистр (разговорный подростковый слэнг) зависит от структуры героя. В главе *"The Reader in the Text"*, анализируя отрывок из "Сентиментального путешествия", Дэвид Лодж показывает, что писатель может не только ориентироваться на определенного читателя, но и создавать его. Выбор метода {"*Showing and Telling*" [Lodge, 1992: 121-125], *"The Unreliable Narrator"* [Lodge, 1992: 154-158]} и полифония {"*Telling in Different Voices*" [Lodge, 1992: 125-130]} – процесс сознательный и зависит от воли автора, а не только от способности читателя декодировать художественный текст. Категория *интертекстуальности*, понимаемая как отношение вновь создаваемого текста к ранее созданным; как различного рода следы ранее созданных текстов в новом, рассматривается в главе *"Intertextuality"* [Lodge, 1992: 98-104]. В ней Давид Лодж показывает, что эта категория может проявляться в текстах как вне зависимости от сознательной установки автора (Ричардсон, Филдинг), так и в результате сознательной интенции (Джеймс Джойс, Набоков, Конрад, Т. С. Элиот). Разделяя

это положение Дэвида Лоджа, отметим, что связи между совокупностью ранее созданных текстов (*интертекстом 1* в нашей модели) и новым текстом обусловлены не только сознательным или подсознательным выбором автора, зависящим от степени его культурного уровня и от аналогичного уровня читателя. Они обусловлены также функционированием всех сфер, описанных в нашей модели. Связи между *Интертекстом 2* и вновь создаваемым текстом в меньшей степени зависят от сознательной установки автора и читателя. Эти связи в значительной степени обусловлены концептами текстов и фреймами (Ван Дейк), существующими на подсознательном уровне. В зависимости от установки автора эти формы могут проявляться без нарушений или с деформациями. Последнее происходит чаще всего, когда форма используется осознанно (например, в романах Джеймса Джойса).

При высокой степени интертекстуальности вновь создаваемый текст приобретает особое свойство. В пределах страницы (пространства между полями) он остается *"сплетением, соединением, объединенной смысловой связью последовательностью знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность"* [ЛЭС, 1990: 507]. При создании и извлечении смысла из такого текста он приобретает свойства **гипертекста**, поскольку к его линейному построению добавляется многоуровневое построение. Если мы обратимся к определению гипертекста, предложенному автором термина Теодором Нельсоном в шестидесятых годах, то увидим, что оно применимо в основном к электронным текстам. Под гипертекстом он понимает *"непоследовательное писание – текст, который разветвляется и дает выбор читателю..."*; *"это серии кусочков текста, соединенных связями, которые предлагают читателю различные пути"*. *"... non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader...; "this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways"* [Nelson, 1997].

Эти электронные связи соединяют тексты "внешние" по отношению к определенной работе, например, комментарии к ней другого автора, аналогичные или полемические тексты – и таким образом создают текст не линейный, а много (мульти) линейный ("nonlinear", "multilinear" or "multisequential").

В принципе, то же самое явление можно наблюдать и вне компьютерных систем. Дж. Ландау демонстрирует это на примере стандартной научной статьи, когда читающие ее по мере продвижения по тексту наталкиваются на ссылки, содержащие цитаты из других произведений или мнения других авторов, или сведения об источнике информации. В каждом случае читатель может проследить связь с другим текстом и, таким образом, совершенно выйти за пределы читаемой им статьи, а потом вернуться, при желании, к основному тексту. Следовательно, и в печатных текстах действует основной принцип гипертекста, так как и они существуют в сети отношений с другими текстами, с той лишь разницей, что в печатной технологии источники ссылок дистанционно удалены от самих ссылок, тогда как компьютер максимально облегчает задачу выявления внетекстовых связей и позволяет создать гипертекстуальную систему определенного произведения, которая включала бы все без исключения цитируемые в работе материалы, тем самым представляя данный текст тесно включенным в свой контекст. Подобный подход, по мнению Дж. Ландау, радикальным образом меняет и сам процесс чтения, и природу читаемого материала. Ландау пишет: "Границы книги никогда не очерчены четко, потому что она заключена в систему ссылок на другие книги, другие тексты, другие предложения. Она – узел в сети... сети ссылок", {"*Frontiers of a book are never clear-cut, because it is caught up in a system of references to other books, other text, other sentences. It is a node within a network... network of references*"} [Ladow, 1992].

Даже при отсутствии ссылок гипертекстовая структура текста с высокой степенью интертекстуальности очевидна, при этом все связи возникают в сознании читателя в зависимости от его культурного уровня. В ходе дальнейшего анализа мы попытаемся проиллюстрировать этот тезис.

Представив теорию гипертекста в 1992 году в печатной и электронной форме, Джордж Ландау выделил следующие дискуссионные моменты. Прежде всего, это тезис о связи высоких компьютерных технологий и лингво-поэтической теории текста (в разделах: History of the Concept of Hypertext, Virtual Texts, Virtual

Authors, and Literary Computing , The Nonlinear Model of the Network in Current Critical Theory , Cause or Convergence, Influence or Confluence?). Далее следует тезис о *структурной связи между порождением гипертекста и когнитивными моделями, имеющими в своих основах операционный ассоциативный способ представления и извлечения информации* (в разделах: Roland Barthes and the Writerly, Text Reading and Writing in a Hypertext Environment, The Memex, Bush's Memex as Poetic Machine). Еще более дискуссионной в представлении теоретиков гипертекста является *идея о противоречии между линейным и многоуровневым развитием текста* (см. разделы: The Nonlinear Model of the Network in Current Critical Theory , Roland Barthes and the Writerly Text), а также *между классическим нарративом и гипертекстом* (см.: Hypertext and De-Centering , The Nonlinear Model of the Network in Current Critical Theory, The Network in Marxist Theory). Той же степенью дискуссионности характеризуется и тезис *о противоречии между гипертекстовой структурой и принципом "бинаризма"* (см. раздел: Jean Baudrillard and Digitality). Бесспорными представлены лишь тезисы *о связи и о взаимообусловленности между интертекстуальностью и гипертекстуальностью* (см.: Hypertext and Intertextuality) и *о взаимообусловленности полифонии и многоуровневой, "ацентричной" организации текста* (см. разделы: Mikhail Bakhtin: Hypertext and Multivocality Hypertext and De-Centering).

На наш взгляд, связи между интертекстуальностью, полифонией и многоуровневой структурой текста (гипертекстом) механизмом своим имеют *постоянное переключение кодов*, начиная от вербальных, эстетических, стилистических, жанровых, etc. [см. Chandler 1997]. Особенно наглядно подобное переключение наблюдается в романе Джеймса Джойса "Улисс", который характеризуется многоуровневой полифункциональной интертекстуальностью (см. наш анализ глав "Сцилла и Харибда", "Блуждающие камни" и "Цирцея").

Противоречие между многоуровневой структурой текста, в частности, художественного, и текстом, развивающимся линейно преимущественно в форме нарратива, на наш взгляд, кажущееся и обусловлено в значительной мере его двойкой природой. Любой текст, будучи воспринимаемым на слух, развивается во времени, а при чтении – развивается в пространстве (книги, компьютера и на идеальном уровне в сознании человека). Признавая справедливость пространственно-временного принципа деления искусств, еще разработанного Лессингом в его трактате "Лаокоон или о границах живописи и поэзии" [см. Белозерова, 1988], отметим, что он одновременно справедлив и не справедлив для художественных текстов. Если мы будем говорить о фольклорных устных формах, исконно развивающихся во времени, то они имеют линейную форму развития, преимущественно нарративную. При этом интертекстуальные связи не исключаются: они осуществляются на уровне концептов, конструктов, фреймов [см. Seymour Chatman, *Story and Narrative*, 1993: 105-115]. Линейность при этом не обязательно осуществляется через маркированные категории начала и конца. В своей статье *The Origin of the plot in the light of typology* Ю. М. Лотман демонстрирует, как в мифах развитие сюжета проходит при отсутствии категорий начала и конца [Lotman, 1997]. Нашей иллюстрацией могут служить гомеровские поэмы, где весь ход событий троянской войны представляется не линейно, а через частные эпизоды.

Текст, зафиксированный письменно, становится пространственной величиной и может развиваться согласно модели любой формы пространства: будь то линия (нарратив) или сфера (гипертекст). Линейно развивающийся текст может быть и зачастую является частью гипертекста, и между этими двумя формами противоречие только кажущееся, они лишь структурируются через различные пространственные связи. При этом конструкты, концепты, фреймы и интертекст на идеальном уровне превращают любой линейно развивающийся текст в гипертекст.

Касаясь противоречий между принципом бинаризма и гипертекстом, отметим, что парные оппозиции художественного текста представлены в сложной системе и реализуются не только на текстообразующем уровне (см. главу 1), о котором пишет Ландау, представляя теорию гипертекста. Ландау полемизирует с Жаном Бодрилом, который защищал всеобъемлющий принцип двоичного воплощения действительности, основанный на бинаризме:

"According to him, digitality involves binary opposition: "Digitality is with us. It is that which haunts all the messages, all the signs of our societies. The most concrete form you see it in is that of the test, of the question/answer, of the stimulus/response" (Simulations, [115](#)) [Landow, 1992]".

Согласно Ландау, заблуждения Бодрилла вызваны тем, что он не рассматривал вербальные формы, а лишь переносил математические и естественнонаучные наблюдения на универсальный уровень, считая двоичность или "бинаризм" стабилизированной формой кода:

Baudrillard most clearly posits this equivalence, which he mistakenly takes to be axiomatic, in his statement that "the true generating formula, that which englobes all the others, and which is somehow the stabilized form of the code, is that of binarity, of digitality" (145) [Landow, 1992].

По мнению Ландау, само существование гипертекста исключает доминирование линейности, даже при наличии двоичности:

" The fact of hypertext, however, demonstrates quite clearly that digitality does not necessarily lock one into either a linear world or one of binary oppositions.

Baudrillard misses the opportunity to encounter the fact that digitalization also has the potential to prevent, block, and bypass linearity and binarity, which it replaces with multiplicity, true reader activity and activation, and branching through networks ") [Landow 1992].

Прошедшие после 1992 года восемь лет показали, что особых противоречий между принципом построения текста, основанном на гипертекстевых связях, и присутствием многоуровневых бинарных оппозиций не существует. Это справед-

ливо для связей не только художественных текстов, но и для электронных, тем более, что математической моделью, на которой основываются все сетевые связи, является множество Бенуа Мандельброта, предполагающее двоичное деление в каждой точке развития [Fractal, 1998].

Представляя тезис о *структурной связи между порождением гипертекста и когнитивными моделями, имеющими в своих основах операционный ассоциативный способ представления и извлечения информации*, Джордж Ландау обращается к изысканиям Ваннеvara Буша и его концепции "мемекса".

Еще в тридцатых годах до изобретения современных компьютерных способов хранения и классификации информации Буш пришел к выводу о том, что человеческий мозг хранит информацию *не* на основе *логических* умозаключений и классификаций:

. *"The human mind does not work that way but by association. With one fact or idea "in its grasp," the mind "snaps instantly to the next that is suggested by the association of thoughts, in accordance with some intricate web of trails carried by the cells of the brain"* [Landow, 1992].

Ассоциации, согласно Бушу, образуют сложную паутину связей, которые доносят информацию до клеток головного мозга, обеспечивая таким образом извлечение информации естественным образом. Буш называет этот основанный на ассоциативных связях процесс накопления и извлечения информации "мемексом".

"A memex," he explains, "is a device in which an individual stores his books, records, and communications, and which is mechanised so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory" [Landow, 1992].

Именно при помощи "мемекса" человек сохраняет все, что он прочитал, увидел или услышал, создавая таким образом весь корпус разномедийных текстов, который фиксируется на индивидуальном уровне (интертекст 1) в нашей модели.

Ландау отмечает, что "мемекс" или "ассоциативная индексация" является механизмом идентичным по своей структуре и функции гипертекстовым связям:

"The "essential feature of the memex," however, lies not only in its capacities for retrieval and annotation but also in those involving "associative indexing" -- what present hypertext systems term a link -- "the basic idea of which is a provision whereby any item may be caused at will to select immediately and automatically another" [Landow, 1992].

Более того, Буш, не будучи лингвистом, задолго до тезиса Роланда Барта о "смерти автора", описал процесс создания новой книги из обрывков прочитанного, сохраненного и извлеченного при помощи "мемекса":

... "when numerous items have been thus joined together to form a trail ... It is exactly as though the physical items had been gathered together from widely separated sources and bound together to form a new book. " In fact, "it is more than this," Bush adds, "for any item can be joined into numerous trails", and thereby any block of text, image, or other information can participate in numerous books ". [Landow, 1992].

"Мемекс", таким образом, стал прообразом не только гипертекстуальности, но и интертекстуальности, по существу являясь когнитивной моделью образования связей между прочитанными (услышанными, увиденными) текстами и создаваемыми вновь.

На наш взгляд, восемь лет, прошедшие со времени появления книги Джорджа Ландау, сняли дискуссионный характер почти всех позиций, выдвинутых ученым.

Подводя итог нашим изысканиям при описании модели функционирования интертекста отметим, что, хотя эта модель и является структурой уровня идеального (умозрительной), она отличается системностью, поскольку, на наш взгляд, представляет собой единый комплекс взаимосвязанных элементов, из которых ни один нельзя исключить из модели без ущерба для цельности понимания взаимосвязи между текстами и условий их порождения.

При определении и описании составляющих модели функционирования интертекста возник вопрос: какой механизм, кроме "мемекса", лежит в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер и их элементов. Анализ художественных текстов, принадлежащих к разным жанрам и эстетическим системам, позволил выдвинуть предположение, что таким механизмом является *принцип симметрии*. При этом мы не ограничивались содержанием некоторых словарных дефиниций симметрии, включающих эстетический компонент в само понятие, например, определением из словаря Chambers:

SYMMETRY

[Gr. Symmetria - *syn-together, metria – measure*] exact correspondence of parts of either side of straight line or plane, or about a centre or axis; *balance or due proportion; beauty of form; disposition of parts* [Chambers: 1117].

или определениями из словарей В. И. Даля и С. И. Ожегова:

СИМЕТРИЯ – соразмер, *соразмерность*, равноподобие, равномерие, равнообразие, сходность; одинаковость, либо соразмерное подобие расположения частей целого; противоравенство, противополобие [Даль В. И.: 186].

Симметрия – *Соразмерность, пропорциональность частей* чего-либо, расположенных по обе стороны от середины, центра [Ожегов С. И.: 163, 707].

Безусловно, эстетический компонент представляет собою одну из важнейших характеристик как художественного текста, так и текстов, принадлежащих к другим функциональным стилям, а соразмерность, пропорциональность частей на любых уровнях текста определяют не только красоту его формы, но и его связность и цельность. Однако анализ только эстетического компонента не позволяет выявить, каким образом законы симметрии определяют взаимодействие различных сфер и сопрога текстов при порождении новых произведений.

Если мы обратимся к разработке понятия "симметрия", ее видов, законов и принципов функционирования в природе, науке и искусстве в фундаментальной монографии А. В. Шубникова и В. А. Копчика [Шубников, Копчик, 1972], то отметим, прежде всего, положения, необходимые для понимания самой семантики слова *симметрия*:

Для всего учения о симметрии основное значение имеет понятие *относительного равенства предметов*. Два предмета считаются равными в *отношении того или иного признака*, если оба предмета обладают этим признаком [Шубников, 1972: 7].

Близким по значению термином является термин "*эквивалентность*", употребляемый в смысле относительного равенства [Шубников, 1972: 8].

Симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии. В способности ощущать ее там, где другие ее не чувствуют, и состоит, по нашему мнению, вся эстетика научного и художественного творчества.

Человек в своей деятельности весьма часто подражает тому, что его окружает [Шубников, 1972: 13].

Понятие симметрии входит в искусствоведение через понятие структуры. Искусство как образная форма познания и моделирования мира должно отражать и действительно отражает его структурную сторону. Структурность – достаточно общий закон, форма существования и движения материи, и этому закону подчинены также продукты научного и художественного творчества. Хорошо известно, что произведения искусства ... обладают сложной художественной структурой, представляют органическое переплетение и взаимопроникновение различных подструктур – отдельных компонентов художественной выразительности [Шубников, 1972: 296 – 297].

Применение расширенного понятия симметрии в искусстве связано с нахождением специфических соотношений эквивалентности между элементами художественных подструктур и нахождением групп художественных автоморфизмов, сохраняющих выделенный структурный уровень инвариантным. *Преобразования (вариации) и их инварианты – вот важнейшие понятия и в сфере науки и в сфере искусства!* [Шубников, 1972: 298].

Общие законы композиции сводятся к трем основным – *трансляционно-тождественное (или подобное), контрастное (антисимметричное) или варьированное (цветное) повторение элементов структуры во времени (или пространстве)* [Шубников, 1972: 303].

Основываясь на этих положениях монографии А. В. Шубникова и В. А. Копчика, взаимодействующие ("погруженные" – Лотман, 1992. "Культура и взрыв") тексты рассматриваются как целостные системы, состоящие из гомогенных и гетерогенных систем, дающих возможность на разных подуровнях получить в процессе порождения и восприятия их как зеркальную, так и осевую, и векторную, и трансляционную симметрии. При этом, используя предлагаемый авторами принцип суперпозиции (анализ пересечений различных систем), можно определить слагающие подсистемы, которые с той или иной степенью относительности образуют равенство вновь создаваемого текста созданным ранее. Анализ показал, что тексты *сопрога* образуют многочисленные векторные трансляции во вновь создаваемых текстах. При зеркальных отражениях (симметрия *m*) ранее созданных текстах во вновь создаваемых происходят различные искажения как структурного, так и семантического плана [см. подр. Лотман Ю. М., 1992. Глава "Текст в тексте"]].

Особая роль в сохранении симметричных отношений "взаимопогруженных" текстов отводится взаимодействию инвариантов и вариантов – центральной позиции как науки о симметрии, так науки о языке. Эквивалентность между элементами подструктур может быть достигнута, когда инварианту текста источника при помощи методов аналогий, пародирования, референции и расширения соответствуют варианты вновь создаваемых текстов, даже при сохранении всего лишь одной или двух из доминант (напр., доминанты структуры героини в очерке Н. С. Лескова "Леди Макбет Мценского уезда"). Анализ показал, что симметричное отражение одной из структур ведет к симметричному отражению структуры, тесно с ней связанной. Так, структура героя входит в "хронотопный треугольник" произведения, поэтому, если структура героя определяется интертекстуальной симметрией, то и структура пространственно-временных отношений будет определяться подобными отражениями (ср. напр. представление *героя-скиральца-отца-мужа-сына* и воплощение принципа "*Here and Now*" в эпической поэме Гомера "Одиссея" и романе Джеймса Джойса "Улисс").

Касаясь глубинных процессов психики человека, которые обуславливают механизмы разнотекстовых симметрий, обратимся к статье В. В. Алексеева "К про-

исхождению бинарных оппозиций в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства" [Алексеев, 1976] и к статье Шрейдера Ю. А. "Типология как основа классификации" [Шрейдер, 1981].

В. В. Алексеев, рассматривая антропологические процессы, формирующие бинарные оппозиции, предполагает наличие врожденной психической структуры, в основе которой лежит осознание одного из существующих в природе видов симметрии [Алексеев, 1976]. В результате антропогенеза закрепляется некая "наследственная константа", основанная на осознании одного из видов симметрии [Алексеев, 1976: 45]. Особую роль в подобном закреплении и во взаимодействии инвариантов и вариантов сыграла двоичная символика как результат осознания бинарной право-левосторонней симметрии и функциональной асимметрии человеческого тела. На основе анализа наскальных рисунков В. В. Алексеев приходит к выводу, что осознание явлений симметрии в природе привели "к генетическому закреплению соответствующей логической структуры на самых ранних стадиях антропогенеза и перевода ее на уровень врожденного поведенческого стереотипа" [Алексеев, 1976: 44]. Подобные "генетически закрепленные структуры" обуславливают, на наш взгляд, функционирование "психологических параллелизмов" (А. Н. Веселовский), основанных на сопоставлении с природными явлениями, и "интертекстуальных" параллелизмов, основанных на сопоставлении с культурными явлениями.

К таким генетически закрепленным логическим структурам можно отнести стремление человека устанавливать типологические связи, включая классификацию. Особая роль при образовании и при познании симметричных культурных явлений, к которым относятся тексты, принадлежит однотипности. Ю. А. Шрейдер в своей статье о типологии объясняет однотипность "как возможность в процессе познания соотнести новые объекты с общим типом" [Шрейдер, 1981] и использовать для них общее описание. При этом понятие типа выступает и как представле-

ние общего, и как представление особенного. Он обращает внимание на важное различие двух научных понятий "тип". *"Первое определяется как наиболее характерное единичное явление, с наибольшей полнотой выражающее сущность; второе – как прообраз, основная форма, допускающая отклонения"* [Шрейдер, 1981: 2]. Предложив различать эти два понятия, Шнейдер пользуется термином *"архетип"* для обозначения второго. Философ описывает архетип следующим образом: *"Знание об однотипных объектах представляется описанием некоего конструкта, не совпадающего ни с одним из этих объектов, но задающего для них норму, идеальный образец и (явно или неявно) допустимые вариации. С позиции исследователя это описание интерпретируется как сущность или праформа (гештальт) объектов данного типа"* [Шрейдер, 1981: 2].

По-видимому, когда речь идет о взаимодействии уже созданных текстов и вновь создаваемых, то к архетипам следует отнести не только устойчивые образы коллективного подсознательного (напр. тень, мандалу, etc.), но и сами текстовые сопрога, образующие многочисленные зеркальные, векторные и трансляционные симметрии. В данном случае хорошим примером может послужить роман Чарльза Матьюрина "Мельмот-скиталец", который образует собою некий текстуальный центр, симметрично отразив сюжеты, мотивы и структуры легенд предшествующих эпох и послуживший источником многовекторной симметрии для ряда романов девятнадцатого века и начала двадцатого. Сказанное выше справедливо и для романа Джойса "Улисс".

Итак, определяя механизм, лежащий в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер и их элементов в модели функционирования интертекста, мы подошли к идее о существовании на уровне подсознательного некоего логического конструкта, архетипа, управляющего стремлением человека уподоблять созданные им произведения либо явления природы, либо ранее созданным произведениям. Данное стремление не носит характера простого подражания образцам или процессам, а основывается на генетически закреплённом принципе симметрии и подчиняется законам симметрии, главными из которых являются закон относительного равенства и закон сочетания инварианта и варианта. Основными типами

симметрии, которые устанавливаются в результате взаимодействия текстов и сфер, их породивших, можно назвать зеркальную симметрию, векторную и трансляционную.

2.2. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОППОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

При описании модели функционирования интертекста было определено, что концепты пространства и времени, которые воплощаются в соответствующие категории художественного текста, являются производными ноосферы и этносферы. Те универсальные архетипные представления и концепты, которые характерны для всех мифопоэтических систем, принадлежат ноосфере. Этими концептами следует считать мифопоэтический путь, мировое древо (вертикальное устройство мира), мандалу [см. подробнее соответствующие статьи в энциклопедии "Мифы народов мира", 1991]. Различия в этих системах прослеживаются на уровне "срединного мира", для которого характерна ярко выраженная этнографическая окраска. Так, срединный мир германо-скандинавской модели представляет собой систему кругов, в центре которой находится безопасный *miðgarð*, окруженный скалистым, болотистым пространством *urgarð*, где обитает чудовищный дракон; это пространство, в свою очередь, окружено еще более опасным океаном. Срединный мир кельтской мифопоэтической системы состоит из множества островов, где обитают не только смертные, но и умершие (блаженные). Срединный мир славянской системы состоит из сгустка оппозиций (поле-лес, сине море – топь, дом – дальняя дорога и далее). Уже на этом уровне сопоставления очевидно, что в основе концептов срединного мира лежат этноландшафтные соответствия. Анализ литературных произведений показывает, что пространственные модели, представленные в них, включают как универсальные концепты, так и этнические. Так, становление героев английских романов восемнадцатого века (Г. Филдинга,

Т. Смоллетта, Л. Стерна) связано с мифологемой пути, а вольнолюбивый характер народного героя у Вальтера Скотта показывается через соотнесение его с мифологемой "верха-низа", т. е. с достоинством гор ("Роб Рой"), тогда как у А. С. Пушкина через соотнесение с вольницей степей ("Капитанская дочка"). Безусловно, в художественных произведениях пространственная модель не являет собою простое отражение естественной, поскольку "моделирует разные связи картины мира" [Ю. М. Лотман, 1988: 252]. Зачастую эта модель, особенно ее универсальные составляю-

щие: *путь, мандала, верх и низ* – помимо прямого выражения, представляется метафорически. Однако и на концептуальном уровне и на уровне, словопотреблении она будет "этнографически отмеченной", что мы и попытаемся показать в следующих главах. Сами метафоры зачастую включают в себя сему пространства, зависящую как от этнического, так и универсального концептов пространства. Например, в трагедии Шекспира "Гамлет" метафоры *"sea of troubles"*, *"The undiscovered countries from whose bourns no traveler returns"* источником своим имеют германоскандинавскую модель мира, где безопасное пространство противопоставлено опасному. Метафора *"'Tis(all the uses of this world) an unweeded garden that grows to seed..."* восходит к общеренессанской модели идеала упорядоченного пространства. Метафорическое сравнение короны с колодезцем (Ричард Второй): *"Now is this golden crown like a deep well/ That owes two buckets? Filling one another;/The emptier ever dancing in the air,/ The other down, unseen, and full of tears am I"* отражает универсальную оппозицию верх-низ.

Чаще всего, отметил Ю. М. Лотман в своей статье "Художественное пространство в прозе Гоголя", "художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, ... язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени... чем его индивидуальная модель мира" [Лотман 1988: 253]. Проиллюстрировать это положение Ю. М. Лотмана мы попытаемся на примере романа Джеймса Джойса "Улисс", чья модель мира крайне индивидуальна – *"all space"*(U – 52). При этом мы рассмотрим ряд факторов, которые могут обусловить тяготение авторской модели мира к универсальной или к этнической.

На примере анализа лирических произведений (библейской "Песни Песней" и сонета графа Генри Ховарда) мы попытаемся проиллюстрировать еще одно положение Юрия Лотмана о том, что "художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность" [Лотман 1988: 253].

При анализе возникает вопрос, как же конкретно проявляется категория художественного пространства в тексте, что следует считать маркером этой категории. В. Н. Топоров в работе "Преподобный Феодосий Печерский и его "Житие" пишет о "заполнении" пространственно-временной структуры вещами и людьми: "Вещи как бы выстраиваются вокруг человека. Обстановка жилья человека, его одежда, утварь, предметы занятий составляют этот нехитрый и уютный мир вещей" [Топоров, 1995: 638]. Подобное заполнение мы наблюдали, когда сопоставляли

сказки "Колобок" и "The Wonderful Cake". В последней вещи не только выстраиваются вокруг человека, но и сливаются с ним: амбар, канава и колодец бегут за колобком вместе с людьми. На наш взгляд, однако, простое упоминание людей и вещей нельзя назвать маркерами категории художественного пространства. Такими маркерами могут служить "локативы", наиболее подробно описанные и систематизированные в монографии *А. И. Варшавской "Смысловые отношения в структуре языка"*. [Варшавская, 1984]

А. И. Варшавская предлагает следующую классификацию "локальной" лексики, основанную на логико-понятийной структуре слов. Первую группу слов образуют существительные и глаголы, "значение которых содержит, с одной стороны, релятивный локальный компонент, и, с другой – доминантой в их семантической структуре является вещественный компонент" [Варшавская, 1984].

I. К локальным существительным относятся следующие подгруппы:

1. Космос (cosmos, space, air, atmosphere...)
2. Земля (Earth, continent, seas, mountains, rivers, meadows, fields)
3. Географические и топографические понятия, топонимы (north, south, Boston, Kent, the Alps);
4. Единицы административного деления (county, state, district, territory, province);
5. Место жилья, постройки, строения для особых видов деятельности, части построек домов (town, street, residence, house, bar, barn, room, kitchen, closet).

II. Следующие группы составляют:

1. Существительные со значением места, пространства (place, position, situation, location, spot, space);
2. Существительные с общим значением расстояния и направления (distance, direction).

III. Глаголы, передающие локальные отношения:

1. Глаголы местоположения (to lie, to stand);

2. Глаголы направленного движения (to come, to go, to travel, to journey);
3. Глаголы направленного действия (to put, to place).

IV. Предлоги, выражающие локальные отношения (in, on, along, across, through).

[Варшавская, 1984].

Одним из проявлений функционирования ноосферы и этносферы в художественных текстах является *категория художественного времени*. Ранее мы отмечали, что, определяя различительные признаки этносов, Л. Н. Гумилев выделил не только этноландшафтные соответствия, но и отношение этносов к категории времени (см. выше). Однако если этноландшафтные соответствия, а также пространственные архетипы проявляются более или менее одинаково во все периоды той или иной художественной системы, то особенности функционирования категории художественного времени помогают проследить развитие литератур. В этом отношении примечательна книга М. И. Стеблин-Каменского "Мир саги. Становление литературы" [Стеблин-Каменский, 1984], где ученый представил во взаимозависимых оппозициях несколько категорий, определяющих становление литературы от мифа до романа. Так, *синкретическая правда* древних эпосов противопоставлена *художественной правде* поздних эпических произведений и *исторической правде* хроник и летописей; *немаркированность категории автора* древних текстов противопоставляется *четкому авторскому проявлению* в текстах зрелых литератур. Среди этих категорий рассматривается и категория художественного времени. М. И. Стеблин – Каменский доказал, что в древних эпосах *время существует только в событиях*, тогда как в современной литературе художественное время маркируется и вне событий [Стеблин-Каменский, 1984: 63]. Его исследования, а также исследования других ученых [см. напр. работы М. М. Бахтина, 1986, Ю. М. Лотмана, 1988, 1992, А. Я. Гуревича, 1984, В. Н. Топорова, 1995] позволяют говорить о функционировании различных форм художественного времени. Мы попытались систематизировать эти формы, приняв за основу общефилософское деление на объективное время и субъективное. Кроме того, мы исходили из разных типов мимесиса – изображение окружающего мира, изображение сознательной и подсознательной деятельности человека (см. наши работы, посвященные творчеству Джеймса Джойса).

Объективное художественное	Пример	Субъективное художественное время	Пример
----------------------------	--------	-----------------------------------	--------

время			
Континуум, линейное	"Emma"	Вечно длящееся "теперь"	"Ulysses", "Waves"
Круг	"Одиссея"	Векторность	"Ulysses"
Сакральное	Библия, веды	Миг между прошлым и будущим	Pincher Martin, Free Fall (Golding)
Спираль	Пьесы Пристли	Существование вне событий	Waste land, лирика
Обратимое время	Пьесы Пристли	Сжатая пружина	Finnegans Wake
Векторное	Братья Карамазовы, Коллекционер	Существование в движении	A Sentimental Journey (L. Sterne)
Аккорд	Мадам Бовари, Point Counter Point	Цикличность	Finnegans Wake
Ахронизмы (Time-Shift)	Death of a Hero, Одиссея		
Цикличность	Аграрные мифы		

Маркерами художественного объективного времени иногда могут служить даты и культурно-исторические реалии, зачины типа "жили-были", "Once upon a time", "It so happened". Обычно они свидетельствуют о соотнесенности художественного времени с историческим. Другим маркером считаются события (см. работы М. И. Стеблин-Каменского, В. Н. Топорова). Так, В. Н. Топоров в исследовании "Преподобный Феодосий и его "Житие" пишет, что события "последовательно и равномерно заполняют всю временную протяженность жития". Он подчеркивает, что "событийное время" является временем "творческим", осмысленным, связанным причинно-следственными отношениями [Топоров В. Н., 1995: 624]. Другим маркером можно счи-

тать действия персонажей, из которых, по сути, состоят события. Эти действия в нарратологии¹⁶ со времени появления работы В. Я. Проппа "Морфология сказки", написанной в русле русской формальной школы, носят названия функций. В. Я. Пропп выделил *тридцать одну функцию* (действия, которые совершают герои сказки): *отлучка, запрет, нарушение запрета, разведка вредителя, выдача сведений вредителю о герое, подвох, пособничество, вредительство, недостача, начинающееся противодействие, реакция героя, отправка, испытание героя, получение волшебного средства, пространственное перемещение героя, борьба, клеймение героя, победа, ликвидация начальной проблемы, возвращение героя, преследование, спасение, не узнанное прибытие, притязание ложного героя, трудная задача, решение задачи, узнавание героя, обличение главного героя, трансфигурация, наказание, свадьба* [Пропп, 1969].

Хотя названия многих из этих функций сформулированы в терминах современных ученому газет, тем не менее, они довольно-таки точно описывают последовательность действий, заполняющих временную структуру в сказках. Применимы они и для анализа тех рассказов, где художественное время представлено объективным. Основные трудности возникают при поисках экстралингвистических маркеров субъективного времени. Безусловно, реалии помогают соотнести субъективное время с историческим. События и действия, как правило, в таких произведениях либо отсутствуют, либо не являются значительными. Основными маркерами субъективного времени являются грамматические: видо-временные формы [Тураева, 1979; Бабенко, 2000], типы предложений, особенности когезии. Следует отметить, что все эти грамматические категории являются маркерами и объективного времени, однако в том случае они выступают в синтезе с другими показателями, что делает текст, где превалирует объективное время, более легким для восприятия.

Из приведенной выше таблицы очевидно, что некоторые формы художественного времени можно описать только в "пространственных" терминах. Причиной этого является труднорасчле-

¹⁶ (См. напр. Roland Barthes "Introduction to the Structural Analyses", 1966 и его тезис о «преарийной» функции и К. А. Андреева «Грамматика и поэтика нарратива», 1996)

няемость самих категорий пространства и времени. Это единство отмечается как философами, физиками, так и учеными гуманитарных направлений. В конце девятнадцатого века и в начале двадцатого века выдающиеся философы Ф. Х. Бредли, Анри Бергсон, Уильям Джеймс и физики Пуанкаре, Лоренц, Эйнштейн, Минковский и другие опровергли представление об абсолютном времени и пространстве, о разобщенности пространства, времени и человека. К пониманию относительности времени и его взаимосвязи с пространством и человеком пришли и многие писатели начала и середины двадцатого века (Джойс, Элиот, Хаксли, В. Вулф и др.), лингвисты, теоретики и историки литературы. Это понимание во многом зиждется на явлениях лингвистического порядка. А. Я. Гуревич в своей книге "Категории средневековой эстетики" приводит пример русского слова *"покамест"* и английского слова *"world"* в качестве примеров семантического пространственно-временного единства. Слово *покамест*, означающее сейчас временную величину, содержит сему пространства (мьсто), а слово *world*, в настоящее время обозначающее пространственную величину, этимологически восходит к семам *век и люди* (*veru old*) [Гуревич, 1984]. Можно привести примеры еще двух английских слов *Space* и *Span*, которые содержат обе семы: пространства и времени (*Chambers*). Это единство физического времени и пространства побудило выдающегося русского филолога М. М. Бахтина ввести в поэтику термин *хронотоп* (дословно время+пространство) для изучения единства художественного времени и пространства.

Теория хронотопа разрабатывалась М. М. Бахтиным в рамках общей теории романа. В своей работе "Формы времени и хронотопа в романе" он определил хронотоп как "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе" [Бахтин, 1986: 121]. Характеризуя эту взаимосвязь художественного пространства и времени, М. М. Бахтин подчеркивал, что ведущим началом в этой связи является образ человека¹⁷. "Этот образ всегда существенно хронотопичен" [Бахтин, 1986: 122]. По сути, М. М. Бахтин говорил о триединстве пространство-человек-время, которое в соответствии с духом времени (*Zeitgeist*) анализировалось почти всеми учеными, писателями и художниками двадцатого века. В нашей работе мы воспользуемся термином хронотоп как наиболее точным для описания этого единства, хотя анализу будут подвергаться не только романы, но и стихи, сказки и пьесы.

¹⁷ Это связано прежде всего с семантикой «хронотопа», которая может варьироваться в зависимости от типа мимесиса, характера действия, превалирования типа локуса. Примером могут служить выделенные М. Бахтиным *хронотоп встречи* и *хронотоп природы*.

Выводы по второй главе:

Рассматривая взаимодействие категорий интертекстуальности и хронотопа, отметим, что речь может идти о двух переплетающихся уровнях художественного текста: *поверхностном* (surface), представленном пространством между полями, заполненным логически связанными предложениями (т. е. лексико-грамматический уровень текста), и *глубинном*, семантическом и концептуальном, находящимся во взаимосвязи с другими текстами. Переплетение этих двух уровней актуализируется в маркерах, находящихся на поверхности: например, аллюзиях, цитатах, реалиях, логической структуре текста (интертекстуальность) или семантических и структурных локативах (художественное пространство) и формах сказуемого (художественное время). В некоторых случаях одни и те же маркеры, например, реалии, могут служить одновременно проявлением как категории интертекстуальности, так и проявлением категории пространство/время (хронотопа).

На уровне концепта взаимосвязь этих категорий во многом определяется пространственной моделью мира, всегда находящей отражение в художественных текстах. При описании модели функционирования интертекста было определено, что концепты пространства и времени, которые воплощаются в соответствующие категории художественного текста, являются производными ноосферы и этносферы. Те универсальные архетипные представления и концепты, которые характерны для всех мифопоэтических систем, принадлежат ноосфере. Пространственные представления принадлежат этносфере и являются основным отличительным этнографически отмеченным признаком художественного текста.

Взаимодействие категорий художественного времени и интертекстуальности проявляется в том, что при образовании интертекстуальных связей происходит смещение по оси отношения к категории времени. Поэтому любой новый текст, несмотря на его интертекстуальную насыщенность, всегда остается новым текстом, созданным автором, живущим в иной системе координат, нежели создатели интертекста. Этот текст, в свою очередь, воссоздается читателем, чья система координат может совпадать или не совпадать с авторской.

При высокой степени интертекстуальности вновь создаваемый текст приобретает особое свойство. В пределах пространства между полями он остается *логическим линейным соединением предложений*, тогда как при создании и извлечении смысла из такого текста он приобретает свойства **гипертекста**, поскольку к его линейному построению добавляется многоуровневое.

Текст, зафиксированный письменно, становится пространственной величиной и может развиваться согласно модели любой формы пространства: будь то линия (нарратив), или сфера (гипертекст). Линейно развивающийся текст может быть и зачастую является частью гипертекста, и между этими двумя формами противоречие только кажущееся, они лишь структурируются через различные пространственные связи. При этом конструкты, концепты, фреймы и интертекст на идеальном уровне превращают любой линейно развивающийся текст в гипертекст.

В целом обе рассматриваемые категории текста (интертекстуальность и хронотоп) не только представлены во взаимодействии при порождении смысла художественного текста и интерпретации его, на них основываются структурообразующие и системообразующие функции.

Некоторые из этих положений требуют дополнительного доказательства, которое будет предложено в последующих главах после обоснования методики анализа.

Глава третья

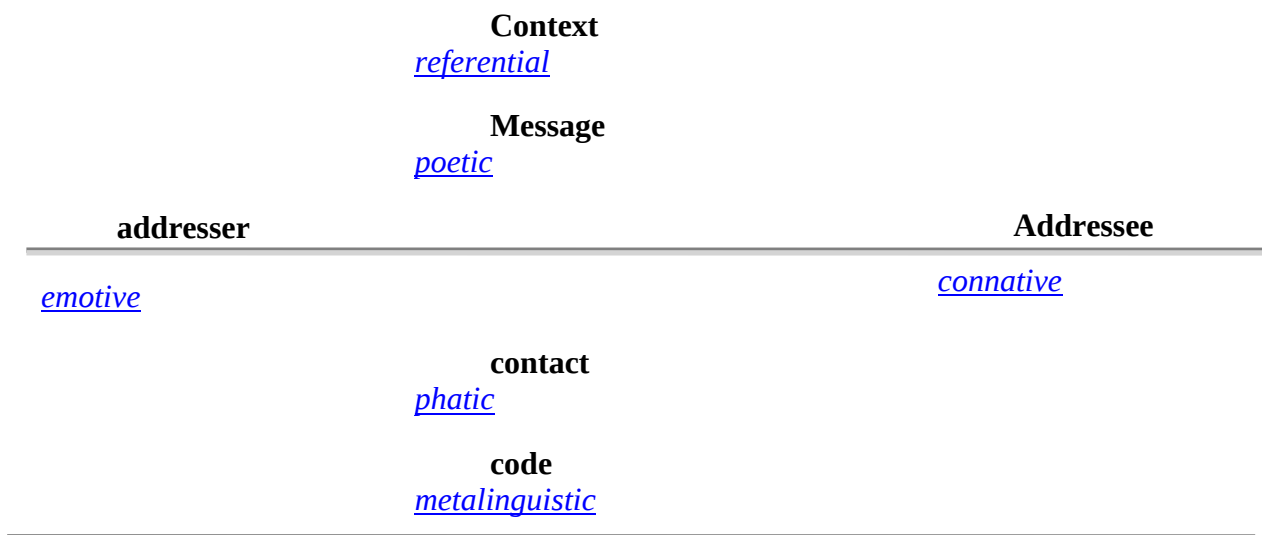
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

В этой главе предлагается методика анализа художественного текста, которая, на взгляд автора, наиболее адекватно соответствует задачам исследования. Данная методика в течение ряда лет используется на занятиях по анализу текста со студентами старших курсов английского отделения Тюменского государственного университета.

Обосновывая методы анализа семиолингвистических аспектов интегративной поэтики, остановимся вновь на определении Романа Jakobson, который считал, что основная задача поэтики - это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений [Jakobson, 1987:181], это рассмотрение поэтических произведений сквозь призму языка, изучение доминантной в поэзии функции и определение, каким образом остальные функции произведения подчинены доминантной [Jakobson, 1987: 62; 1975].

Свою систему функций Роман Jakobson предложил в знаменитой работе "Лингвистика и поэтика" (1958). Эта система, постулированная на основе теории коммуникации, известна как "Коммуникативная модель Jakobsona" и представляется следующим образом:

Jakobson's Communication Model



[Prepared by Professor John Lye as a synopsis of part of Roman Jakobson's "Linguistics and Poetics" (1958) 1997]

В этой модели функции определяются следующим образом:

1. *Контекстуальная или референтивная, когнитивная функция (The context or referential function)* – предмет речи, то, о чем говорится. Джон Лай, автор электронных лекций по современным теориям лингвистики и поэтики, иллюстрирует содержание этой функции следующим образом: "In the expression "PLEASE put the f---ing CAT OUT NOW!" the referential burden of the message is "I am requesting that the domesticated cat (that is in our care) be put outside the house (in which we now are) at this time (and not later)" [Lye J., 1997].

2. *Поэтическая функция (The poetic function)* – центр сообщения, выбор средства сообщения, форма сообщения. Ее содержанием являются параллелизмы (см. нашу работу), ассоциации, основанные на эквивалентности, схождениях и расхождениях, синонимичности и антонимичности; звуковых повторах, ударениях, акцентах, а также границы слова, фразы и текста в целом. Иллюстрация Джона Лая: "Just don't make a pass at every lass in the class," said Jumpin' Jack Flash [Lye J., 1997].

3. *Эмотивная или экспрессивная функция (The emotive or expressive function of language)* сигнализирует об отношении говорящего к предмету речи или к собеседнику путем эмфазы, интонации, громкости, скорости и т. д.

4. *Контактоустанавливающая или фатическая функция (The phatic function)* заключается в использовании языка для поддержания контакта между людьми, для сохранения социальных взаимоотношений. Примером Джона Лая является так называемый "idle chat":

Kinda interesting, eh? What do you think about being phatic together? Fun? Like your hat, get it at the Bay? [Lye J., 1997].

5. *Метаязыковая функция (The metalinguistic function)* заключается в использовании языковых средств для проверки того, использует ли собеседник тот же самый код и тот же самый контекст. Джон Лай иллюстрирует эту позицию вопросом :Are you with me on this one? [Lye J., 1997].

6. *Коннотивная функция, функция усвоения (The connative function)* относится к тем аспектам языка, которые способствуют вызову отклика у адресата.

Система функций, предложенная Якобсоном, стала довольно-таки хрестоматийной и используются не только в исследовательских целях, но и в учебных для определения характеристик проявлений языка, к которым относится текст, в частности, художественный. Не менее хрестоматийными представляются функции, выделенные представителями иных школ и направлений: например, информативная, волюнтативная, конструктивная, эстетическая, аккумулятивная [см.: ЛЭС, 1990: 564-565]. Особый интерес являет собою система функций Ю. С. Степанова, который, используя семиотический принцип, вывел три универсальные функции языка: *номинативную* (ее маркером являются именные и глагольные классы слов), *синтаксическую* (ее основным маркером является предикация) и *прагматическую* (ее основным маркером является локация - дейксис ситуации, "принцип "Here and Now") [Степанов, 1973].

В нашей практике анализа текста мы попытались на основе существующих моделей функций языка построить собственную систему функций текста. При этом мы исходим из *двойственной природы текста, т. е. из его одновременной принадлежности к языку и речи*¹⁸

¹⁸ См. подробнее о дискуссии о принадлежности текста к языку или речи: Елисеева В. В. "Анализ литературного текста", [Елисеева, 1998: 5-9] работы Стэнли Фиша "Is there a text in this class"[Fish, 1993] и Роберта Скоулза "Who cares about the text"[Scoles, 1993].

3.1. МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

	Функция	Содержание	Маркеры
	<i>Информативная</i> (свойство, способность текста информировать читателя)	Экстралингвистическая и лингвистическая информация	Реалии, аллюзии, цитаты, Звукопись Словоупотребление, Морфологические характеристики, синтаксические характеристики, тип текста
	<i>Коммуникативная</i> (свойство, способность текста устанавливать контакт с читателем)	Непосредственное взаимоотношение между автором, читателем и текстом	Степень маркированности категории автора, субъективная модальность, локация, пространственно-временные отношения
	<i>Эмотивная</i> (Свойство, способность текста воздействовать на эмоции читателя)	Экспрессивность	Риторические фигуры Фигуры речи, стилистические приемы
	Эстетическая (Свойство, способность текста доставлять эстетическое удовольствие или отвращение)	Цельность, гармония, ясность (Integritas, Consonantia, Claritas)	Цельнооформленность, оппозиции, логика (средства внешней и внутренней когезии: связки, параллелизмы, повторы, семантические поля, актуальное развитие текста, ассоциативные цепочки)

Прежде чем описать предложенную модель, отметим, что она требует скрупулезного предварительного филологического анализа текста, при помощи которого

устанавливается регистр, грамматический статус каждого слова, синтаксические характеристики текста. Если известно время создания текста, то от исследователя требуется предварительное знание информационных и идеологических кодов периода, эстетического кода эпохи, жанровых кодов, индивидуального кода автора (определение его может быть задачей исследования) и кодов закодирования и декодирования текста, одним из вариантов которых является предложенная модель анализа. Кроме этого необходимым условием успешного анализа текста является предварительно проведенная его компрессия (резюмирование, первичное извлечение СКИ и СФИ¹⁹). Не следует пренебрегать и свободной предварительной интерпретацией текста, даже если при этом (особенно на занятиях со студентами) может возникнуть своеобразная "Вавилонская башня интерпретаций" ["The Babel of Interpretations" – E. D. Hirsch, 1993]. Это поможет сформулировать цель анализа и определить *варианты* "содержательно-подтекстовой информации" [СПИ – Гальперин, 1981], *инвариант* которой возможно будет определить при помощи функционального анализа текста.

3.2. ИНФОРМАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТЕКСТА

Прежде всего, отметим *условность и относительность границ* между ее составляющими. В этой связи вряд ли корректна критика в адрес Р. Jakobsona, постулирующая, что все функции, выделенные им, "по существу являются разновидностью коммуникативной и выступают как однопорядковые" [ЛЭС, 1990: 565]. Когда речь идет об анализе текста, аксиоматичным является положение *о взаимоотношениях между автором, создаваемым им текстом и читателем*. В этом смысле все функции текста можно считать подвидами коммуникативной. В нашей модели акт

¹⁹ Содержательно-концептуальную информацию и содержательно-фактологическую информацию см.: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

коммуникации при анализе текста начинается с процесса предоставления и извлечения информации (Intellection), поэтому первой функцией выступает информативная, понимаемая как *свойство, способность текста информировать читателя*. Ее содержанием является *экстралингвистическая и лингвистическая информация* текста. Маркерами выступают реалии, аллюзии, цитаты, звукопись, особенности словоупотребления, грамматические характеристики, синтаксические характеристики текста. Извлеченная содержательно-фактуальная информация и содержательно концептуальная информация также представляются через эти маркеры и вряд ли могут быть адекватно извлечены без их анализа. Обратимся для иллюстрации к достаточно сложному тексту, завершающему роман Джеймса Джойса "Улисс":

". (1). . ***Id love to have the whole place swimming in roses*** God of heaven theres nothing like nature the wild maintains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sort of shapes and smells and colours springing up even out of the ditches primroses and violets nature (2)***it is as for them saying theres no God*** I would give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something I often asked him atheists or whatever they call themselves go and wash the cobbles off themselves first they go howling for the priest ***and they dying*** and why because theyre afraid of hell on account of their bad conscience ah yes I know them well who was the first person in the universe before there was anybody that made it all who ah that they dont know neither do I so there you are they might as well try to stop the sun from rising tomorrow (3)***the sun shines for you he said*** the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I new I could always get round him and I gave him all the pleasure ***I could leading*** him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the see and the sky (4)***I was thinking of so many things he didnt know of*** Mulvey and Mr Stanhope and father and old captain Groves and sailors playing all birds fly and I say stoop and washing up dishes they called it on the pier(5) ***and the sentry in front of the governors*** house with the thing round his white

helmet poor devil half roasted and the Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs and the auctions in the morning the Greeks and the jews and the Arabs and the devils knows who else from all the ends of Europe and Duke street and the fowl market all clucking outside Lardy Sharons and the poor donkey slipping half asleep and the vague fellows in the cloaks asleep in the shade on the steps and the big wheels of the cart of the bulls and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings asking you to sit down in their little bit of a shop and Ronda with an old windows of the posadas glancing eyes a lattice hid for her lover to kiss the iron and the wineshops half open at night and the castanets and the night we missed the boat at Algeciras (6)**the whatchman going about serene with his lamp** and O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. " [U, 931 933)²⁰

Даже если читатель (студент) не знаком с историей создания романа "Улисс" и не читал его полностью, он, обладая определенной степенью филологической подготовки, сумеет извлечь информацию из этого текста. Вряд ли для понимания текста исследователю нужно непременно погрузиться в черновики Джойса, его письма, в воспоминания его современников, в многочисленные варианты интерпретаций страниц из романа представителями разных школ и направлений (хотя знание всех этих материалов не помешает при анализе). При данном типе анализа мы исходим из самодостаточности текста, даже обладающего повышенной степенью сложности, поскольку автор предлагает читателю окончательный вариант, а не записные книжки и черновики.

²⁰ Выделение логических частей – наше.

При первом знакомстве читателя с этим отрывком, прежде всего, его внимание привлечет необычный синтаксис отрывка – отсутствие привычных пунктуационных знаков, что заставит его предположить наличие у автора особого концепта текста (первичная концептуальная информация) и особой интенции. Более пристальное чтение тоже приведет к извлечению лингвистической информации: читатель сумеет определить в общих чертах тип текста – *размышление, внутренний монолог, содержащий элементы описания*. Далее процесс извлечения экстралингвистической и лингвистической информации будет идти синхронно и только для удобства фиксации результатов исследования извлеченная информация будет описываться раздельно. Так, в результате операции по компрессии текста читатель поймет, что это внутренний монолог уже немолодой, но жаждущей любви и способной любить (не только единственного избранника) женщины, что она вспоминает подобное библейскому раю место своего рождения и юности (Гибралтар) и романтический эпизод, связанный с этим местом, когда она согласилась стать женой своего мужа. Все это можно считать первичной СФИ.

Рассматривая употребление другого наиболее заметного маркера экстралингвистической информации в тексте – многочисленных реалий, отметим, что для полного понимания их функций требуется определенная их классификация. Эту классификацию для удобства можно предложить в виде таблицы:

	Географическая, топонимическая реалия	Биологическая (ботаническая) реалия	Культурная реалия	Иной тип реалии
	Howth head; the pier	Roses, primroses, violets; Rhododendrons; Figtrees	<i>I wouldnt give a snap of my two fingers;</i> atheists; priest;	Leapyear; 16years ago; Mulvey;

governers house; Europe; Duke street; Larby Sharons; Ronda; Algerias; see; deepdown torrent The Alameda gardens; Gibraltar; The Moorish Wall	donkey; the bulls;the jessamine, geraniums; cactuses	tweed suit; straw hat; <i>I gave him thee bit of seedcake;</i> <i>The sailors playing all birds fly and say stoop;</i> white helmet; shawls; tall combs; the big wheels of the carts; old castle; turbans: <i>the posadas glancing eyes a lattice hid for</i> <i>her lover to kiss the iron;</i> castanets, wineshops: watchman	Mr Stanhope; Hester; Captain Groves; the Spanish girls; the Greeks; the jews; the Arabs; Moors; Andalusian Girls
--	--	--	--

Очевидно, что все реалии передают пространственно-временные характеристики ситуации воспоминаний (дейксис пережитой ситуации) и они создают предельно конкретную картину воспоминаний. Нельзя сказать, что пространство текста перегружено реалиями. Этот прием детализации через реалии характерен для всей поэтики Джеймса Джойса [см. нашу работу "Пространственная структура абзаца в прозе Джеймса Джойса", Белозерова 1998: 33-57]. В данном случае функция реалий заключается не только в представлении зримой, осязаемой, географически конкретной картины земного рая, где возможна чувственная, грешная любовь, но и в представлении самой героини, чье отношение к воспоминаемому Джойс показывает уже

через реалии, особенно через культурно-поведенческие реалии (см. выделенные курсивом в таблице).

Аллюзии , интертекстуальность

Другие маркеры экстралингвистической информации – аллюзии, выступающие как единицы *интертекста* 1 в анализируемом эпизоде не столь многочисленны. К ним относится *скрытая, затекстовая аллюзия на Пенелопу, выраженная названием романа "Ulysses"*. Эта аллюзия дает представление (информирует) о структуре героини, сходной с гомеровской героиней, тогда как содержание самого отрывка информирует о семантическом наполнении структуры этого персонажа, столь отличном (во многом противоположном) от семантики прототипа. Вторая аллюзия представлена описательно в начале анализируемого текста. Деклан Кайберд, автор комментариев к академическому изданию романа Джойса 1992 года считает, что здесь содержится непрямая аллюзия на "Потерянный рай" Мильтона: *"Molly tries to recapture the magnificence of that original moment, just as another epic Paradise Lost the lovers dream of recovering the lost bliss of Eden"* [Kiberd, 1992: 1195]. В любом случае интертекстуальность этой части (до слов *it is as for them...*) маркирована не только поэтическим, редким для Джойса, описанием райской природы, но и отсутствием географических и культурных реалий, представляющих реальное (хотя и данное в воспоминаниях) пространство Гибралтара. Функция аллюзии здесь тоже структурообразующая, показывающая, что героиня Джойса смоделирована не только по образу верной Пенелопы, но и по универсальному образу согрешившей по наущению змия Евы. Третья аллюзия: *"the watchman going serene with his lamp"* - связывает этот текст еще с одним устойчивым для Джойса источником (см. ниже), имеющим структурообразующую функцию: сторож с лампой – фигура из библейской "Песни Песней"; упоминание его определяет еще одну универсальную ситуацию любви. Единственное, что здесь изменено - это отношение сторожа к возлюб-

ленным: слово *serene* исключает возможность жестокого обращения с ищущей любви девушкой (см. наш анализ "Песни Песней"). Так анализ аллюзий, конкретных проявлений *интертекста 1* помог определить полигеничность структуры героини романа Джойса. В какой-то степени это можно считать одной из составляющих содержательно-подтекстовой информации (СПИ).

Анализ собственно лингвистической информации предполагает четыре уровня: *уровень звука, уровень слова, уровень предложения и уровень текста.*

Обычно фонетический уровень анализа позволяет декодировать информацию, заложенную в стихотворении [Лотман, 1994]. Исследователи разных школ и направлений постоянно выявляли соответствия между звуковым оформлением стихотворения и его семантикой. Теоретики *символизма*, например, признавали соответствие между звуком "О" и выражением печали [Божович, 1987], а анализ в рамках *деконструктивизма* позволяет распознать угрозу в нагромождении согласных в выражении **admit impediments** в 116 сонете Шекспира [Lye, 1997: Impediments]. Выбранный для иллюстрации текст не является стихотворением, однако, при анализе текстов из романов Джойса нельзя игнорировать звуковую сторону, поскольку его произведения представляют собою синтез нескольких жанровых форм, где приемы, отточенные в его стихотворениях, находят свое развитие [Белозерова, 1988]. Звукопись анализируемого текста построена на сочетании доминирующих сонантов и дифтонгов: *the whole place swimming in roses; nothing like nature the wild mountains; sailors playing all birds fly*. Такая звукопись свидетельствует не только о поэтическом даре писателя и его музыкальности, а также его стремлении создать еще одну песнь любви, но и о дополнительной структурной характеристике героини: мир звуков не чужд ей, что соответствует содержанию романа: Мэрион – певица мюзик-холла.

Анализ на уровне слова является существенным моментом извлечения лингвистической информации. Так, Джон Лай, демонстрируя в своей работе

деконструктивистскую методику, разбирает весь 116 сонет Шекспира через анализ всего лишь одного слова *impediment* [Lye 1997]. Этимология, звукопись, узус, морфологические характеристики, сочетание, семантика, контекстуальное значение, семантическое поле, всевозможные ассоциации – все оказывается релевантным в процессе анализа. Это позволяет, выделив всего лишь одно слово, вскрыть большую часть смыслов сонета. Однако не всегда и не в отношении всех текстов такой метод может быть исчерпывающим. Идеальным является тот вариант, когда, при выделении доминант, подобному анализу подвергается весь корпус лексики текста. Обычно рекомендуется на стадии медленного чтения (*close reading*) составлять дистрибутивную таблицу имеющейся в тексте лексики, чтобы определить, каким образом реализуется номинация через именные и глагольные классы слов.

	nouns	adjectives	Verbs	adverbs
	Place, , roses, God, <i>heaven</i> , nature, mountains, sea, waves, country, fields, oats wheat, kinds, things, cattle, heart, rivers, lakes, flowers sorts, shapes, smells, colours, <i>ditches primroses</i>	Whole, wild, <i>beautiful</i> , fine, good,	Id love to have, swimming; rushing, going, would do, to see, springing up,	even
	God, snap, fingers, learning atheists, the cobbles, priest hell, conscience, person, Universe, <i>sun</i>	Afraid, bad	saying, wouldnt give, go, create, call, go, wash off, go howling, dying, know, was, made, dont know, do, might, <i>try to stop, rising</i>	Often, <i>tomorrow</i>
	Sun, day, mouth, kiss, breath, flower, mountain, flowers, womans body, thing, life, pleasure, <i>see</i> , <i>sky</i>	Grey, long, true	Shines, said, were lying, got to propose, gave, lost, liked, saw,	First, near always, only

			understood, felt, knew, could get round, gave, leading, asked say, wouldnt answer, looked, thinking, <i>didnt know</i>	
	Father, captain, sailors, birds	old	Playing, fly, say stoop, washing up, called	
	Sentry, governors house, thing, helmet devil, girls, shawls, combs, auctions, Devil, street, fowl market, donkeys, fellows, cloaks, shade, steps, wheels, carts, bulls, castle, years turbans, kings, shop windows, night, <i>boat</i>	Poor, vague, big, old, hand some, white, little	Roasted, laughing, knows, clucking, slipping, <i>missed</i>	Half-asleep
	Watchman, lamp, torrent, see, sunsets, gar- dens, street, houses, rose- gardens, girl, flower, mountain, rose, hair, wall, breasts, <i>perfume</i> heart	<i>Serene</i> , awful, deepdown, crimson, <i>glorious</i> , queer, little, pink, blue, yellow	Was, put, used, shall Wear, kissed, thought, asked to ask, to say, Put, drew, could feel, go- ing, will	sometimes

Анализ лексики показывает, с какой тщательностью писатель подбирает слова, которые могли бы быть использованы для передачи мыслей стремящейся к удовольствию женщины и не обладающей очень высоким интеллектом. Используемая для передачи ее мыслей лексика является общеупотребительной. Небольшую часть

слов из первой и шестой части можно отнести к разряду возвышенной (выделено курсивом). Среди большого корпуса существительных только четыре являются абстрактными, остальные называют предметы, явления природы, свойства. Такое использование существительных способствует предельной детализации картины местности, представленной в воспоминаниях. О свойствах воссоздаваемой картины сигнализируют и немногочисленные прилагательные, обладающие яркой оценочной семантикой. Часть из них нацелена на создание цветовой картины воспоминаний. Имеющиеся в тексте глаголы действия, говорения и чувственного восприятия сигнализируют о присутствии определенной нарративной цепочки (Мэрион вспоминает, каким образом Леопольд Блум сделал ей предложение), о динамике воссоздаваемой в русле потока сознания картины и о постоянной оценке героиней когда-то происходившего. Созданию динамичной картины способствуют и причастные формы глаголов, тогда как модальные глаголы способствуют передаче оценки.

Семантическое наполнение лексики *представлено в оппозиции*. Анализ показывает, что картина небесного и земного рая, страны, подобной саду любви, создается при помощи лексики, основными семами которой являются семы *красоты, удовольствия, блага и любви (части 1,3,6)*. Эти семы даны в оппозиции семам *негодования* во второй части и *"приземленности"* в четвертой части текста. Семантика пятой части нацелена на передачу динамичной, одновременно сонной, картины Гибралтара. Так анализ на уровне слова позволил определить лексические приемы, которые Джойс использовал для воспроизведения "потока сознания" женщины, вспоминающей о лучших моментах своей жизни.

При рассмотрении синтаксиса очевидно, что нарушения правил предикации немногочисленны, всего два случая: *they dying* и *I could leading*. Синтаксическое своеобразие вызвано полным отсутствием привычных знаков препинания и заменой их восклицаниями "Yes", "O", "ah" и "Frsee" (в других частях шестидесятистраничного монолога). Они служат структурообразующими элементами текста и способ-

ствуют передаче непрерывной ассоциативной цепочки. Эти восклицания служат попеременно для выделения абзацев и предложений, а также других синтаксических единиц. Используя подобные синтаксические знаки для обозначения пауз в потоке сознания Мэрион, Джойс, во-первых, сумел показать, каким образом ускоряется или замедляется поток мыслей героини, а, во-вторых, сумел показать ее эмоциональное состояние: частотность употребления "Yes" или "O" возрастает по мере того, как увеличивается возбуждение Мэрион. Отметим, что "Yes", "O", "ah" и "Frsee", играя роль пауз и пунктуационных знаков, не десемантизируются. Эти восклицания полисемантичны, то есть выражают различные эмоции: восторг, радость, удивление, разочарование. Можно предположить, что "Yes", "O", "ah" и "Frsee", в отличие от основного текста, *произносятся* Мэрион и таким образом прерывают поток сознания героини.

Итак, анализ маркеров информативной функции текста помог выделить не только СФИ и СКИ, но и часть объективных элементов содержательно-подтекстовой информации, элементы избыточного значения²¹.

3.3. КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТЕКСТА

Содержанием коммуникативной функции текста являются *непосредственные взаимоотношения между автором, создаваемым им текстом (образами и персонажами) и читателем*. Мы уже выделяли круг проблем, связанных с категориями автора и читателя, когда описывали модель функционирования интертекста. Сейчас представим их соответственно тем маркерам, которые возможно распознать в тексте.

²¹ Language itself always has excessive signification, that is, it always means more than it may be taken to mean in any one context; signification is always 'spilling over', especially in texts which are designed to release signifying power, as texts which we call 'literature' are. This excessive signification is created in part by the rhetorical, or tropic, characteristics of language (a trope is a way of saying something by saying something else, as in a metaphor, a metonym, or irony), and the case is made by Paul de Man that there is an inherent opposition (or undecidability, or *aporia*) between the grammatical and the rhetorical functions of language [John Lye, 1997].

1. Зависимость существования текста от взаимодействия всех элементов коммуникативного треугольника.
2. Определение жанровой принадлежности текста на основе характера взаимодействия между автором, создаваемыми образами и читателями.
3. Степень маркированности категории автора.
4. Доминирование авторской интенции.

Говоря о зависимости существования текста от взаимодействия через него автора и читателя, отметим более сложный характер этой связи, описанный нами при представлении модели функционирования интертекста, где отмечалось, что подобного рода коммуникация обусловлена взаимодействием целого ряда сфер, фреймов, концептов и конструктов.

Остановимся на жанровой принадлежности текста в зависимости от характера взаимодействия между автором, создаваемыми им образами (персонажами) и читателем (зрителем, слушателем). Еще Аристотель в своей "Поэтике" употреблял коммуникативный принцип для определения различий между лирической формой, эпической и драматической. Если в тексте наблюдалось *непосредственное взаимоотношение между автором и читателем, а в центре было самовыражение (или подражание себе)*, то такая форма считалась лирической. Если в тексте наблюдалось *непосредственное взаимоотношение между автором, создаваемыми им образами (персонажами), а в центре было изображение событий*, то такая форма считалась эпической. Если в тексте наблюдалось *непосредственное взаимоотношение между создаваемыми образами и читателем (зрителем), а в центре было действие (подражание поступкам)*, то такая форма считалась драматической [Аристотель, 1983]. Характерно, что именно на этом принципе остановился Джойс, когда разрабатывал концепцию своих произведений [см. ниже]. В основе его концепции лежит синтез этих основных форм.

Если мы будем рассматривать привлеченную для иллюстрации наших положений завершающую часть романа "Улисс" с точки зрения его жанровой принадлежности, то отметим, что по типу коммуникации данный отрывок представляет собою пример драматической формы (непосредственное взаимоотношение между создаваемым образом и читателем), поскольку присутствие автора в тексте внешне не маркировано. Это явление в текстах Джойса и других авторов-модернистов обычно связывается с проявлением интертекстуальности:

"The idea of the author's disappearance has a long history in the century -- it isn't a newfangled concept. Among the people who advocated the disappearance of the author from the text was James Joyce, but modernism in general has stressed that the text stands apart from and is different from the author, and modernism has endorsed the idea that literature is an intertextual phenomenon, that texts mean in relation to other texts, not in relation to the lives of the author. (В двадцатом веке у идеи исчезновения автора длинная история – она не является только что изобретенным концептом. Среди тех, кто приветствовал исчезновение автора из текста, был Джеймс Джойс, да и модернизм в целом подчеркивает, что текст далеко отстоит от автора и отличается от автора. Модернизм выдвинул идею, что литература – это интертекстуальное явление, что тексты начинают обладать смыслом только в их взаимосвязи с другими текстами, а не во взаимосвязи с жизнью автора (пер. – наш) "[Lye, 1997].

На наш взгляд, однако, нет строгой зависимости между проявлением интертекстуальности и отсутствием внешней маркировки категории автора в тексте. Примером сочетания высокой степени интертекстуальности и присутствия в тексте четко выраженных маркеров категории автора (*an intrusive author*) может служить роман "Joseph Andrews" Генри Филдинга (ставший пародией на роман "Памела" С. Ричардсона, смоделированный согласно структурным характеристикам романа "Дон Кихот" М. Сервантеса и притчи о милосердном самаритянине) и роман

А. С. Пушкина "Евгений Онегин". Также в отношении текстов Джойса вряд ли справедливо положение, что его тексты не имеют никаких связей с его жизнью. Многочисленные биографы и исследователи отмечали тесную связь между биографией и содержанием текстов [см., например, Hayman D. "Ulysses": the mechanics of meaning. (A comment on Joyce's classic work) -1982]. Отсутствие внешних маркеров категории автора, помимо интертекстуальных проявлений, связано у Джойса с концепцией *мимезиса*, то есть со стремлением представлять действительность как процесс, а не как результат [Белозерова, 1988].

В этом плане анализируемый текст показывает, каким образом работает сознание у женщины, которая думает, в основном, о своих взаимоотношениях с мужчинами. Здесь текст полностью свободен от маркеров авторской субъективной модальности, а насыщен маркерами "персонажной" субъективной модальности (отношения к воспоминаемому Мэрион), которые нам удалось выявить в ходе извлечения информации. В то же время, на наш взгляд, нельзя говорить о полной немаркированности категории автора даже в отношении текстов, где наблюдается либо полное слияние этой категории с категорией персонажа или где автор намеренно "*остраняется*" [Шкловский, 1983], представляя на обозрение читателя работу сознания своего персонажа. Сам текст является основным маркером этой категории. Его содержание, структура, словоупотребление, синтаксическая организация сигнализируют об определенной авторской интенции, о его стремлении установить определенный контакт с читателем (контактообразующая и коннотативные функции), позволяя определить не только индивидуальный авторский эстетический и стилистический код, но и эстетический код эпохи или направления. В любом случае авторская интенция будет доминировать, даже если читатель попытается "вчитать" в текст то, чего там нет. Это "вчитывание", по мнению представителей структуральных и поструктуральных школ, зависит от стратегий декодирования текста, из которых выделяются две противоположные:

Читатель опирается на существующие независимо от него коды и раскрывает при помощи их значения, закодированные автором. [*These meanings are said to be encoded, and the code is assumed to be in the world independently of the individuals who are obliged to attach themselves to it (Fish, 1993:57)*];

Читатель сам создает значения, опираясь на стратегии интерпретации текста. [*However, meanings are not extracted but made and made not by encoded forms but by interpretive strategies that call forms into being. (Ibid, 1993: 62)*].

В любом случае, полной свободной интерпретации быть не может, и здесь целесообразно разделить точку зрения Роберта Скоулса, который писал, что любая интерпретация зависит от степени владения языком, знания особенностей жанровых форм, от социальных моделей и пристрастий [*And interpretation is never totally free but always limited by such prior acquisitions as language, generic norms, social patterns and beliefs. (Scholes, 1993: 63)*]. К этому списку добавим еще ряд факторов, о которых мы писали выше.

Парадоксально, но при обилии положений и теорий о доминирующей роли читателя (зрителя, слушателя) при осуществлении коммуникации между автором, текстом и читателем (зрителем, слушателем) его присутствие²² в коммуникации в тексте оригинала никак не маркировано. Эта категория проявляется во вторичных текстах (аннотациях, резюме, в различного рода исследовательских работах) и в переводах, где в зависимость от проявления всех выделенных факторов при интерпретации текста поставлены уровни эквивалентности. В последнем случае, однако, эти уровни зависят не только от интерпретационных способностей переводчика, но и от характеристик и возможностей того языка, на котором декодированный текст кодируется вновь. Тем не менее, отсутствие в первичном тексте маркеров категории чи-

²² А не созданного автором адресата.

тателя не мешает определить текст, предложенный автором, как *инвариант*, а многочисленные декодированные читателями тексты как его *варианты*.

Рассматривая категорию персонажа, маркеры которой мы определили при анализе информативной функции текста, отметим, что в отличие от других глав "Улисса", последняя глава и анализируемая заключительная часть ее свободны от полифонии – при помощи лексико-грамматических и синтаксических средств в ней представлено сознание (голос) и точка зрения только одного персонажа. Категория персонажа тесным образом связана с пространственно-временными характеристиками текста, поскольку эти составляющие определяют "дейксис" ситуации, локацию в пространстве и во времени. Маркерами этих характеристик являются различного рода локативы и темпоративы [см.: вторую часть второй главы].

Рассматривая пространственно-временные отношения анализируемого текста, будем использовать дистрибутивные таблицы реалий и лексики, в которых локативами можно считать географические (топонимические) и ботанические реалии и существительные, обозначающие место действия.

Особенности проявления временных характеристик определяются представляемой ситуацией. Мэрион, пребывая в объятиях мужа, мечтает о райском саде любви, Эдеме, из которого были изгнаны Адам и Ева, и вспоминает о том времени и о своих поступках, когда он сделал ей предложение. Таким образом, наблюдается троякая пространственно-временная ситуация: (1) действительное соитие на супружеской постели вечером 16 июня 1904 года и (2) воспоминание о поступках июня 1888 года, (3) мечты об идеальном пространстве.

Сема соития передается в основном синтаксическими средствами и ритмикой текста: вокализованными пунктуационными знаками и сокращающимся расстоянием между этими знаками.

Сема воспоминаний передается через определенные нарративные характеристики: повествование о событии и участниках события (о том, как Мэрион заставила Блума сделать ей предложение), своих действиях (поцелуи, объятия, совместные прогулки, созерцание местности), действиях незнакомых ей людей и животных (часового, сторожа, уснувшего на ступеньках парня, etc), воспоминания о прошлых действиях в четвертой части эпизода [анахронии – Gerrarde Gennette "Order in the Narrative", 1993: 142-151], передача реплик, описания, переданные при помощи сказуемых в прошедшем времени. Здесь даже можно выделить определенную сюжетную структуру:

Сначала Мэрион привела Блума на райское место в горах Гибралтара и дала кусочек печенья из своих губ (*завязка*), после чего они забылись в долгом поцелуе (*развитие действия*), он попросил ее руки (*кульминация*), а она не сразу ответила, а стала думать о том, о чем он не знал, о своих предыдущих связях с мужчинами (возможное осложнение), совместное созерцание полуденного города (*разрешение*), новые объятия и поцелуи в ночь, когда они пропустили пароход (*завершающие действия*), согласие Мэрион (*развязка*).

Наличие нарративной структуры позволяет выделить хронотоп²³. При этом мы отмечаем, что в структурном плане доминирует первая ситуация (соития), которая имеет внешние маркеры когезии и определяется хронотопом типа "Here and Now", который создает здесь динамичность происходящего и статичность места действия. По своей структуре этот хронотоп является *объективным*, поскольку основой своей имеет актуальное место действия (супружеская постель) актуальных участников действия (Мэрион и Блум) и актуальное время (развивающийся момент). Если мы будем определять семантику этого хронотопа, то это хронотоп единения.

²³ Мы полагаем, что хронотоп не является признаком исключительно повествовательных форм (см. наш анализ литературного хронотопа и хронотопа зла)

Вторая ситуация представляет собою хронотоп *на субъективно-объективной основе, то есть конкретное место действия и время действия представлены через воспоминания героини*, а не при помощи прямого описания. Предельная конкретизация места и времени действия передается через употребление различного рода реалий и доминирование "локальной лексики" (см. дистрибутивные таблицы). Кроме того, маркерами темпоральных характеристик следует считать поступки героев и действия других жителей и животных местечка на Гибралтаре (*the Spanish girls laughing, the poor donkeys slipping half asleep, the fowl market all clucking, the watchman going about all serene, etc.*). Особую роль здесь играют причастные конструкции – они тоже сигнализируют о представлении динамичного места действия и о динамике времени действия. Учитывая нарративную структуру этой ситуации, при определении особенностей пространственно-временных отношений отметим их синтез, обусловленный использованием принципа "Here and Now" и линейного (с анахрониями) развития ситуации. Тип хронотопа, определяемый здесь – это хронотоп единения, представленный в синтезе с хронотопом природы, включающим динамичный, космополитичный, гармоничный для героев Джойса и его самого город. В этом городе все ведут себя естественно, согласно своей природе, поэтому мы сочли целесообразным включить представленный в воспоминаниях город в хронотоп природы. Так появилась возможность установить взаимосвязь между типом хронотопа, структурой героев (естественных людей) и концепцией автора (вторая стадия извлечения СКИ).

Третья ситуация, мечты об эдемоподобном идеальном пространстве, представлена через локальную лексику, называющую явления природы и топографические объекты (см. дистрибутивную таблицу). Основная сема этой лексики – сема красоты и блага определяет организующий эту ситуацию хронотоп природы. По существу эта ситуация связывает актуальное пространство супружеской постели, развивающийся момент действия и пространство/время воспоминаний.

Таким образом, анализ коммуникативной функции текста помог не только определить характер взаимосвязи между автором, текстом, персонажами и читателем, но и взаимосвязь между семантикой и типом хронотопа, структурой героини и концепциями и концептами автора.

3.4. ЭМОТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТЕКСТА

Далее мы рассматриваем эмотивную (или экспрессивную) функцию текста, содержанием которой является *свойство, способность текста производить впечатление на читателя, воздействовать на его эмоции*.

Обратимся вновь к тому содержанию, которое вкладывал в эту функцию Роман Якобсон:

Эмотивная или экспрессивная функция (The emotive or expressive function of language) сигнализирует об отношении говорящего к предмету речи или к собеседнику путем эмфазы, интонации, громкости, скорости и т. д.

Текст может воздействовать на эмоции читателя своим сюжетом, структурой героев. Так, например, вся теория *катарсиса* (нравственного очищения через сострадание и ужас) Аристотеля построена на идее воздействия на зрителя через подражание поступкам (составляющих сюжетную линию) и страстям [Аристотель, 1983]. Его предшественник и учитель Платон именно из-за свойства текста воздействовать на слушателя предлагал изгнать всех поэтов из идеального государства, чтобы они, воздействуя на эмоции при подражании дурным поступкам, не испортили нравы будущих стражей [Платон, *Государство; Политик*].

Помимо интонации и эмфазы, сюжетной линии, структуры героя, содержательно-фактологической информации на эмоции читателя воздействуют и риторические фигуры (тропы), поскольку они непосредственно апеллируют к образному (правополушарному) мышлению [Зенков, 1985]. Все положения древней риторики были разработаны на идее воздействия на эмоции слушателя через различные формы иносказания. Современная теория рекламы построена на идее воздействия на эмоции и подсознание иносказательными вербальными и невербальными средствами. В нашем исследовании этой функции мы исходим из положения современной

когнитивной теории о существовании в оппозиции двух типов основных тропов (метафоры и метонимии) (1) порожденных бессознательно (правополушарных) и (2) порожденных осознанно (левополушарных) [см. Lakoff, 1990, 1993, Barcelona, 1998]. При этом мы полагаем, что троп (живописная образность - А. Ф. Лосев, 1982) при его универсальном использовании не является устойчивым маркером эмотивной функции художественного текста, точно также как он не является устойчивым маркером поэтической (эстетической) функции. Например, популярный газетный лозунг семидесятых–восемидесятых годов *"Выведем всю технику на линейку готовности"* при всей его экспрессивности и метафоричности не обладает эстетической функцией. При этом следует отметить *"компрессионные"* свойства тропов. Так, единственная метафора из заключительного эпизода романа "Улисс" *a flower of the mountain* предлагает целый ряд вариабельных смыслов, которые читатель раскрывает в зависимости от своих представлений о взаимоотношениях между влюбленными и природы гор. Другим свойством метафоры (или иного тропа), широко используемым при воздействии на эмоции читателя (слушателя, зрителя), является способность к *"компенсации"*. Примером может служить знаменитая речь Мартина Лютера Кинга *"I Have a Dream"*, где в двадцатиминутном тексте ограничен объем содержательно-фактуальной информации (не до конца преодоленная расовая дискриминация и сегрегация на момент массовых выступлений 1963 года) и содержательно-концептуальной информации (идея ненасильственного сопротивления). Все остальное пространство текста представляет собою развитие этих идей и побуждение к действию через различного рода эмфазы, повторы, параллелизмы (семантические и синтаксические), библейские аллюзии, сложнейшие распространенные метафоры, построенные на сравнении с природными явлениями, архитектурой, банковской деятельностью, etc. Иными словами происходит компенсация информационной недостаточности. Таким образом эмотивная функция становится в тексте доминантной, при этом маркеры ее фактически являются маркерами поэтической функции в понимании Романа Якобсона (см. выше). Так же (средствами поэтической функции языка) отмечена эмотивная функция в заключительном эпизоде романа "Улисс". Ее маркерами являются звуковые повторы (*Id love to have the whole place swimming in*

roses, from rising tomorrow, etc), грамматические параллелизмы (повтор причастных оборотов), повтор полисемантических восклицаний, играющих роль пунктуационных знаков. Особую роль выполняет лексика с оценочной семантикой, нацеленная на передачу отношения (*howling, pleasure, poor devil, handsome*). Весь парадокс при анализе этой функции текста заключается в том, что при обилии ее маркеров в тексте невозможно определить, исходя только из него, в какой степени текст воздействует на эмоции читателя.²⁴ Можно только говорить о средствах воздействия, сознательно или подсознательно используемых автором. Фактически при анализе эмотивной функции текста мы снова возвращаемся к проблеме проявления в тексте категории читателя, т. е. к коммуникативной функции текста.

В этом отношении близкая к эмотивной эстетическая функция текста отличается от нее. Она помимо субъективных маркеров, зависящих от восприятия читателя, имеет объективные маркеры, четко выраженные в тексте.

3.5. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ТЕКСТА

Для того, чтобы определить содержание этой функции, обратимся к ряду эстетико-философских положений, получивших обобщение в книгах А. Ф. Лосева по истории эстетики [Лосев, 1978] и к "тетрадам по эстетике" Джеймса Джойса (1904), где писатель вырабатывал основы своей эстетической системы.²⁵ Определяя содержательную сторону категории прекрасного, и Лосев, и Джойс используют работу философа проторенессанса Фомы Аквинского "Synopsis Philosophicae Scholasticae", где речь идет об эстетическом и интеллектуальном познании. "По своей природе,

²⁴ Пожалуй, только театр предполагает немедленную обратную связь в форме аплодисментов, свиста, выкриков «браво!» и «бис!», вызванных избытком чувств.

²⁵ В данном случае мы считаем оправданным обращение к текстам Джойса для обоснования теоретических положений. В своих романах Джойс выступил лингвистом-экспериментатором, проводя предварительно тщательные философские и лингвистические изыскания.

писал Фома Аквинский,— прекрасное соотносится с познанием, радуя нас одним своим видом; отсюда следует, что среди чувств имеют особое отношение к красоте те, в которых больше проявляется познавательная способность. Таковы зрение и слух, предназначенные для того, чтобы служить разуму: так мы говорим о прекрасном цвете, о прекрасном голосе" [S. th.,1a,2ae,g27a1ad3; цит. по: Лосев, 1978: 151]. Так формулируется тезис: "*Прекрасным следует называть то, что приятно для зрения*" ("*Pulchra sunt quae visa placent*") [1a,g 5a 4ad; цит. по: Лосев, 1978: 151].

Джойс в отличие от Фомы Аквинского отрицал исключительное значение зрения в художественном познании, поэтому дополнил тезис философа двумя собственными:

Прекрасно все, что услаждает слух.

Прекрасно все, что заставляет задержать дыхание (arrests the feeling)
[James Joyce. The Critical Writings, 1959: 145].

Эти три тезиса отражают *субъективную сторону* категории прекрасного и поэтому мало пригодны для определения маркеров эстетической функции текста.

Содержание объективной стороны категории прекрасного было определено при поисках характера различия между благом и красотой в процессе познания. Развивая положение философа о том, что благо просто удовлетворяет желание, а красота говорит там, где само восприятие предмета доставляет удовольствие, Джойс считал необходимым обосновать характер различия при познании блага, красоты и истины [Joyce, 1959: 146].

Согласно Джойсу, (1) красота и истина являются составными частями блага; (2) и красота и истина выделяются из общего блага потому, что они удовлетворяют духовные желания (цели): истина в процессе интеллектуального познания, красота в процессе эстетического; (3) эстетическое познание отличается от интеллектуально-

го; (4) при познании истины интеллектуальный запрос удовлетворяется в процессе логических умозаключений (*intellection*); при познании прекрасного эстетический запрос удовлетворяется при взаимодействии чувств (*apprehension*) [Joyce, 1959:146-147].

Термин *apprehension* у Джойса требует отдельного осмысления. Прежде всего, отметим, что слово *apprehension* шире по своей семантике слова *intellection*, обозначающего логические умозаключения при познании предмета. Процесс *apprehension* включает в себя логические умозаключения, оценку и воображение [Chambers, 49]. Трактую это понятие в последней заметке "*The Act of Apprehension*", сделанной при изучении работ Фомы Аквинского, как процесс, состоящий из трех моментов: восприятие, узнавание и удовлетворение [Joyce, 1959: 147], Джойс обосновывал, почему необходимо "удовлетворение" в процессе эстетического познания. Он утверждал, если при познании предметов или явлений взаимодействуют только простое восприятие и узнавание, то тогда и прекрасное и уродливое одинаково приятно. А так как слова *beautiful* и *ugly* обозначают только большую или меньшую степень эстетического удовлетворения, то завершающим этапом художественного познания является удовлетворение [Joyce, 1959: 147]. Из этого рассуждения очевидно, что красота у Джойса, как и у Фомы Аквинского, связана с достигнутой через познание целью.

Объективным содержанием категории прекрасного являются *цельность, пропорция, ясность* (*Integritas, Consonantia, Claritas*).

У Фомы Аквинского первое условие красоты – *цельность* – приравнивается к совершенству. *Цельность*, согласно учению философа, - само условие бытия всего сущего, т. е. "бытие всякой вещи заключается в ее нераздельности" [S. th. 1a,g11 art. ;цит. по: Лосев, 1978:150]. *Пропорция (гармония)* – это, во-первых, божественная мудрость: "Бог именуется прекрасным, как причина мировой гармонии и ясности" [S. th. 1a,g11 art. ;цит. по: Лосев, 1978: 150]. Источником ясности (как и гармонии)

является Бог. Всякая форма, обладающая бытием, "есть некая причастность божественной ясности" [De div. Nom. 4,5; цит. по: Лосев, 1978]. Божественная ясность в учении философа традиционно представлена как свет (*lumen*). Этим можно объяснить то, что Джойс выбрал слово *radiance* (сияние) для передачи термина *claritas* на английский язык.

Следует отметить, что Джойс, позаимствовав у Фомы Аквинского три объективных составляющих категории прекрасного, вложил в каждую из них несколько иное содержание.

Его герой в романе "Портрет художника в юности" ²⁶ определяет эстетические задачи искусства в эпизоде, который можно условно назвать "Корзина". В этой части главы Джойс устами юного Стивена Дедалуса излагает, развивает и дополняет постулаты философов древности. Так, рассматривая положения "Поэтики" Аристотеля о взаимосвязи сострадания и страха, он пытается дать собственное определение этих двух условий *катарсиса* (своеобразного результата эмотивной функции текста). Сострадание (жалость) определяется как чувство, завораживающее сознание человека благодаря соотношению постоянно существующих общечеловеческих страданий со страданиями отдельного индивидуума [Joyce, 1969: 212]. Страх (ужас) определяется как чувство, завораживающее сознание человека благодаря соотношению постоянно существующих общечеловеческих страданий с тайною причиной [Joyce, 1969: 212].

В обоих случаях Джойс употребляет фразу "*arrests the mind*", подчеркивая, что трагическая эмоция, фазами которой выступают жалость и ужас, являются статичными, а статичность наиболее адекватно передается глаголом "*arrest*". Он подразде-

²⁶ В первом романе, где Джойс проводил лингвистический эксперимент, употребляя лексику и синтаксис, которые соответствовали бы возрастной динамике своего героя.

ляет искусства на высокие (которые вызывают трагическую эмоцию и радость, т. е. статичные эмоции) и на низменные, вызывающие кинетические чувства (желание и ненависть, выражающие стремление либо обладать предметом, либо избегать его). Чисто эстетическая эмоция, по мнению Джойса статична. *Категория статичности, на наш взгляд, позволяет провести различие между эмотивной и эстетической функцией текста.*

Разделив искусства на высокие и низменные, статичные и кинетические, Джойс приходит к выводу, что красота вызывает не кинетические чувства, а так называемый "эстетический стазис" [Joyce, 1969: 212]. "Эстетический стазис" Джойса не является застывшим, он вызывается, поддерживается и растворяется "ритмом прекрасного", определяемый как "первое формальное отношение части к части в эстетическом целом, или эстетического целого к любой из своих частей, или любой части ко всему эстетическому целому, частью которого она является" [Joyce, 1969: 214].

Установив зависимость прекрасного от истинного и от полезного, Джойс приходит к идее относительности понятия "прекрасного" для разных условий и разных людей при наличии единых условий существования прекрасного. Он считает, что для художественного восприятия (*artistic conception*), вынашивания художественной идеи (*artistic gestation*) и художественного воспроизведения (*artistic reproduction*) необходимы единые объективные условия, не зависящие от вкуса индивидуума. Такими условиями герой Джойса считает триединство Фомы Аквинского *Integritas, Consonantia, Claritas*.

В качестве иллюстрации механизма взаимодействия этих условий Джойс приводит вполне утилитарный предмет (а не возвышенный – Богородица, как у Фомы Аквинского) – корзину разносчика мяса. Он объясняет, что при чувственном восприятии сознание сначала выделяет корзину из того видимого мира, что не является ею. При этом корзина воспринимается в пространстве, в отличие от звуковых явле-

ний воспринимается во времени. Корзина, воспринимаемая в пространстве, постигается как цельная, т. е. неделимая вещь. Это и есть цельность (*integritas, integrity*).

Выделив корзину из окружающего мира как неделимое целое, сознание, по мнению Джойса, воспринимает "ритм структуры, соотношение частей к целому", иными словами, за синтетическим восприятием следует аналитическое ("*the synthesis of immediate perception is followed by the analysis of apprehension*") [Joyce, 1969: 219]. Фактически сознание воспринимает корзину как делимую на части и складываемую из этих частей. Это и есть *consonantia (harmony)*.

Термин *Claritas (radiance, clarity)*, считает Джойс, имеет символический смысл: высшее качество красоты – это не что иное, как свет божества, при этом материя является тенью идеи, а реальность – символом идеи [Joyce, 1969: 219]. Понятие *Claritas* у Фомы Аквинского – это либо эманация художественной цели, либо представляет собою некую силу обобщения, которая превращает эстетический образ в универсальный [Joyce 1969: 220]. Для самого Джойса *Claritas* - это путь от синтетического постижения вещи к аналитическому и снова к синтетическому: сначала мы воспринимаем корзину в целом, затем ее части, затем гармонию частей.

Условия *Integritas, Consonantia, Claritas* выдвигают, по мнению Джойса, на первый план "внутреннюю красоту", которая, по сути, оказывается "самой жизнью, очищенной от примесей и прошедшей через воображение художника" [Joyce, 1969: 220]. Это помогает последнему уподобиться Творцу, то есть пребывать одновременно внутри, вне и над своими произведениями.²⁷

Подводя итоги анализу взглядов Фомы Аквинского и Джойса относительно содержания категории прекрасного, отметим следующие позиции: (1) прекрасное соотносится с познанием,

²⁷ Очевидно, что использование постструктуралистами фигуры Джойса для иллюстрации положения о смерти автора не согласуется с его концепцией о природе творчества.

а, следовательно, с когнитивной функцией; (2) содержанием субъективной стороны категории прекрасного следует считать следующие положения:

1. *"Прекрасным следует называть то, что приятно для зрения"*

2. *"Прекрасно все, что услаждает слух"*.

3. *"Прекрасно все, что заставляет задержать дыхание"*.

Эти условия являются относительными, зависящими от вкуса индивидуума, а потому слабо пригодными для постижения прекрасного.

Едиными объективными условиями, не зависящими от вкуса индивидуума, считается триединство Фомы Аквинского *Integritas, Consonantia, Claritas*.

При этом *цельностью* выступает неделимость вещи, ее способность быть выделенной из окружающего мира. Это и есть цельность (*integritas, integrity*).

Гармония(Consonantia) –это "ритм структуры, соотношение частей к целому", иными словами, за синтетическим восприятием следует аналитическое.

Ясность (*Claritas*) - это путь от синтетического постижения вещи к аналитическому, и снова к синтетическому.

Исходя из этих положений, мы понимаем *эстетическую функцию текста* как его свойство доставлять эстетическое удовольствие (удовлетворение) или *отвращение*. При этом объективным содержанием категории прекрасного являются *цельность, гармония, ясность (Integritas, Consonantia, Claritas)*.

Маркерами *цельности*²⁸ текста можно считать (1) его структурную завершенность, (2) подчинение всего содержания развитию одной идеи (событию, факту), (3) наличие оппозиций на различных уровнях текста.

²⁸ В какой-то степени понятие *цельности* текста соотносится с понятием *цельнооформленности* (см. подробнее В. В. Елисеева. Анализ литературного текста. Стр. 9-12).

Постулируя зависимость цельности текста от наличия в нем оппозиций, мы исходим из общеструктурального тезиса о том, что весь универсум, представленный, в частности, в художественных произведениях, структурируется из бинарных оппозиций (см. первую главу работы).

Рассматривая текст, по крайней мере, уровня абзаца или отдельного стихотворения, отметим, что *структурная завершенность* выражается в представлении содержания в строгой логической последовательности. В абзаце, например, эта последовательность выстраивается как *введение идеи, акцентуация идеи через топикальное предложение, развитие идеи (аргументация), заключение*. В сонете структурность отмечена *тезисом, антитезисом, синтезом и выводом*. В нарративе - сюжетной линией с небольшими вариациями: *(введение) завязка – развитие действия – трехкратное (или более) осложнение/разрешение – кульминация – убывающее действие - развязка*. Даже если абзац при наличии интертекстуальных связей представляет собой гипертекст, он не может быть структурирован по-иному, иначе он потеряет свою цельность.

Эти положения справедливы и для анализируемого нами эпизода из завершающей части "Улисса". Несмотря на необычную пунктуацию, он характеризуется цельностью, а именно:

В нем предлагаются воспоминания об одном событии (о том, как, где и когда Леопольд Блум сделал предложение Мэрион), которое проецируется на событие момента воспоминаний (супружеское соитие).

Весь эпизод представлен в форме сюжетной линии (см. наш анализ коммуникативной функции этого текста).

Главными оппозициями этого текста являются:

концептуальные - противопоставление естественного поведения поведению социально обусловленному;

синтаксические – противопоставление традиционной пунктуации семантизированной и вокализированной;

лексические – наличие в тексте полярно заряженной оценочной лексики.

При анализе *гармонии* текста мы переходим на другой уровень его пространства. Если при анализе взаимодействия художественного пространства и художественного времени мы рассматривали концептуальные проявления, то сейчас мы переходим к *пространству между полями*, к особенностям заполнения его, к соотношению его частей между собою и каждой части со всем текстом. Фактически анализу будет подвергаться логическая оформленность текста. Тем более, что на уровне дефиниций терминов *гармония* и *логика* можно наблюдать совпадение основных значений – *отношение между частью и целым, строгая организация последовательного соединения частей для образования целого*. Основные характеристики этого пространства, по мнению В. Н. Топорова, – строгая организованность, которая подчиняется правилам *когезии* [Топоров, 1995:617]. Эти правила, в свою очередь, определяются (1) требованиями языка, на котором создается текст, (2) интенцией автора. При этом, по возможности не выходя из пространства текста, заключенного между полями, мы рассматриваем два уровня когезии (а) *внешней*, на уровне поверхности (*surface*), не затрагивая при этом интертекстуальных связей, и (б) *внутренней*. В первом случае (*surface cohesion*) рассматриваются такие маркеры, как *грамматические средства (союзы, связывающие предложения причастные обороты, другие грамматические конструкции, грамматические параллелизмы²⁹)*, *лексические повторы, замещения*. Маркерами

²⁹ По мнению Р. Якобсона, являющиеся основой поэтической функции текста и поэтому часто относимые к стилистическим средствам когезии.

внутренней когезии при анализе текста как пространства между полями считаются (1) *плавное движение от темы к реме и снова к теме* и далее, когда новая информация предыдущего предложения становится старой в последующем; (2) *лексика, организуемая в семантические поля*; (3) *ассоциативное сцепление предложений*... При этом *устойчивым* элементом является наличие семантических полей, а *вариабельным* - развитие от темы к реме и ассоциативное сцепление. Так, анализ текстов показал, что в нарративе при отмеченности категории повествователя внутреннее сцепление текста основывается на непрерывном движении от темы к реме и снова к теме, в стихах, драматических монологах (soliloquy), в текстах, передающих "поток сознания", можно наблюдать сцепление, либо полностью основанное на ассоциациях, либо сочетание актуального сцепления и ассоциативного. В анализируемом тексте, например, при наличии взаимодействия семантических полей *природы, любви и естественного поведения* сцепление происходит преимущественно на ассоциативной основе. Так, фраза *God of heaven* переходит в описание райского сада, при этом слово *heaven* служит основой ассоциации; после нескольких строчек описания предлагается ассоциация на основе слова *God* (*It is for them saying there is no God*). Эти зигзагообразные ассоциации не исключают и актуального развития внутри ассоциативных групп. Если мы рассмотрим пасаж: (1) *It is for them saying theres no God* (2) *I wouldnt give a snap of my two fingers* (3) *for all their learning why dont they go and create something I often asked him atheists or whatever they call themselves go and wash the cobbles off themselves* (4) *first then they go howling for the priest and they dying and why why because theyre afraid of hell on account of their bad conscience...*, то увидим, что первая часть (1) служит темой предложения, следующая за ним часть ремой (2), включающую новую тему (3). Здесь даже можно наблюдать логическое развитие, основанное на причинно-следственных отношениях (*because theyre afraid of hell on account of their bad conscience.*) Это постоянное сочетание двух видов сцепления характерно для всех текстов Джойса, передающих поток сознания. Если мы будем рассматривать маркеры внешней (surface) когезии, то,

прежде всего, отметим его сцепление при помощи авторских знаков препинания, грамматических параллелизмов, выраженных причастными оборотами, повторами отдельных слов и их синонимов, а также союзами и оборотами, передающими причинно-следственные отношения.

В основном, гармония текста как пространства между полями основывается на грамматических средствах выражения. Это кажется парадоксальным. Противоречия между содержанием категории прекрасного (как основы эстетической функции текста) и грамматическими средствами выражения только кажущиеся, если мы рассматриваем объективную сторону этой категории текста. Здесь мы снова возвратимся к позиции Романа Якобсона, который считал, *что лингвистической основой поэтической функции текста является грамматический параллелизм в различных его проявлениях (см. первую главу нашей работы).*

Синтез *цельности и гармонии* текста позволяет говорить о его *ясности*, о пути от синтетического постижения вещи к аналитическому и снова к синтетическому, то есть о возможности эстетического постижения его, фактически о субъективных процессах, полностью зависящих от читателя.

Выводы по третьей главе

При описании метода автор концентрирует внимание на маркерах четырех основных функций текста: *информативной, коммуникативной, эмотивной и эстетической*. В предлагаемой модели анализа акт коммуникации при интерпретации текста начинается с процесса представления и извлечения информации (Intellection), поэтому первой функцией выступает информативная, понимаемая как *свойство, способность текста информировать читателя*. Ее содержанием является *экстралингвистическая и лингвистическая информация* текста. Маркерами выступают реалии, аллюзии, цитаты, звукопись, особенности словоупотребления, грамматические характеристики, синтаксические характеристики текста. Извлеченная содержательно-

фактуальная информация и содержательно концептуальная информация также представляются через эти маркеры и вряд ли могут быть достаточно адекватно извлечены без их анализа.

Содержанием коммуникативной функции текста являются непосредственные взаимоотношения между автором, создаваемым им текстом (образами и персонажами) и читателем. Рапознаваемые маркеры этой функции определяются следующими факторами: (1)зависимостью существования текста от взаимодействия всех элементов коммуникативного треугольника и всех сфер, описанных в модели функционирования интертекста; (2)определением жанровой принадлежности текста на основе характера взаимодействия между автором, создаваемыми образами и читателями; (3)степенью маркированности категории автора;(4)доминированием авторской интенции.

Категория персонажа, в свою очередь, тесным образом связана с пространственно-временными характеристиками текста, поскольку эти составляющие определяют "дейксис" ситуации, локацию в пространстве и во времени. Маркерами этих характеристик являются различного рода локативы и темпоративы

Согласно Роману Якобсону, *эмотивная* или экспрессивная функция (The emotive or expressive function of language) сигнализирует об отношении говорящего к предмету речи или к собеседнику путем эмфазы, интонации, громкости, скорости и т. д. Помимо интонации и эмфазы, сюжетной линии, структуры героя, содержательно-фактологической информацией на эмоции читателя воздействуют и риторические фигуры (тропы) поскольку они непосредственно апеллируют к образному (правополушарному) мышлению.

Весь парадокс при анализе этой функции текста заключается в том, что при всем обилии ее маркеров в тексте невозможно определить, исходя только из него, в какой степени текст воздействует на эмоции читателя. Можно только говорить о средствах воздействия, сознательно или подсознательно используемых автором. В этом отношении близкая к эмотивной эстетическая функция текста отличается от

нее. Она помимо субъективных маркеров, зависящих от восприятия читателя, имеет объективные маркеры, четко выраженные в тексте.

Эстетическая функция текста понимается как его свойство доставлять эстетическое удовольствие (удовлетворение) или отвращение. При этом объективным содержанием категории прекрасного являются цельность, гармония, ясность (*Integritas, Consonantia, Claritas*).

Маркерами цельности текста можно считать (1) его структурную завершенность, (2) подчинение всего содержания развитию одной идеи (событию, факту), (3) наличие оппозиций на различных уровнях текста.

При анализе гармонии текста рассматриваются не концептуальные проявления, а особенности заполнения "пространства между полями", соотношение его частей между собою и каждой части со всем текстом. Фактически анализу подвергается логическая оформленность текста, которая подчиняется правилам когезии. Эти правила, в свою очередь, определяются (1) требованиями языка, на котором создается текст, (2) интенцией автора. Выделяются два уровня когезии (а) внешней, на уровне поверхности (*surface*), не затрагивая при этом интертекстуальных связей, и (б) внутренней. В первом случае (*surface cohesion*) рассматриваются такие маркеры как грамматические средства (союзы, связывающие предложения причастные обороты, другие грамматические конструкции, грамматические параллелизмы, лексические повторы, замещения). Маркерами внутренней когезии при анализе текста как пространства между полями считаются: (1) плавное движение от темы к реме и снова к теме и далее, когда новая информация предыдущего предложения становится старой в последующем; (2) лексика, организуемая в семантические поля; (3) ассоциативное сцепление предложений. При этом устойчивым элементом является наличие семантических полей, а переменным – развитие от темы к реме и ассоциативное сцепление.

Автор приходит к выводу, что гармония текста как пространства между полями основывается на грамматических средствах выражения. Эта позиция согласуется с положением Романа Jakobson, который считал, что лингвистической основой по-

этической функции текста является грамматический параллелизм в различных его проявлениях.

Предлагая описанную выше методику анализа текста, автор не считает ее универсальной и исчерпывающей. Тем не менее, опыт работы со студентами по анализу текстов, принадлежащих к различным регистрам, а также собственная исследовательская деятельность показали, что функциональный анализ текста по маркерам, в сущности, является интегративным, применение его дает возможность рассмотреть текст как единый комплекс взаимосвязанных элементов, позволяя при этом выполнять различные задачи исследования.

Глава четвертая

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ АРХЕТИПОВ

В этой главе будет сделана попытка доказать ряд положений, выдвинутых автором при описании модели функционирования интертекста, а именно универсальный характер концептов

пространства и времени, которые являются производными ноосферы и этносферы и воплощаются в соответствующие категории художественного текста. На основе ряда фольклорных текстов будут проанализированы универсальные архетипные представления и концепты, которые, будучи включенными в ноосферу, характерны для всех мифопоэтических систем. Также будет проанализирован другой пространственный архетип – этнографически отмеченный, чтобы попытаться доказать, что пространственные представления принадлежат этносфере и являются основным отличительным этнографически отмеченным признаком художественного текста.

4.1. УНИВЕРСАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ХРОНОТОП В БИБЛЕЙСКИХ ПРИТЧАХ

Пространственные архетипы могут проявляться в литературе как в своем первоначальном виде, так и в виде разнообразных мифологем, зачастую этнически окрашенных. Рассмотрим первый случай и выберем текст, который для многих европейских этносов стал общим и в котором одинаково не проявляется (для европейских народов) этнический концепт пространства. Таким текстом для христианской культуры является Библия. Для иллюстрации наших положений проанализируем два эпизода из Нового завета: притчи о милосердном самаритянине (The Good Samaritan) и о блудном сыне (The Prodigal Son) и текст Песни Песней (The Song of Songs). Мы воспользуемся версией Библии на английском языке, канонической King James' Bible, поскольку все три текста предлагаются студентам для филологического анализа. Следует признать при этом, что анализ текста на русском языке приведет к аналогичным результатам. Все три текста рассматриваются как произведения, обладающие художественной ценностью, при этом намеренно оставляется за пределами анализа их теологическая трактовка.

Тексты притч представлены в рамках общеновозаветного³⁰ представления о структуре знака. В центре Слово, которое является одновременно Логосом, Богом и которое способно стать плотью. В притчах наблюдается обратная связь между обозначающим и обозначаемым. Слова, обретающие плоть (обозначаемое) – это самые сложные абстрактные понятия *милосердия* или *любви к ближнему и прощения*. Обозначающим становятся сами простые истории, рассказываемые Христом. Такая обратная связь обусловлена дискурсивной функцией рассказчика и адресата. Христос не просто выполняет ритуальную роль спасителя – он сам является Спасителем. Хотя Христос и обращается к определенному законнику, представлено множество людей,

³⁰ Общемифологическое.

которые способны воспринимать только простые истории. Изреченный, устный текст-нарратив, согласно форме любого дискурса, обрамлен комментариями, функцией которых в традиционных дискурсивных практиках является расширение смысла и которые обычно произносятся другим участником дискурса [Фуко, 1984]. В притчах комментарии, как и сам текст, произносятся одним участником, а расширение смысла, раскрытие импликатур происходит не на уровне комментариев, а на уровне основного текста.

Анализ притч показал, что при очевидной общности архетипа пути хронотоп притч не совпадает. В притче о милосердном самаритянине соблюдается классическое единство действия, места и времени при слабой взаимозависимости людей друг от друга. Путник, разбойники, священник, левит, самаритянин и хозяин гостиницы представлены абсолютными незнакомцами. Они не находятся в подчинении друг у друга и их социальная взаимообусловленность слабо выражена (за исключением нападения разбойников). Место действия - определенный участок пути от Иерехона до Иерусалима - статично. Структурно, от ограбления путника разбойниками до появления милосердного самаритянина, путь совпадает с композиционными осложнениями. Фактически в этой притче можно проследить несколько путей, совпадающих с основной дорогой:

Одинокий путь странника (A certain man was going from Jerusalem to Jerico).

Пересекающий основную дорогу путь разбойников (and he fell among robbers which both stripped him and beat him and departed , leaving him half dead). Эти пересекающиеся пути и пересекающиеся дороги имеют последствие для каждого из странствующих: в результате встречи разбойники обогащаются, путник ограблен и избит. Композиционно это момент завязки и главного осложнения, знаменующего стык стремительного действия и времени и замедления времени и действия и определенную статичность хронотопа встречи.

Параллельный путь священника, намеренно не совпадающий с путем странника (And by chance a certain priest was going down that way: and when he saw him, he passed by on the other side). Здесь наблюдается антитеза статичного пространства и хронотопа странника и индифферентного пути священника. При этом доминирует хронотоп разрушения встречи. Композиционно этот эпизод представляет собой второе осложнение, не являющееся, однако, следствием первого.

Параллельный путь левита, намеренно не совпадающий с путем странника. Наблюдается такая же антитеза статичного пространства путника и индифферентного пути левита (And in like manner a levit also, when he came to the place, and saw him passed by on the other side). Аналогично эпизоду со священником этот эпизод представляет собой осложнение (третье), которое не является следствием ни первого, ни второго. Этот параллелизм тоже свидетельствует о хронотопе разрушения встречи.

Частично совпадающий путь странника и самаритянина (But a certain Samaritan, as he journeyed, came where he was; and when he saw him he was moved with compassion, and came to him, and bound up his wounds, pouring on them oil and wine; and he set him on his own beast and brought him to an inn, and took care of him. And on the morrow he took out two pence, and gave them to the host, and said “ Take care of him and when thou spendeth more, I when I come back again will repay thee). Здесь мы наблюдаем следующее совпадение путей: соучастие самаритянина в судьбе странника вызвало некоторое замедление в его продвижении по дороге, но не замедление его пути. На какое-то время он соединил свой путь с путем странника. Типичный хронотоп дороги соединяется с хронотопом соучастия, и таким образом, исчезает статичность момента. Слияние наблюдается и в композиционном плане: кульминация и развязка фактически нерасчленимы.

Хронотоп хозяина гостиницы отличается статичностью. Постоялый двор представлен полифункциональным локативом: для путников он являет собой замкнутое безопасное временное пристанище, которое они рано или поздно покинут. Для хозяина гостиницы – это постоянно замкнутое пространство, без которого он теряет свою социальную обусловленность. В данном случае мы наблюдаем некую закономерность: привязка к месту способствует социальной обусловленности персонажа. Напротив, путь лишь в некоторых случаях сигнализирует о социальной обусловленности персонажей. Другие замкнутые пространства в притче только упоминаются (Jerusalem, Jerico) или подразумеваются (например, пещера разбойников или храм).

Таким образом, этот небольшой отрезок дороги оказывается многокомпонентным, если рассматривать его с точки зрения всех путников, персонажей притчи. Дискретность мифологемы пути или хронотопа определяется прерывистостью, лакунами, поскольку действия сконцентрированы только в точках остановки.

Совсем иного рода хронотоп наблюдается в притче о блудном сыне. Все персонажи связаны между собой либо семейными отношениями (отец и два сына), либо социальными [хозяин и свинопас - блудный сын, отец и его наемные работники (hired servants)]. Иное, нежели в притче

о милосердном самаритянине, и художественное время. Если там оно ограничено сутками, то здесь охватывает период, равный нескольким годам. Пространственный компонент имеет больше схождений, нежели расхождений. Общим для обеих притч является хронотоп дороги. Однако, если в притче о милосердном самаритянине действие происходит на отрезке дороги, то в притче о блудном сыне дорога представляет собой замкнутую окружность с тремя замкнутыми пространствами: дом отца, дальняя сторона, город. Этот путь проходит только один из персонажей, и это дает нам возможность обозначить его как:

1. *Путь младшего сына*, который тот проходит, трижды преодолевая замкнутое пространство:

a. *Дом отца: And not many days after the younger son gathered all together? And took his journey into a far country.*

b. *Далекую страну*, охваченную голодом: *And when he had spent all, there arose a mighty famine in that country and he began to be in want. And he went and joined himself to one of the citizens of that country.*

c. *Скотный двор*, поля, где паслись свиньи: *I will arise and go to my father... And he arose and went to his father.*

Характерно, что здесь действию близкому развязке предшествует интенция, выраженная модальным глаголом волеизъявления. Сам выход из замкнутого пространства отмечен глаголом движения, характерным для динамизма любого нарратива. Следует отметить, что статичность почти полностью отсутствует в библейских притчах, как и в любых текстах, где отсутствует описание. Это можно увидеть даже на примерах хронотопов замкнутых пространств притчи о блудном сыне: имение отца характеризуется разнонаправленным действием ликующих слуг и домочадцев. Это положительно заряженное пространство противопоставляется чужеродному пространству города в дальней стране, динамика которого отмечена расточительством и распутством. Между ними отметим хронотоп поля, где сбалансирована статика и динамика: блудный сын, находясь в унижительном для иудея услужении в качестве свинопаса, в основном, рефлексировал. Таким образом, замкнутые пространства притчи не замедляют действия.

2. *Путь отца* по своей структуре является встречным, что обусловило функционирование хронотопа встречи (*But while he was yet afar off, his father saw him, and he was moved with compassion, and ran, and fell on his neck, and kissed him*). Этот хронотоп отмечен ускорением дей-

ствия, переданным чередованием односложных акциональных глаголов. Хронотоп отца характеризуется также разомкнутостью: отец выпускает блудного сына в собственный путь и в пространство дома своего.

3. Хронотоп старшего брата структурно определяется включенной композицией, имеющей все элементы нарративного построения:

Now his elder brother was in the field; and he came and he drew nigh to the house, he heard music and dancing/ But he was angry and wouldn't go and his father came out and entreated him ...

Этот хронотоп можно разделить условно на две части: *челночный* – постоянное передвижение из дома на поле и с поля домой и *ситуативный*, отмеченный полным нежеланием соединить свой путь с путем младшего брата.

В целом, хронотоп в этой притче полностью дискретен. Действие происходит только в местах остановки (длительной). Сам путь отмечен только глаголами движения. Как и в притче о милосердном самаритянине, здесь полностью отсутствует описание, однако, лакуны в какой-то мере заполнены внутренним монологом младшего брата, высказываниями отца и старшего брата.

Следует отметить еще одно расхождение между притчами - более высокую степень эмоциональной окрашенности хронотопа притчи о блудном сыне. В обеих притчах основное эмоциональное состояние передается фразой *moved with compassion*. А в притче о блудном сыне эмоциональное состояние помимо этой фразы передается глаголами действия (*ran and fell on his neck and kissed him*) и междометием LO!, которое выражает ревность, сожаление, горечь и упрек старшего брата.

Говоря о схождениях, подчеркнем, что для обеих притч характерен мотив странствий, что согласуется с общей поэтикой Библии, где сам Бог и Сын его представлены странниками, охраняющими и наставляющими странствующий народ (Ветхий Завет) и отдельного человека (Новый Завет).

Лаконичность притч и их насыщенность лакунами позволяет говорить о предельно сжатом пространстве, которое соответствует всем признакам мифопоэтического или архетипного пространства, т.е. представляет собой (а) *образ мира между двумя отмеченными точками про-*

странства. Эта модель вариативна: *простая* в притче о милосердном самаритянине, где действие разворачивается на отрезке дороги от места нападения разбойников до постоялого двора; и сложная в притче о блудном сыне. Она представляет собой *круг из локативов*: дом отца - чужая сторона – город - скотный двор – поля - двор отца.

(б) *Труднопреодолимый путь*. Трудность выражена троекратными осложнениями, представленными нападением разбойников, равнодушием священника и левита в притче о милосердном самаритянине и распутным городом, голодом в дальней стороне и унижительным служением свинопасом в притче о блудном сыне.

(в) *Наличие противопоставлений и их нейтрализация*, что выражено через парные оппозиции: *чужой - свой, иудей - самаритянин, равнодушный - милосердный, грешный - безгрешный, блудный - послушный, сытый - голодный*.

(г) Хождение от центра к периферии и возвращение к центру (Из Иерусалима в Джерико и обратно; из дома отца через дальнюю страну в дом отца).

(д.) Появление СПАСИТЕЛЯ от бед (самаритянин, отец).

(е.) СПАЦИАЛИЗАЦИЯ художественного времени: сутки=отрезок дороги (МС), годы=многокомпонентный путь (БС),

(з) Составность пространств: путь+замкнутое пространство+круг.

Эти признаки позволяют говорить о функционировании в притчах универсального пространства. Отметим также определенную матричность притч и хронотопа. По всем признакам притча о милосердном самаритянине представляет собой инвариант рассказа, притча о блудном сыне – инвариант романа. При этом наблюдается явление, которое можно охарактеризовать следующим образом: *ассимиляция элементов предшествующего риторического кода в последующем*. Мифологема *пути*, оппозиция *культурный герой* (самаритянин, отец, старший брат)/ *трикстер* (разбойники, священник, левит, младший брат) являются составляющими мифопоэтической системы мира, текстуально имеющей множество входов [см. Ю.М.Лотман “*The Origin of the Plot*”, 1997] и нелинейное развитие. В свою очередь, нарративная канва притч, зиждущаяся на христианском представлении о начале и конце всего сущего, сигнализирует о совершенно ином риторическом коде.

В целом, анализ пространственно- временных отношений в притчах, где наблюдается обратная связь между обозначаемым и обозначающим, способствовал извлечению информации иносказательно закодированной в них: притча о милосердном самаритянине выступает знаком идеи о любви к ближнему, а притча о блудном сыне – знаком идеи о прощении.

4.2. ПЕСНЯ ПЕСНЕЙ: ПРОСТРАНСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Библейская Песня Песней представляет собой наиболее архаичный текст [см. Аверинцев, 1983], включенный в Священное Писание. Текст этот основывается на брачном ритуале, поэтому мифопоэтическая картина мира, представленная там, наиболее близка к архетипичной.

Ритуальная схема определила структуру и голоса Песни Песней. Главные действующие лица – чета влюбленных. Девушка представлена пастушкой, названная единожды в тексте по месту происхождения Шуламит (Суламифь). Юноша тоже имеет черты пастуха, но иногда согласно формуле брачного ритуала именуется царем.

Как любая свадебная песня любого этноса, Песня Песней носит синкретический характер [Веселовский, 1940], т.е. в ней слиты воедино песенное лирическое самовыражение, драматическое действие и повествование. Поэтому можно предположить и особый синкретизм хронотопа.

Чтобы описать этот хронотоп и мифопоэтическую картину мира в системе мы сочли целесообразным проанализировать каждый стих. Такой подход обусловлен еще и тем, что текст Песни Песней компактен. Особое внимание при описании будет уделено функционированию локативов как конкретному проявлению категории художественного пространства в тексте.

ГЛАВА 1 (стихи 1-4)

The song of songs, which is Solomon's.

Let him kiss me with the kisses of his mouth:

For thy love is better than wine.

Thine ointments have a goodly fragrance;

The name is as ointment poured forth;

Therefore do the virgins love thee.

Draw me, we will run after thee:

The king hath brought me into his CHAMBERS:

We will be glad and rejoice in thee,

We will make mention on thy love more than of wine:

Rightly do they love thee.

Лингвистическая и экстралингвистическая информация этого текста помогает, прежде всего, определить жанр и степень совершенства жанра: ПЕСНЯ ПЕСНЕЙ. Реалии, содержащиеся в отрывке, указывают и предполагаемого автора: царя Соломона, который правил Иудеей в конце первого тысячелетия до нашей эры и остался в памяти народа царем-мудрецом, чьим именем часто пользовались слагатели песен [Аверинцев, 1983]. Чередование местоимений второго лица и третьего лица свидетельствует о сильной степени субъективной модальности текста и о синкретизме родовых форм. Стихи, где используется местоимение второго лица и глагол настоящего или будущего простого времени, представляют собой образцы лирической формы, а предложение с местоимением третьего лица и повелительным *Let him* являет собой образец лирической формы с явно выраженной степенью ОСТРАНЕНИЯ [Шкловский, 1983]. Предложение *The king hath brought me into his chambers* является нарративом, включенным в текст лирической песни. Семантические поля *любви, радости и восточного гарема* отличаются прежде всего положительной коннотацией (*kiss, kisses of his mouth, glad, virgins, rejoice in thee, wine, a goodly fragrance, ointment*). Единственный локатив этого стиха *CHAMBERS* указывает на желанное замкнутое пространство. Текстовое пространство слито воедино семантическими полями любовной неги и радости. Если мы будем определять тип хронотопа этого текста, то здесь налицо хронотоп *ожидаемой встречи*.

ГЛАВА 1 (стихи 5-7)

I am black, but comely,

O ye daughters of Jerusalem,

As the tents of Kedar,

As the curtains of Solomon.

*Look not upon me, because I am swarthy,
Because the sun hath scorched me.
My mother's sons were incensed against me,
They made me keeper of the vineyards;
But mine own vineyards have I not kept.
Tell me , O thou whom my soul loveth,
Where thou feedest thy flock, where thou
makest it to rest at noon:
For why should I be as one that veiled
Beside the flocks of thy companions?*

Второй стих начинается со слов невесты, в которых она обращается к дочерям иерусалимским, пытаясь убедить их, что она, несмотря на смуглость, прекрасна как шатры Кедара и завесы Соломона. Из рассказа невесты о жизни в доме матери узнаем об ее подчиненном положении в семье. Братья разгневались на нее и поставили ее стеречь свои виноградники, оттого солнце и опалило ее лицо. Сокрушаясь о своей участи в родительском доме, она взывает к возлюбленному, представленному пастухом. Быть скиталицей возле стад товарищей его для нее не менее унижительно, чем жить в постылом родительском доме.

Этот стих поражает своей сложной структурой и скрытыми смыслами. По своей функции в рамках свадебного обряда - это самовосхваление невесты, состоящее из самооценки, обращения к подругам, повествования о невыносимой жизни с матерью и братьями, размышления о собственной доле и обращения к жениху. Здесь наблюдается тот же, не поддающийся расчленению, синкретизм, который был очевиден уже в первых стихах. Скрытые смыслы сосредоточены в основном в локативах: *vineyards, beside the flocks of thy companions*. Здесь эти слова реализуют свои прямые и метафорические значения. Охрану виноградника можно понимать и буквально, и как охрану собственного сердца или любви или девственности. Стада, возле которых не желает скитаться Суламифь, представляют и реальные стада, и метафорические препятствия на ее пути

к жениху. Включение локативов в метафоры свидетельствует об универсальности пространства этого стиха, о близости его к мифопоэтической модели. Суламифь стремится бежать от центра (замкнутого пространства дома и виноградников) на периферию (идеальное пространство возможности соединения с женихом). Вторая группа локативов (Jerusalem, Kedar) является географическими названиями и интегрирована в универсальное пространство стиха.

ГЛАВА 1 (8)

If thou know not, O thou fairest among women,

Go thy way forth by the footsteps of the flock,

And feed thy kids beside the shepherds' tents.

Этот стих начинается словами жениха, который указывает путь невесте. Называя ее прекраснейшей из женщин (антропоморфный локатив), он призывает идти по следам овец к пастушьим шатрам. Локативы в этом стихе: *by the footsteps of the flock, the shepherds' tents* свидетельствуют о функционировании универсального пространства пути, поскольку включены в мифологему царя-пастыря, которая, в свою очередь, отражает кочевой образ жизни древних иудеев.

ГЛАВА 1 (9-11)

I have compared thee, O my love,

To a steed in Pharaoh's chariots.

Thy cheeks are comely with plaits of hair,

Thy neck with strings of jewels.

We will make thee plaits of gold

With studs of silver .

Этот стих являет собой антропогенный облик пространства. Сама невеста представлена в момент преображения из опаленной солнцем пастушки и хранительницы виноградника в царицу, украшенную ожерельями, золотом и серебром.

ГЛАВА 1 (12-14)

While the king sat at his table,

My spikenard sent forth its fragrance.

My beloved is unto me as a bundle of myrrh,

That lieth betwixt my breast.

My beloved is unto me as a cluster of henna-flowers

In the vineyard of En-gedi.

Если в предыдущих стихах только намечался антропогенный облик пространства, то здесь он представлен в действии. Невеста говорит о своей духовной связи с женихом, метафорически сравнивая его то с пучком мирра, то с гроздью кипера в Египетских виноградниках. Структурные локативы, выраженные предложениями местоположения и направления и обстоятельствами места (*at the table, unto me, betwixt my breasts, in the vineyards of En-Gedi*), создают *хронотоп единения*.

ГЛАВА 1 (15-17)

Behold, thou art fair, my love:

Behold thou art fair;

Thine eyes are as doves.

Behold, thou art fair, my beloved, yea, pleasant:

Also our couch is green.

The beams of our house are cedars,

And our rafters are firs.

Последний стих первой главы представляет диалог жениха и невесты, воспевающих красоту друг друга. Локативы (*couch, beams, house, cedar, rafters, firs*) указывают на желанное за-

мкнутое пространство дома, которое метафорически соотносится с психологическим пространством влюбленных.

ГЛАВА 2 (1-2)

I am a rose of Sharon,

A lily of the valleys.

As a lily among thorns,

So is my love among the daughters.

В первых двух строчках жених сравнивает себя с прекрасными цветами, в названиях которых скрыты локативы (*rose of Sharon, lily of the valley*). Показательна ассоциативная цепочка, соединяющая этот стих с последующим. Сравнение включает совсем другую розу и совсем другую лилию, нежели ландыш. Примечательно, что и переводчики русской Библии сочли необходимым сохранить локативы, пренебрегая при этом точным названием растений: «Я нарцисс Саронский, лилия долин». Вероятно, можно говорить об особой функции растительного локатива: когда он находится в составе тропа как часть психологического параллелизма [Веселовский, 1940], он является маркером мифопоэтической картины мира.

ГЛАВА 2 (3-6)

As the apple tree among the trees of the wood,

So is my beloved among the sons.

I sat down under his shadow with great delight,

And his fruit was sweet to my taste.

He brought me to the banqueting house

And his banner over me was love.

Stay ye me with raisins, comfort me with apple:

For I am sick of love.

His left hand is under my head,

And his right hand doth embrace me.

Эти стихи представляют собой ритуальное восхваление жениха невестой. Они особо примечательны синкретизмом антропогенного и растительного локатива. Этот синкретизм достигается благодаря психологическому параллелизму (*As the apple tree among the trees of the wood, so is my beloved among the sons.*) и ассоциативной цепочке: *яблоня – возлюбленный – тень – плод*. Этот сложный по внутренней структуре локатив, по сути, есть один из вариантов универсального пространства - САДА. Локатив ДОМ ПИРА (*the banqueting house*) можно тоже считать одним из примеров культурного универсального пространства, которое характеризуется замкнутостью. Определенную функцию локатива исполняет символическое сравнение знамени с любовью. Любовь жениха, как знамя, застилает все перед невестой и вызывает ответную страсть такой силы, что она изнемогает от любви, прося подкрепить ее вином и яблоками. Нарративный ряд этих стихов

(*I sat down..., He brought me*) позволяет говорить о хронотопе воссоединения.

ГЛАВА 2 (7)

I adjure you, O daughters of Jerusalem,

By the roes, and by the hinds of the field

That ye stir not up, nor awaken love,

Until it please.

Это своеобразное заклинание, видоизменяющийся припев, который повторяется несколько раз в каждой главе, отмечен характерным для всего текста Библии воплощением пространственной мифологемы: сочетанием географически точно отмеченного пространства с универсальным. Причем локативы не являются обстоятельством места. Они включены во фразы, называющие людей и животных. Этот скрытый облик локатива определяет пространственную картину стиха, соединяющую культурное пространство конкретного города с природным универсальным пространством (*daughters of Jerusalem + the hinds of the field*).

ГЛАВА 2 (8-17)

The voice of my beloved! Behold, he cometh,

Leaping upon the mountains, skipping upon the hills,

My beloved is like a roe or a young hart:

Behold, he standeth behind our wall,

He looketh in at the windows,

He sheweth himself through the lattice.

My beloved spake, and said unto me,

Rise up, my love, my fair one, and come away.

For, lo, the winter is past,

The rain is over and gone;

The flowers appear on the earth;

The time of the singing of birds is come,

And the voice of the turtle is heard in our land;

The fig tree ripeneth her green figs,

And the vines are in blossom,

They give forth their fragrance.

Arise, my love, my fair one, and come away.

O my dove, thou art in the clefts of the rock, in the covert of the steep place,

Let me see thy countenance, let me hear thy voice;

For sweet is thy voice, and thy countenance is comely.

Take us the foxes, the little foxes, that spoil the vineyards;

For our vineyards are in blossom.

My beloved is mine, and I am his;

He feedeth his flock among the lilies.

Until the day be cool, and the shadows flee away,

Turn, my beloved, and be thou like a roe or a young hart

Upon the mountains of Bether.

Эти стихи особенно сложны по своей структуре. Начинаются они с эмоционального повествования невесты, которой слышится голос ее возлюбленного (8), и она воображает его путь к ней (9). Далее Суламифь передает его слова (действительные или воображаемые), включающие обращение к невесте (10-11, 14). Стих включает редкое для фольклора описание (что свидетельствует о поздней обработке ритуального стиха составителем Писания) (11-13, 15) и рассуждение (резюмирование) невесты, где она говорит об их единении, желая своему возлюбленному уподобиться горному оленю или лани (потенциальный портрет) (15-17). Этот синкретизм текстовых форм плохо поддается расчленению, однако все признаки этих форм можно выделить. Так, например, глаголы движения (*cometh, leaping, skipping*) и глаголы состояния (*behold, looketh, sheweth*), которые передают синкретизм повествования и описания, сочетание форм настоящего времени с формами прошедшего (*spake, said*), в которых закрепился синкретизм этих форм, а также сочетание идентичных форм перфекта (*is come*) и пассивного залога (*is heard*), при помощи которых описывается восприятие картин природы (субъективное описание), и разговорная структура повелительного и сослагательного наклонения в обращениях свидетельствуют о грамматических маркерах синкретизма текстовых форм.

Локативы (*Upon the mountains, behind our wall, at the windows, through the lattice, unto me, on the earth, in our land, away, vineyards, among the lilies, upon the mountains of Bether*) этих стихов свидетельствуют об идентичной структурному синкретизму мифопоэтической картины мира. Антропогенное, культурное, природное и географически отмеченное пространства слиты воедино и представляют, таким образом, универсальное пространство, отмеченное двумя оппозиционными признаками: динамизмом и ожиданием (*suspense*).

ГЛАВА 3 (1-5)

By night on my bed I sought him

Whom my soul loveth:

I sought him, but I found him not.

I said, I will rise now, and go about the city.

In the streets and in the broad ways,

I will seek him whom my soul loveth:

I sought him, but I found him not.

The watchmen that go about the city found me:

To whom I said, saw ye him whom my soul loveth?

It was but a little that I passed from them,

When I found him whom my soul loveth:

I held him, and would not let him go,

Until I had brought him into my mother's house,

And into the chambers of her that conceived me.

I adjure you, O daughters of Jerusalem,

By the roes, and by the hinds of the field,

That ye stir not up, not awaken love,

Until it please

Третья глава начинается с композиционного осложнения и содержит три главных мотива или функции нарратива (разлуки, поиска и воссоединения) (по Проппу, 1969). Сам по себе этот отрывок являет собой законченное композиционное целое, небольшое повествование о том, как, не найдя ночью на ложе своем того, кого любит душа ее, Суламифь сначала задумала пойти искать любимого по городу, а потом исполнила задуманное и отправилась на поиски. Сторожа не смогли помочь ей, но едва она отошла от них, как нашла того, кого любит душа ее, и привела его в дом матери своей. За стихами этими следует припев-заклинание, обращенное к дочерям иерусалимским с просьбой, не шуметь и не будить любовь. Здесь налицо нарративная структура: завязка (1), оценка, интенция (2), осложнение (3) и кульминация с развязкой (4). Пятый стих

представляет собой своеобразное резюме. Акциональные глаголы (*sought, found, will rise, go about, will seek, passed, brought*) создают семантическое поле ПОИСКА и вместе с локативами (*on my bed, about the city, in the streets and in the broad ways, my mother's house, into the chamber*) образуют универсальное культурное пространство, представленное в оппозиции *опочивальня – город*. Все это позволяет выделить взаимодействие трех хронотопов: *разлуки, поиска и встречи*, которые по своей семантике совпадают с мотивами и функциями этого повествования.

ГЛАВА 3 (6-11)

Who is this that cometh up out of the wilderness like pillars of smoke,

Perfumed with myrrh and frankincense,

With all powders of the merchant?

Behold, it is the litter of Solomon;

Threescore mighty men are about it,

Of the mighty men of Israel.

They all handle the sword, and are expert in war:

Every man hath his sword upon his thigh,

Because of fear in the night.

King Solomon made himself a palanquin

Of the wood of Lebanon

He made the pillars thereof of silver,

The bottom thereof of gold, the seat of it of purple,

The midst thereof being paved with love,

From the daughters of Jerusalem.

Go forth, O ye daughters of Zion, and behold king Solomon,

With the crown wherewith his mother hath crowned him in the day of his espousals,

And in the day of gladness in his heart.

Эта хвалебная песнь хора прерывает повествование о поисках и обретении четой друг друга. Присутствие дополнительных голосов и родовых форм позволяет говорить не только об архаичном синкретизме, но и о полифонии (Бахтин) синкретических текстов. Сам текст хвалебной песни открывается вопросом (*Who is this that cometh up out of the wilderness...?*), на который следует ответ (*Behold, it is the litter of Solomon*). Это заставляет предположить, что хор подобно древнему ритуальному действу состоял из двух партий. За вопросом следует описание свиты царя Соломона и его носильного одра. Завершается хвалебная песнь призывом к дочерям иерусалимским отправиться любоваться царем Соломоном, на голову которого в день бракосочетания его мать по обычаю страны сама надела венец. Примечательны локативы этой песни. *Wilderness (out of the wilderness)* является традиционным библейским знаком хаоса. Фраза *the mighty men of Israel* сигнализирует о географически отмеченном пространстве, противопоставляемом хаосу. Локативы, включенные в описание роскошного паланкина (*palanquin, the pillars of silver, of the wood of Lebanon, the bottom of gold, the seat of purple, The midst being paved with love*), выполняют функцию восхваления замкнутого пространства любви, противопоставленного хаосу. Эта оппозиция традиционна для всего библейского стиля. Однако члены оппозиции различаются по степени устойчивости. Если слово *wilderness* является инвариантом *хаоса*, то культурное пространство может быть представлено вариативно.

ГЛАВА 4 (1-7)

BEHOLD, thou art fair, my love; behold, thou art fair;

Thine eyes are as doves behind thy veil:

Thy hair is a flock of goats,

That lie along the side of mount Gilead.

Thy teeth are like a flock of ewes that are newly shorn,

Which are come up from the washing;

Whereof every one hath twins,

And none is bereaved among them.

Thy lips are like a thread of scarlet,
And thy mouth is comely:
Thy temples are like a piece of a pomegranate
Behind thy veil.
Thy neck is like the tower of David builded for an armoury,
Whereon there hang a thousand bucklers,
All the shields of the mighty men.
Thy two breasts are like two fawns that are twins of a roe,
Which feed among the lilies.
Until the day be cool, and the shadows flee away,
I will get me to the mountain of myrrh,
And to the hill of frankincense.
Thou art all fair, my love;
And there is no spot in thee

Четвертая глава состоит из двух хвалебных песен жениха и песни невесты. В первой песне образность построена на пасторальных сравнениях: *глаза голубиные, волосы, как стадо коз, зубы, как стадо выстриженных овец, два сосца (груды), как двойня молодой серны, пасущейся между лилиями*. Все это на первый взгляд свидетельствует о пастушьем облике жениха в этой песне. Вторая группа сравнений: *шея твоя, как столп Давидов, как лента алая губы, вплетенная в первую, указывает и на царское обличье жениха*. Метафоры, включающие локативы (*I will get me to the mountain of myrrh, to the hill of frankincense*), можно считать третьей группой сравнений. Невеста сопоставляется с пространственными величинами, с горой мирровой и с холмом фи-миановым. Здесь наблюдается один из вариантов универсального антропогенного пространства, которое через сравнения и сопоставления соотносится с универсальным пространством упорядоченной природы. Двойная роль жениха определяет полифонию в пределах одного голоса.

ГЛАВА 4 (8-15)

Come with me from Lebanon, my bride,

With me from Lebanon:

Look from the top of Amana,

From the top of Senir and Hermon,

From the lions' dens,

From the mountains of the leopards.

Thou hast ravished my heart, my sister, my bride;

Thou hast ravished my heart with one of thine eyes

With one chain of thy neck.

How fair is thy love, my sister, my bride!

How much better is thy love than wine! And the smell of thine ointments than all manner of spices.

Thy lips, O my bride, drop as the honeycomb:

Honey and milk are under thy tongue;

And the smell of thy garments is like the smell of Lebanon.

A garden shut up is my sister, my bride;

A spring shut up, a fountain sealed.

Thy shoots are an orchard of pomegranates, with precious fruits;

Henna with spikenard plants,

Spikenard and saffron,

Calamus and cinnamon, with all trees of frankincense;

Myrrh and aloes, with all the chief spices.

THOU art a fountain of gardens,

A well of living waters,

All flowing streams from Lebanon.

Вторая хвалебная песнь жениха начинается с приглашения невесте отправиться с ним в путь. Путь этот отмечен богоподобным присутствием одновременно в нескольких местах (1). Конкретные географические названия стран и гор (*Lebanon, the top of Amana, the top of Senir and Hermon*) в сочетании с локативами во множественном числе (*from the lions' dens, from the mountains of the leopards*) создают своего рода сакральное пространство, которое в отличие от всех других пространств не линейно и не трехмерно, а сферично и позволяет героям одновременно находиться в нескольких точках. Стихи 9, 10, 11 являются собственно восхвалениями. В девятом стихе жених говорит о том, в какой степени невеста пленила его сердце, в десятом превозносит ее любовь и ласки, в одиннадцатом снова сравнивает ее губы, ее благовоние, ее дыхание с молоком, медом и благоуханием Ливана. Если сопоставлять эти сравнения со сравнениями начальной песни (4 глава), то они отличаются большей степенью интимности. И если рассматривать эти две части второй хвалебной песни в целом, то можно говорить о синкретизме макрокосма и микрокосма. Последние стихи (12,13,14,15) хвалебной песни представляют собой метафорическое сопоставление невесты с рядом замкнутых ЗАПЕЧАТАННЫХ пространств (*A garden shut up, a spring shut up, a fountain sealed, a fountain of garden, a well of living waters, flowing streams from Lebanon, an orchard of pomegranates*). И запретный сад, и заключенный колодец, и запечатанный источник, и фонтан садов, и колодец живых вод, и потоки с гор ливанских, будучи локативами эдемоподобного культурного пространства (*an orchard of pomegranates, with precious fruit, with all trees of frankincense, myrrh and aloes*), являются еще одним вариантом синкретизма сакрального и личного (антропогенного) пространства, макрокосма и микрокосма.

ГЛАВА 4(16)

Awake, O north wind; and come, thou south;

Blow upon my garden, that the spices thereof may flow out.

Let my beloved come into his garden,

And eat his precious fruits.

Последний стих четвертой главы, где невеста обращается к ветрам северному и южному с просьбой повеять на сад ее, чтобы ароматы достигли ее возлюбленного и побудили его придти в сад свой и отведать сладких плодов, является развитием метафоры предыдущего стиха и развитием хронотопа предыдущего стиха. Различие состоит в перемене голоса, что делает всю главу двухголосием, связанным единой внутренней пространственной структурой.

ГЛАВА 5(1)

I am come into my garden, my sister, my bride:

I have gathered my myrrh with my spice;

I have eaten my honeycomb with my honey;

I have drunk my wine with my milk.

Eat, O friends;

Drink, yea, drink abundantly, O beloved.

Пятая глава представляет собой многоголосое действо. Начинается она со слов жениха, за которыми следуют повествование невесты, вопросы хора невесте и ответ невесты, где она воспекает красоту жениха. Стих (1), содержащий слова жениха, тематически связан с последним стихом предыдущей главы: северные и южные ветры донесли до него аромат сада его любимой, и он отведал сладостных плодов любви и просит своих товарищей разделить его радость. Стих полностью повторяет не только символическо-метафорическую окраску [см. Лосев 1982] предыдущих стихов, но и внутреннюю пространственную модель, выразившуюся в синкретизме микрокосма и макрокосма.

ГЛАВА 5 (2-8)

I was asleep, but my heart waked:

It is the voice of my beloved that knocketh, saying,

Open to me, my sister, my love, my dove, my undefiled:

For my head is filled with dew,

My locks with the drops of the night.

I have put off my coat; how shall I put it on?

I have washed my feet; how shall I defile them?

My beloved put in his hand by the hole of the door,

And my heart was moved for him.

I rose up to open to my beloved;

And my hands dropped with myrrh,

And my fingers with liquid myrrh,

Upon the handles of the bolt.

I opened to my beloved;

But my beloved had withdrawn himself, and was gone.

My soul had failed me when he spake:

I sought him, but I could not find him;

I called him, but he gave me no answer.

The watchmen that go about the city found me,

They smote me, they wounded me;

The keepers of the walls took away my mantle from me.

I adjure you, O daughters of Jerusalem, if ye find my beloved,

That ye tell him, that I am sick of love.

Вторая песнь пятой главы являет собой повествование невесты о том, как ночью она услышала голос возлюбленного, который умолял ее открыть дверь и впустить его. Она открыла дверь, но не нашла за ней возлюбленного своего. Она кинулась на поиски, но не нашла любимого. Она звала его, но он не откликался. Городские сторожа побили и ранили ее, хранители городской стены отобрали мантию ее. В конце повествования невеста умоляет дочерей иерусалимских найти ее возлюбленного и передать ему, что она изнемогает от любви. И тематически и структурно эта песнь является почти зеркальным отражением песни, начинающей третью главу. Сходство прослеживается на уровне всех нарративных составляющих. Песни объединяются единым мотивом поиска возлюбленного, общими героями (жених, невеста, городские сторожа), общим пространством (дом невесты и город), а также временем действия (ночь). Единицы и текстовые маркеры повествования: преобладание акциональных глаголов, выраженных в формах прошедшего времени, изложение событий в рамках присущей повествованию композиционной структуры (завязка – осложнения – кульминация – нисходящее действие – развязка). Вместе с тем песня из пятой главы не является лишь повторением ритуальной формулы обряда. Так, хотя действующие лица едины, их действия не всегда совпадают в обеих песнях. Невеста не только ищет возлюбленного, она колеблется, не решаясь впустить его в дом. Жених не только исчезает в ночи, он просит впустить его. Сторожа не просто находят невесту – они ее избивают, ранят и лишают мантии. В этом тексте очень четко выражена категория слушателя (addressee). Суламифь рассказывает свою историю дочерям иерусалимским, к ним она обращается с просьбой найти ее возлюбленного и поведать ему о своих страданиях. И различные действия, и маркированность категории слушателя соотносятся с различиями в типах текста, составляющих песню из пятой главы: повествование прерывается диалогом между женихом и невестой, и диалог и последующее повествование содержат описания (*my head is filled with dew, My locks with drops of the night, my hands dropped with myrrh, and my fingers with liquid myrrh*), а всю песнь заключает текст – обращение. Так мы видим, что единый хронотоп не всегда совпадает с текстовым пространством, и это несовпадение зависит от действий героев и от соотношения категорий автора и слушателя (читателя).

What is thy beloved more than another beloved,

O thou fairest among women?

What is thy beloved more than another beloved,

That thou dost so adjure us?

Девятый стих представляет собой реплику хора (дщерей иерусалимских) на призыв невесты о помощи. Вопрошая, чем возлюбленный ее лучше других возлюбленных, хор соединяет разнотекстовую историю в единое действо.

ГЛАВА 5 (10-16)

My beloved is white and ruddy,

The chiefest among ten thousand.

His head is as the most fine gold,

His locks are bushy, and black as a raven.

His eyes are like doves beside the water brooks;

Washed with milk, and fitly set.

His cheeks are as bed of spices, as banks of sweet herbs:

His lips are as lilies, dropping liquid myrrh.

His hands are as rings of gold set with beryl:

His body is as ivory work overlaid with sapphires.

His legs are as pillars of marble, set upon sockets of fine gold:

His aspect is like Lebanon, excellent as the cedars.

His mouth is most sweet: yea, he is altogether lovely.

This is my beloved, and this is my friend,

O daughters of Jerusalem.

Этот ответ невесты на вопрос хора представляет собой третий вариант портрета жениха, заключенного в песнях – восхвалениях невесты. Если в первых двух хвалебных песнях невеста сравнивает жениха с яблоней или с серной, что позволило нам зафиксировать функционирование психологического параллелизма, то здесь случаи психологического параллелизма (*his locks are bushy, and black as a raven/His eyes are like doves beside the water brooks/ His cheeks are as a bed of spices, as banks of sweet herbs: His lips are as lilies, dropping liquid myrrh*) представлены на фоне совсем иных сравнений, принадлежащих семантическому полю роскоши (*His head as the most fine gold, ...rings of gold set with beryl:/His body is as ivory work overlaid with sapphires ...*). Слова *золото, сапфиры, берилл, драгоценная слоновая кость и не менее драгоценный кедр*, привлеченные в сравнительные ряды, способствуют созданию портрета царя, единственного и несравнимого с другими возлюбленными. Локатив *Ливан (Lebanon)*, используемый для сравнения и для доказательства исключительной красоты возлюбленного, в какой-то мере объединяет портреты жениха и невесты в хвалебных песнях. Сравнительные ряды, последовательно описывающие тело жениха от головы до ног, создают цельное антропогенное художественное пространство. Структурная организация текста (вводная фраза (10), одиннадцать параллельных рядов – сравнений и резюме, включающее обращение) свидетельствует о цельности текстового пространства, соотносимой с цельностью антропогенного пространства.

ГЛАВА 6 (1)

WHITHER is thy beloved gone,

O thou fairest among women?

Whither hath thy beloved turned him,

That we may seek him with thee?

(2-3)

My beloved is gone down his garden, to the beds of spices,

To feed in the gardens, and to gather lilies.

I am my beloved's , and my beloved is mine:

He feedeth his flock among the lilies.

Начало шестой главы продолжает диалог хора подружек невесты (дщерей иерусалимских) и самой невесты. На вопросы подружек, готовых отправиться совместно с Суламифь на поиски жениха, она отвечает, что он ушел в сад свой, на цветники с благовониями, чтобы пасти стада свои между лилиями и собирать лилии. Здесь не только фраза о взаимной принадлежности жениха и невесты (*I am my beloved's, and my beloved is mine*) свидетельствует о метафорическом использовании образа сада для обозначения единения жениха и невесты, но и устойчивые для всего текста ПЕСНИ ПЕСНЕЙ формулы (*beds of spices, to gather lilies, he feedeth his flock among the lilies*), входящие в хронотоп единения. Этот хронотоп представляет, как мы уже отмечали в предыдущих стихах (гл.2,4) , синкретизм микрокосма и макрокосма.

ГЛАВА 6 (4-9)

Thou art beautiful, O my love, as Tirzah,

Comely as Jerusalem,

Terrible as an army with banners.

Turn away thine eyes from me,

For they have overcome me.

Thy hair is as a flock of goats,

That lie along the side of Gilead,

Thy teeth are like a flock of ewes,

Which are come up from the washing;

Whereof every one hath twins,

And none is bereaved among them.

Thy temples are like a piece of a pomegranate

Behind thy veil.

There are threescore queens, and fourscore concubines,

And virgins without number.

My dove, my undefiled, is but one;

She is the only one of her mother;

She is the choice of her that bare her.

The daughters saw her, and called her blessed;

Yea, the queens and the concubines, and they praised her.

Эта песнь представляет собой партию жениха, который восхваляет свою возлюбленную, сравнивая ее с самыми красивыми городами Иудеи, с целым войском, со всеми царицами, наложницами и девственницами. В текст песни включены формулы, уже повторявшиеся в ранних хвалебных песнях, где волосы и зубы сравниваются со стадом коз и стадом овец (*hair is a flock of goats, teeth are like a flock of ewes*), а виски с гранатовыми яблоками. Таким образом, опять устанавливается единство между пространствами пастушьего мира (природы) - города (культурным пространством) и человеком (антропогенным пространством). Определяется и исключительность невесты. Она уже более не опаленная солнцем пастушка, гонимая собственными братьями, а стоящая выше всех цариц, всех братьев и сестер.

6 (10)

Who is she that looketh forth as the morning,

Fair as the moon,

Clear as the sun'

Terrible as the army with banners?

6 (11-12)

I went into the garden of nuts,

*To see the green plants of the valley,
To see whether the vine budded,
And the pomegranates were in flower,
Or ever I was aware, my soul set me
Among the chariots of my princely people.*

6(13)

*Return, return O Shulammite;
Return, return, that we look upon thee.*

*Why will ye look upon the Shulammite,
As upon the dance of Mahanaim?*

Заключительные стихи шестой главы являют собой рефрен хора, повторяющий слова из хвалебной песни жениха (10), повествование жениха о том, как он посетил сад, где расцвел орешник, набухли почки на виноградной лозе и зацвели гранатовые деревья, а его душа от созерцания своего сада любви возвысилась (*my soul set me among the chariots of my princely people*). Заканчивается глава призывом хора к Суламифь вернуться. Для нас наиболее примечательно повествование жениха о посещении сада, который уже выступает устойчивым знаком и невесты и соединения с ней. Следует отметить, однако, что сад в данном случае представлен с известной долей модификации: это уже не сад пряных запахов, а пробуждающийся к новой жизни сад (*The green plants of the valley, the vine budded, the pomegranates were in power*). Очевидно, что семантика сада, при его устойчивой семиотике, вариантная.

ГЛАВА 7(1-9)

*HOW beautiful are thy feet in sandals, O prince's daughter!
The joints of thy thighs are like jewels,*

The work of the hands of a cunning workman.

The navel is like a round goblet,

Wherein no mingled wine is wanting:

Thy belly is like an heap of wheat

Set about with. lilies.

Thy two breasts are like two fawns

That are twins to a roe.

Thy neck is like a tower of ivory;

Thy eyes as the pools in Heshbon, by the gate of Bath-rabbim;

Thy nose is like the tower of Lebanon

Which looketh toward Damascus.

Thy head upon thee is like Carmel,

And the hair of thine head like purple;

The king is held captive in the tresses thereof

How fair and how pleasant art thou,

O love, for delights!

This thy stature is like to a palm tree,

And thy breasts to clusters of grapes.

I said, I will climb up into the palm tree,

I will take hold of the branches thereof:

Let thy breasts be as clusters of the vine,

And the smell of thy breath like apples;

And thy mouth like the best wine,

That goeth down smoothly for my beloved,

Gliding through the lips of those that are asleep.

Это наиболее эротичное восхваление невесты. Бедра, пупок, живот, грудь восхваляются в такой же мере, как и глаза, шея, нос и волосы. Оно вычлняет всю Песню Песней из Писания и объединяет ее с более архаичными ритуальными песнями, славящими все, что имеет отношение к плодородию, к продолжению жизни. В сравнительные ряды привлекаются предметы роскоши (*thighs are like jewels, thy navel is like a round goblet, thy neck is like a tower of ivory*), природные реалии (*the belly is like an heap of wheat set about with lilies, thy two breasts are like two fawns that are twins of a roe.*) и географические названия (*pools in Heshbon, by the gate of Bath-rab, thy nose is like the tower of Lebanon which looketh toward Damascus, thine head upon thee is like Carmel*). Таким образом, подчеркивается красота и знатность невесты, имманентность природы человеку и соотнесенность антропогенного пространства с конкретным географическим. Особую значимость имеет сравнение стана невесты со стволом пальмы, по которому можно взбираться вверх, держась за груди, уподобленные виноградным гроздьям. Это очень важный пространственный образ - мировое древо, многозначный образ по своей структуре. В данном случае сравнение с пальмой, с мировым деревом, соотносит Суламифь с аллегорией плодородия и жизни. Путь вверх здесь – это путь к вечному блаженству, дарованному чувственной любовью.

7(10-13)

I am my beloved's,

And his desire is toward me.

Come, my beloved, let us go forth into the field;

Let us lodge in the villages.

Let us get up early to the vineyards;

Let us see whether the vine hath budded, and its blossoms be open,

And the pomegranates be in flower:

There will I give thee my love.

The mandrakes give forth fragrance

And at our doors are all manner of precious fruits, new and old,

Which I have laid up for thee, O my beloved.

Если в предыдущей песне жених, восхваляя невесту, сравнивал ее со всеми сокровищами мира, а в основе пространственной картины среди прочих лежал растительный элемент в виде архетипа мирового дерева, то в этой одной из заключительных песен невесты, речь идет об единстве антропогенных пространств возлюбленных. Это единое пространство представлено в виде идеального пространства природы (*go forth into the fields, let us lodge in the villages, let us get up early in the vineyards*), сада, который одновременно имеет черты конкретного сада и мирового, архетипичного, поскольку время здесь представлено единым сгустком пробуждения жизни и временем созревания плодов (*Let us see whether the vine hath budded and its blossom is open and pomegranate be in flower; and at our doors are all manner of precious fruits, new and old*).

ГЛАВА 8 (1-3)

Oh that thou wert as my brother,

That sucked the breasts of my mother!

When I should find thee without, I would kiss thee;

Yea, and none would despise me.

I would lead thee, and bring thee into my mother's house,

Who would instruct me;

I would cause thee to drink of spiced wine,

Of the juice of my pomegranate.

His left hand should be under my head,

And his right hand should embrace me.

(4)

I adjure you, O daughters of Jerusalem,

That ye stir not up, nor awaken love,

Until it please.

(5)

Who is this that cometh up from the wilderness,

Leaning upon her beloved?

Under the apple tree I awakened thee:

There thy mother was in travail with thee,

There was she in travail that brought thee forth.

Эти стихи привлекают внимание прежде всего своей текстовой структурой. Стихи, содержащие новую информацию (рематические), обрамляют уже введенные рефрены и формулы (тематические стихи - 3, 4 и начало пятого стиха). Фразы: *His left hand should be under my head, and his right hand should embrace me./I adjure you, O daughters of Jerusalem, That ye stir not up, nor awaken love, until it please./Who is this that cometh up from the wilderness, ...* можно считать своего рода внутренней интертекстуальностью, которая соотносится с внешней интертекстуальностью рамочных стихов, где невеста сожалеет о том, что ее возлюбленный не является ей братом. Здесь наблюдается аллюзия на наиболее архаичный источник Песни Песней – древнеегипетскую традицию заключения браков между братьями и сестрами. Аналогичная интертекстуальность просматривалась и в обращениях жениха, где он именовал возлюбленную сестрой [Аверинцев, 1983].

ГЛАВА 8(6-7)

Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm:

For love is strong as death;

Jealousy is cruel as the grave:

The flashes thereof are flashes of fire,

A very flame of the LORD.

Many waters cannot quench love,

Neither can the floods drown it:

If a man would give all the substance of his house for love,

He would utterly be contemned.

Эти наиболее известные стихи, которые часто выступают интертекстом в более поздних произведениях, представляют собой синкретизм лирической формы и афористической. Это единство определило синкретизм хронотопа. Антропогенное пространство, маркированное локативами *upon thine heart, upon thine arm*, глаголом местоположения *Set me* и обстоятельства образа действия *as a seal* и места, выраженного локативами, соотносится с пространствами смерти (*For love is strong as death; jealousy is as cruel as grave*), стихий (*The flashes thereof are the flashes of fire; many waters cannot quenched love, neither can the floods drown it*) и Бога (*a very flame of the Lord*). Включение в синкретизм художественных пространств сакрального в значительной степени объединяет текст Песни Песней со всеми библейскими текстами.

ГЛАВА (8-10)

We have a little sister,

And she hath no breasts:

What shall we do for our sister

In the day when she shall be spoken for?

If she be a wall,

We will build upon her a turret of silver:

And if she be a door,

We will inclose her with boards of cedar.

I am a wall, and my breasts like the towers thereof:

Then was I in his eyes as one that found peace.

В этих стихах, где невинность и неготовность сестры к любви сравнивается со зрелостью Суламифи, предлагается еще один вариант пространственного архетипа. Стена, башня из серебра, сосцы, подобные башням (*turrets of silver*), являются вариантами локативов мифопоэтического пути навверх к блаженству. Стена и башня уподоблены в данном случае мировому дереву, архетип которого включен в пространственную систему Песни Песней.

ГЛАВА 8 (11-12)

Solomon had a vineyard at Baal-hamon;

He let out the vineyard unto the keepers;

Everyone for the fruit thereof was to bring a thousand pieces of silver.

My vineyard, which is mine, is before me:

Thou, O Solomon, shalt have the thousand

And those who keep the fruit thereof two hundred.

Притчевый характер этих стихов определил внутреннюю форму хронотопа. Виноградник – многозначный локатив во всем тексте Песни Песней здесь символизирует любовь.

ГЛАВА 8 (13-14)

Thou that dwellest in the gardens,

The companions hearken for thy voice:

Cause me to hear it.

Make haste, my beloved,

And be thou like to a roe or to a young hart

Upon the mountains of spices.

Заключительные стихи Песни Песней представляют собой призыв невесты к жениху соединиться в саду любви. Устойчивые формулы, прошедшие через весь текст, здесь подчеркивают наиболее частотный хронотоп единения, когда антропогенное пространство и природное нельзя расчленить (*And be thou like to a roe or to a young hart*) и когда наблюдается полное слияние микрокосма и макрокосма.

Итак, концентрируя внимание в основном на пространственных структурах текста Песни Песней, можно отметить следующие закономерности:

Архаичный синкретизм родовых форм драмы, эпоса, лирики, афористики, имеющий свои корни в ритуальном действии свадебного обряда, определил синкретический характер почти всех текстовых категорий и риторических кодов. Если при анализе притч можно было говорить об ассимиляции предыдущего кода в последующем, то в данном случае можно говорить об их синкретизме и, соответственно, о более раннем появлении текста.

Почти все синкретические проявления восходят к «психологическому параллелизму», то есть сами герои и их действия сопоставляются с природными реалиями (садом, горами, долинами, ветром, огнем, растениями, животными). Спецификой Песни Песней можно считать включение в этот ряд культурных реалий (драгоценностей, наименований строений и названий стран и городов).

Синкретизм форм и явлений психологического параллелизма древнего обрядового текста обусловили наличие синкретической правды. Текст является сплавом исторической правды, выраженной реальными географическими названиями и именем реально существовавшего царя Соломона (жениха), и художественной правды, выраженной в основном пространственными воображаемыми картинами.

Как и для любого древнего текста, для Песни Песней характерна немаркированность категории автора. Хотя это произведение и приписывается царю Соломону, оно, будучи синкретическим обрядовым текстом, не является продуктом творчества индивидуального автора.

Немаркированность категории автора компенсируется высокой степенью полифонии текста Песни Песней. В ней звучат голоса жениха, невесты, хора подружек невесты и товарищей жениха. В некоторых случаях наблюдается полифония в пределах одного голоса. Так создается высокая степень маркированности субъективной модальности текста.

Такой же степенью маркированности обладает категория слушателя, выраженная бесконечными обращениями и призывами. Следует отметить, однако, слияние этой категории с категорией персонажей, поскольку все обращения адресованы участникам действия. Эта специфика категории слушателя в значительной мере обусловлена общей синкретичностью обрядовой песни.

Все эти характеристики определили функционирование в тексте Песни Песней универсальной мифопоэтической модели мира, которая проявляется на двух основных уровнях: (а) *архетипа мандалы как соединения макрокосма и микрокосма с божеством и с культурными героями посередине* и (б) *мифологемы мирового древа с четко выраженными категориями пути, верха, низа и срединного мира*, который, в свою очередь, являет собой *сикретизм целого сплетения разнородных пространств. Антропогенное пространство, природоморфное, включающее горы, долины и виноградники, идеальное пространство сада, географически маркированное пространство страны, культурное замкнутое пространство города и дома, сплетаясь, соотносятся с сакральным пространством Бога и противостоят, таким образом, хаосу, образуя пространство любви*. При этом основным хронотопом текста Песни Песней является хронотоп ЕДИНЕНИЯ. Составляющими этого хронотопа, как и всей мифопоэтической картины мира, являются универсальные мотивы поиска, мотив преображения и мотив любовного напитка.

Это концептуальное пространственное единство отражается в текстуальном на уровне единства различных текстовых структур, повторяющихся формул и доминант, представленных в виде однородных семантических полей.

Хотя этот текст является архаичным, его отличает достаточно высокая степень интертекстуальности, проявляющейся как на уровне культурологических аллюзий, реалий и структур, так и на уровне внутренней интертекстуальности.

4.3.ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХРОНОТОПА СКАЗКИ

Если ранее мы рассматривали пространственные архетипы как проявление универсальной мифопоэтической картины мира, то в настоящем разделе мы рассмотрим проявление *национального* концепта пространства в своем первозданном «генотипном» виде.

Примерами проявления пространственного архетипа, этнографически отмеченного, могут служить народные сказки, объединенные так называемым «бродячим» сюжетом (international tale). Для анализа и аргументации выбраны русская народная сказка «КОЛОБОК» [сб. Н.А. Афанасьева 1983] и ирландская сказка “THE WONDERFUL CAKE” [Patrick Kennedy’s collection. 1986]. Выбор обусловлен следующими моментами:

1. Полное отсутствие авторского начала, т.е. субъективного отношения к происходящему и вследствие этого нулевая субъективная модальность.
2. Объединение сказок единым сюжетом.
3. Включение сказок в академические сборники, т.е. отсутствие прямой адресовки детям и отсутствие вследствие этого поздней излишней дидактичности.
4. Лаконичность сказок.

Для того чтобы понять, как функционирует этнографически окрашенный хронотоп, подвергнем сказки анализу по вертикали и горизонтали. Примем за вертикаль повествовательную структуру сказки, то есть экспозицию, завязку и развязку, а за горизонталь – хронотопные признаки сказок.

ЭКСПОЗИЦИЯ + ЗАВЯЗКА

<i>КОЛОБОК</i>	<i>THE WONDERFUL CAKE</i>
<i>Жил – был старик со старухой. Просит старик: – Испеки, старуха, колобок...</i>	<i>A mouse, a rat and a little red hen lived together in the same CABIN and one day the little red hen said, ‘ Let us</i>

– Из чего печь-то. Муки нету. – Эх старуха! По коробу поскреби, по сусеку помети: авось муки и наберется.	<i>bake a cake and have a feast.” “Let us,” says the mouse; and “let us”, says the rat. “ who’ll go get the wheat ground,” says the hen. “ I won’t,” says the mouse;” I won’t,” says the rat. “I will myself,” says the little red hen. “Who’ll make the cake?” “I won’t” says the mouse,” “ I won’t” says the rat. “I will myself,” says the little red hen. “Who’ll eat the cake?” “ I will,” says the mouse. “ I will ,” says the rat. “Dickens a bit you shall,” says the little red hen. Well, while the hen was putting over her hand to it magh go bragh with it out of the door, and after it with the three house-keepers.</i>
<i>2. Взяла старуха крылышко, по коробу поскребла, по сусеку помела и набралось муки с пригоршни две. Замесила на сметане, изжарила в масле и положила на окошечко постудить.</i>	
<i>3.Колобок полежал-полежал, да вдруг и покати́л – с окна на лавку, с лавки на пол, по полу, да к дверям, перепрыгнул через порог в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, со двора за ворота и дальше, дальше.</i>	

В структурном плане эти части сказок объединены экспозицией, плавно переходящей в двухчастную завязку, с четко выраженной второй частью завязки (третий абзац в «Колобке»; последнее предложение в первом абзаце сказки *The Wonderful Cake*).

Отметим, что если экспозиция и завязка в русской сказке занимают три абзаца, то в ирландской сказке – один абзац, хотя количество слов примерно одинаково. В сюжетном плане начала сказок объединяются намерением героев испечь колобок, исполнением намерения и исчезновением колобка из домов проголодавшихся хозяев. Это сходство позволяет считать, что сказки объединены «бродячим» сюжетом. Расхождения, тем не менее, значительны. «Колобок» начинается как бытовая сказка с героями – людьми (старик и старуха). Все локативы – *короб, сусек, окошечко, лавка, пол, двери, сени, крыльцо, двор, ворота* – указывают на крестьянскую усадьбу. В репликах старика и старухи прослеживаются соподчинительные патриархальные отношения, поражают детали представления не только быта и усадьбы, но и национальных кулинарных традиций: использование крылышка, измерение муки пригоршнями, замеска на сметане, жарка на масле.

Рассматривая локативы, а также особенности функционирования художественного пространства, отметим, что в экспозиции нет прямого указания на избу. Сама фраза «жил-был старик со старухой» предполагает скрытый локатив – избу, как фраза «жил-был царь» – дворец или терем. Экспозиция не содержит и описания, и это является свидетельством того, что народные сказки создавались в тот период, когда человек не вычленил себя из окружающей среды. Здесь целесообразно говорить об имманентности, о слиянии крестьянина и его усадьбы. Примечательно, что ни один локатив не использован с описательной целью, а только с целью обозначения части пути колобка. В бытописание органично вплетается элемент волшебства – передвижение колобка. Причем до слова «перепрыгнул» этому передвижению можно было бы найти естественное объяснение.

Ирландская сказка *The Wonderful Cake* начинается, как типичная сказка о животных, как проявление зооантропоморфной мифологемы. Если бы не намерение испечь колобок, то объединяющим «бродячим» сюжетом можно было бы считать сказку «Теремок», тем более, что есть прямое указание на жилище: *...lived together in the same cabin*. Это жилище далее никак не характеризуется. Само слово *cabin* предполагает хижину, а не возвышенно-ироническое слово *терем* или *теремок* другой русской сказки. Обитатели хижины, животные, не связаны между собой тесными патриархальными отношениями, поэтому большую часть завязки занимает пере-

бранка между возжелавшими попить и отведать пирога (колобка) курицей, мышкой и крысой. Если старик со старухой в русской сказке носят следы культурных героев, то в ирландской сказке все персонажи - трикстеры (плутовские). Даже курица, которая представлена труженицей среди лентяев, запятнана пристрастием к сквернословью (*Dickens a bit you shall*). Элементы волшебства в этой сказке начинаются с первого предложения. Путь колобка отмечен двумя локативами: имманентно (по отношению к персонажам) окрашенным: *While the hen was putting over her hand to it*; и указывающим направление: *out of the door*. Скрытых описаний в тексте не содержится.

Рассмотрим осложнения сказок:

КОЛОБОК	THE WONDERFUL CAKE
<i>Катится колобок по дороге, а навстречу ему заяц: «Колобок, колобок, я тебя съем». « Не ешь меня, ко-сой зайчик! Я тебе песенку спою», – сказал колобок и запел: « Я по коробу скребен, по сусеку метен, на сметане мешон, да в масле пряжон, на окошке стужен, я от дедушки ушел, я от бабушки ушел, от тебя заяц, не хитро уйти». И покатился колобок дальше, только заяц его и видел. Катится колобок, а навстречу ему волк... Катится , катится колобок, а навстречу ему медведь... И опять укатился; только медведь его и ви-</i>	<i>When it was running away, it went by a barn full of thrashers and they asked it where it was it was running. "Oh," says it, "I'm running away from the mouse, the rat, and the little red hen, and from you, too, if I can. " So they piked away after it with their flails, and it run and it run till it came to a ditch full of ditchers, and they asked it where it was running. "Oh, I'm running away from the mouse, the rat, and the little red hen, and from a barn full of thrashes, and from you too, if I can." Well, they all ran after it along with the rest till it came to a well full of washers, and</i>

дел.	<i>they asked the same question, and it returned the same answer, and after it they went.</i>
------	---

В структурном плане осложнения обеих сказок совпадают. В них наблюдается традиционный троекратный повтор с благополучными для их героев развязками. Все осложнения происходят на пути колобка из дома, где его замесили и испекли. Путь этот называется только в русской сказке, где есть локатив «дорога».

Расхождения наблюдаются, в основном, в плане содержания. Объекты осложнения в «Колобок» представлены традиционным для русской сказки о животных набором зверей: зайцем, волком и медведем. Препятствия в виде чистых локативов отсутствуют. Можно говорить лишь о полном слиянии (синкретизме) персонажа и места действия. В ирландской сказке осложнения пространственно отмечены: *barn full of thrashers, ditch full of ditchers, well full of washers*. Молоильщики, канавокопатели и прачки лишены в сказке возможности действовать вне места своей работы: амбар, канава и колодец бегут вместе с работниками за колобком. Кроме того, амбар, канава и колодец, будучи элементами крестьянского быта, представлены как знаки пространства окультуренного, более миниатюрного, чем необъятное пространство русской сказки, где зайца, волка и медведя можно встретить лишь в достаточно дремучем лесу. Сопоставляя эти части сказок, мы наблюдаем оппозицию в изображении пути: дикий, необъятный и необжитой людьми путь в русской сказке, *versus* окультуренный, обжитой, густонаселенный «социально» отмеченный путь ирландской сказки. Фразы *full of thrashes, full of ditchers, full of washers* свидетельствуют о социальной заполненности пространства. Здесь налицо функционирование этнографических национальных концептов пространства: необъятный неокультуренный простор огромной страны и густонаселенный отрезок пространства обжитого острова. Поэтому в сказке «Колобок» не возникло никакой необходимости привязывать зайца, волка и медведя, а затем и лису к какому-то конкретному месту, тогда как в ирландской сказке такая привязка этнографически закономерна.

Сопоставим кульминационные моменты сказок и их развязки:

КОЛОБОК	THE WONDERFUL CAKE
<i>1.Катится, катится колобок, а навстречу ему лиса: «Здравствуй колобок! Какой ты хорошенький.» А колобок запел (следует песенка).</i>	<i>1....At last it came to a ford where it met with a fox, who asked where it was running. “Oh, I’m running away from the mouse, the rat, the little red hen, from a barn full of thrashes, a well full of washers, a crumply-horned cow, and a saddled-backed sow, and from you , too, if I can.” “ But you can’t cross the ford,” says the fox. “What’ll you give me?” says the fox “ A kiss at Christmas, and an egg at Easter,” says the cake. “Very well” says the fox. “Up with you.”</i>
<i>2. «Какая славная песенка!», сказала лиса. «Но ведь, я, колобок, стара стала, плохо слышу; сядь-ка на мою мордочку, да пропой еще разок, погромче.» Колобок вскочил лисе на мордочку и запел ту же песню. «Спасибо колобок! Славная песенка: еще бы послушала. Сядь-ка на мой язычок да пропой в последний разок», - сказала лиса и высунула свой язык. Колобок сдуру прыг ей на язык, а лиса – ам его! И скушала.</i>	<i>2 .So he sat on his currabingo with his nose in the air, and the cake got up by his tail till it sat on his crupper. “Now, over with you,” says the cake.” You’re not high enough.” Then it scrambled up on his shoulder. “Up higher still,” says he. “ You wouldn’t be safe there.” “ Am I right now?” says the cake? When it was on his head. “ Not quite,” says the fox. “You’ll be safer on the ridge pole of my nose.” “Well,” says the cake,” I think I can go no further.”” Oh, yes” says he, and he shot it up in the air, caught it in his mouth, and sent it down the red lane.</i>

В обеих сказках герои не могут преодолеть последнее препятствие – оказываются обманутыми лисой (лисом), традиционным для мифопоэтической модели трикстером. В русской сказке лиса, аналогично зайцу, волку и медведю, является частью неокультуренного бескрайнего пространства. И это последнее препятствие в «Колобке» оказывается полностью имманентным трикстеру.

В ирландской сказке лис привязан к броду. Так же как у участников осложнения (*thrashes, ditchers, washers*), у лиса есть своя социальная функция – он перевозчик. Вместе с бродом лис является частью окультуренного, социально обусловленного, густонаселенного пространства.

Обе концовки объединяет характер последнего пути колобков - путешествие по телу и голове лисы в ее пасть. Однако мотивировки для последнего путешествия абсолютно различны. В русской сказке, встретив лису, колобок теряет всю свою способность к хитроумию. Его губит жажда славы и податливость на лесть. Оказывается он мог быть съеден намного раньше, если бы заяц, волк или медведь догадались бы похвалить его песенку. В ирландской сказке мотивировка окрашена практицизмом. Колобок дает себя уговорить из-за необходимости переплыть брод. Он слишком озабочен собственной безопасностью и это его губит. Символичен здесь и сам брод. В ирландской мифопоэтической системе брод - это место, где происходят главные столкновения и гибель героев [Mac Donald, 1993]. В этой части сказки можно также найти более поздние наслоения, например, проникновение в нее христианских элементов (*A kiss at Christmas, and an egg at Easter*), что вообще характерно для ирландского фольклора, поскольку христианизация страны произошла очень рано. Концовка русской сказки отмечена возросшей долей субъективной модальности: экспрессией слов *сдуру* и *ам*. Тем не менее, путь колобка в обеих сказках – это воплощение общей мифологемы пути, зафиксированной в фольклоре до обращения стран в христианство.

Подведем итоги, используя горизонтальный анализ и хронотопные признаки, сведенные в таблицу:

Сказка	Дом и его обитатели	Путь, осложнения, конец	Действия колобка	Действия лисы	Внепространственная этнографическая окраска
КОЛОБОК	Крестьянская изба+ усадьба. Описание дано через название предметов быта, через которые перепрыгивает колобок. 10 локативов. Жители-люди-дед и бабка	Через неокультуренное бескрайнее пространство. Зооантропоморфные препятствия: заяц, волк, медведь, лиса. Прямых локативов нет. Завершающий путь – по лисе в ее пасть.	Колобок-трикстер до встречи с лисой. Подвержен лести, артистичен.	Классический трикстер. Играет на жажде славы колобка.	Артистизм колобка. Жажда похвалы и славы. Присутствие субъективной мольности в конце сказки.

THE WONDERFUL CAKE	Хижина. Упоминаются только слова cabin, door. Других локативов нет. Жители: курица, мышь, крыса. Все трикстеры. Зооантропоморфные элементы сказки, не объединенные семейными отношениями. Основное занятие – перебранка.	Окультуренное, социально отмеченное, густо населенное пространство. Препятствия в виде синкретемы локатив+ люди (деятели). Лис привязан к броду, социально отмечен.	Колобок – трикстер. Практичен и прижизнист. Гибнет из-за силы обстоятельств.	Классический трикстер. Играет на практике и осторожности героя.	Практицизм героев. Христианские элементы. Диалектизмы и вульгаризмы.

Таким образом, хотя обе сказки объединены единым сюжетом и единой композиционной структурой, в них не только много схождений, обусловленных общей индоевропейской мифопоэтической моделью мира, но и этнографически обусловленных расхождений. Так, в обеих сказках есть оппозиция абсолютно опасного замкнутого пространства дома и относительно опасного пространства пути (колобки гибнут из-за собственной неосмотрительности и глупости). Это оппозиция принадлежит к общей мифопоэтической модели мира.

Пространство дома в русской сказке посредством локативов этнографически отмечено и вводит характерный бытовой элемент в ткань сказки о животных.

Пространство дома в ирландской сказке этнографически нейтрально. Этнографические характеристики прослеживаются на поведенческом уровне обитателей хижины.

Путь в обеих сказках носит четкую этнографическую отмеченность: *неокультуренное бескрайнее пространство с зооантропоморфными препятствиями в «Колобке» и окультуренное, социально отмеченное густонаселенное сжатое пространство с препятствиями в виде локации деятели (люди) + место работы в сказке “The Wonderful Cake”.*

Для обеих сказок характерен пространственный зооантропоморфизм: в русской сказке заяц, волк, медведь и лиса, а в ирландской сказке лис представлены пространственной величиной. В обеих сказках значителен коэффициент имманентности. При этом лис (а) является общеиндоевропейским трикстером, а заяц, волк и медведь – зооантропоморфемами, этнографически отмеченными.

При анализе выявились и этнографические признаки, лежащие вне пределов хронотопа (поведенческие характеристики, уровень субъективной модальности, уровень интертекстуальности). Некоторые из этих признаков и характеристик позволяют отметить более позднюю фиксацию ирландской сказки, об этом свидетельствует социальная окраска ее художественного пространства и определенная степень интертекстуальности.

ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ

Итак, анализ и сопоставление текстов продемонстрировали, что в фольклорных текстах, где не маркирована категория автора, категория пространства/времени выступает устойчивым (инвариантным) знаком пространственно-временных архетипов, представленных либо универсальной моделью мира, либо этнографически отмеченной. Эти архетипы при интерпретации действуют как своего рода конструкты (часть Interpretant), способствующие декодированию информации, заключенной в древних иносказательных текстах (например, идей любви к ближнему или прощения в притчах).

Другим семиолингвистическим аспектом следует назвать взаимодействие риторических и культурных кодов в текстах. Так, в притчах наблюдалось явление, которое можно охарактеризовать следующим образом: *ассимиляция элементов предшествующего риторического кода в по-*

следующем. Для "Песни песней", более древнего текста, характерен *синкретизм кодов при постоянном переключении с одного риторического кода на другой.* Для сказок благодаря устойчивой нарративной структуре и функциям в целом присуща *гомогенность кода*, лишь при лингвистических или культурологических интертекстуальных включениях происходит переключение кода. Во всех рассмотренных текстах ассимиляция и переключение кодов в значительной степени обусловлены явлениями интертекстуального характера.

В свою очередь, рассмотренные тексты стали устойчивыми интертекстами (интертекст 1 и 2 в нашей модели) для последующих, где категория автора маркирована. В какой степени их структурные элементы определяют поэтику авторских художественных текстов различных жанров, будет рассмотрено в последующих главах при концентрации основного внимания на категориях пространства/времени и интертекстуальности.

Глава пятая

НЕНАРРАТИВНЫЕ ФОРМЫ АВТОРСКОГО ХРОНОТОПА

В этой главе будут проанализированы проявления категории художественного пространства/времени в лирическом и драматическом жанрах с целью определения не только возможно-

сти функционирования хронотопов в ненарративных формах, но и их семантики и структуры, зависящих как от архетипов и степени интертекстуальности, так и от жанровой принадлежности текста.

5.1. ЛИРИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП

Прежде всего, обратимся к особенностям пространственно-временных отношений в сонете, написанном предшественником Шекспира Генри Ховардом, графом Саррейским (1517-1577). Обычно хронотоп анализируется как нарративная категория текста. Исследование пространственно-временных отношений библейской Песни Песней, где древний синкретизм интегрирует лирическую форму в другие, показал, что категория хронотопа является релевантной для анализа ритуально-обрядовых форм. Сонет Генри Ховарда был выбран по двум причинам: (1) в нем используется формула, содержащаяся в Песне Песней; (2) сонет, несмотря на использование библейской формулы, являет собой чисто лирическую форму, то есть самовыражение поэта, чье авторство известно. Анализируя текст сонета, мы попытаемся установить, можно ли говорить о лирическом хронотопе. Мы попытаемся также проследить, насколько особенности пространственно-временных отношений текста - источника отразились в сонете. Для этого будет рассмотрено несколько основных категорий текста: автора, адресата, времени, пространства и интертекстуальности. Особое внимание будет уделено соотношению этих основных категорий и структуры сонета.

Предлагаем тексты сонета и источника:

Target text:

HENRY HOWARD EARL OF SURREY

VOW TO LOVE FAITHFULLY

Set me whereas the sun doth parch the green

Or where his beams do not dissolve the ice,

In temperate heat, where he is felt and seen;

In presence' prest of people, mad or wise;

Set me in high or yet in low degree,

In longest night or in the shortest day,

In clearest sky or where the clouds thickest be,

In lusty youth or when my hairs are gray.

Set me in heaven, on earth, or else in hell;

10. In hill, in dale or in the flowing flood;

11. Thrall or at large, alive whereso I dwell,

12. Sick or in health, in evil fame or good:

13. Hers will I be, and only with this thought

14. Content myself although my chance be nought.

Source text:

SONG OF SONGS (8.6)

Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm.

Чтобы описать сонет, мы воспользуемся методом функционального анализа текста. Будут рассмотрены четыре основных функции текста: информативная, коммуникативная, эмотивная и эстетическая (см. третью главу настоящей работы). Иными словами, мы рассмотрим способность сонета информировать читателя, общаться с ним, впечатлять и удовлетворять (пробуждать чувство прекрасного или отвращать).

Чтобы извлечь информацию, обратимся, прежде всего, к заголовку, так как он служит своеобразной увертюрой ко всему сонету – в нем в сжатом виде представлена вся семантика сонета.

Существительное *vow* (обет) во фразе *Vow to Love Faithfully* может реализовать следующие четыре значения:

a voluntary promise made to God, or to a saint (добровольное обещание Богу или святому);

a solemn or formal promise of fidelity or affection (торжественное или официальное обещание верности или любви);

a firm assertion (твердое утверждение);

an earnest wish or prayer (сильное желание или молитва) [Chambers: 1241-1242].

Контекст слова, его сочетание с инфинитивным оборотом *to love faithfully* дают возможность предположить, что заголовок вобрал в себя более чем одно значение слова *vow*. Чтобы уяснить, чисто религиозный ли обет, куртуазный или слияние того и другого заключены в заголовке, рассмотрим текст сонета.

В плане содержания сонет представляет собой пылкое обращение к Богу, где поэт бросает вызов Всевышнему: сердце поэта, его душа и тело будут принадлежать даме его сердца, куда бы Господь его не забросил. Содержание сонета не исчерпывает его экстралингвистическую информацию. Сочетание *Set me* (положи меня или помести меня), открывающее все три четверостишия сонета (1, 5, 9), свидетельствует об определенной степени интертекстуальности – о структурном использовании библейского стиха. Содержание сонета дает возможность предположить, что эта строка из Библии служит не только структурным, но и семантическим интертекстом. Чтобы понять характер структурных и семантических соответствий, рассмотрим лингвистическую информацию сонета, содержащуюся в его пяти уровнях: звука, слова, грамматической структуры и общетекстовой структуры [Лотман, 1994].

На фонетическом уровне первое, что привлекает внимание – это энергичное звучание сонета, что достигается, в основном, благодаря преобладанию односложных слов. Среди ста пятинадцати слов сонета только тринадцать являются двусложными и одно слово (*temperate*) – трехсложным. Даже эти немногочисленные многосложные слова, будучи включенными в аллитерирующие строчки [*temperate heat* (3); *presence'prest of people* (4); *clearest sky, clouds thickest be* (7); *In hill, in dale, or in the flowing flood* (10)], способствуют энергичному звучанию стиха. Тому же способствует и мужская рифма английского сонета. Так, само звучание сонета раскрывает одно из значений слова *vow* (обет) – твердое утверждение.

Рассматривая семантические характеристики вокабуляра, отметим, что 23 существительных и 20 прилагательных сонета составляют два взаимосвязанных семантических поля: *природы* (11 сущ. и 9 прил.) и *человеческих ценностей* (11 сущ. и 9 прил.). Из шестнадцати глаголов только троекратный *set, parch, dissolve* и усилители *doth, will* способствуют энергичному звучанию стиха. Одиннадцать личных местоимений [*me(4), I(2), my(1), myself (1), he(1) his(1), hers(1)*] свидетельствуют о высокой степени субъективной модальности сонета. Тридцать шесть предлогов и наречий в основном указывают направление или местоположение. Это является свидетельством того, что категория художественного пространства превалирует в тексте. К той же степени частотности относится употребление соединительного союза *or* (9 случаев). Вместе с контекстом эти союзы образуют третье семантическое поле сонета – *выбора* или *альтернативы*.

Анализ предложений показал, что основной структурной моделью сонета является грамматический параллелизм. Первый катрен представляет собой повелительное предложение, начинающееся фразой *set me* и включающее два однородных придаточных места и два однородных обстоятельства места [при этом маркерами служат союзы *where, whereas* и предлог *in* (4 случая)]. Второй катрен открывается той же фразой и содержит четыре обстоятельства места, которые, в свою очередь, включают придаточное места и придаточное времени. Тот же вид параллелизма характерен и для третьего катрена. Его открывает та же повелительная фраза, он включает шесть последовательных однородных обстоятельств места (*in heaven, on earth, in hill, in dale or in the flowing flood*) и четыре обстоятельства образа действия (*thrall or at large, sick or in health, in evil fame or good*), которые по своей внутритекстовой семантике являются тоже обстоятельствами места. Заключительное двустопное содержит инвертированное повествовательное предложение, включающее придаточное уступки. Все три структурных параллелизма и структурная инверсия отражают общее энергичное звучание сонета.

Параллелизм текста-источника основывается на повторении обстоятельств образа действия и структурно идентичных обстоятельств места. Это позволяет даже на этой ранней стадии анализа отметить зеркальный характер интертекстуальности.

И экстралингвистическая, и лингвистическая информация сонета предоставили хорошую основу для дальнейшего анализа. На этой стадии мы рассмотрим коммуникативную функцию текста, то есть взаимоотношения между автором, читателем и такими текстовыми категориями, как создаваемый образ, голос, пространство и время. Исследование этих взаимоотношений более чем необходимо, поскольку само существование текста зависит от них. Кроме того, харак-

тер этих взаимоотношений, согласно Аристотелю, служит отличительной чертой между тремя основными генетическими формами вербального искусства (лирической, эпической и драматической) [Аристотель, 1983]. Составляющие этих взаимоотношений могут быть представлены в форме коммуникативного треугольника: автор - персонажи - читатель, к которому примыкает *хронотопный* треугольник: персонажи – время – пространство, поскольку оба треугольника имеют общую составляющую (см. подробнее третью главу настоящей работы).

В соответствии с "Поэтикой" Аристотеля лирическая форма, будучи самовыражением, представляет собой непосредственное взаимоотношение между автором и читателем (слушателем). Очень часто, однако, в стихах категория персонажа (образа) находит свое выражение. Примерами могут служить сонеты Шекспира, где созданы образы и друга поэта, и его смуглой леди. В то же самое время, в отличие от эпической и драматической форм, автор никогда не скрывается за своими персонажами. Присутствие автора ведет к очень высокой степени субъективной модальности текста. Иногда, как в сонете Генри Ховарда, можно наблюдать полное слияние категории автора и образа (персонажа). В анализируемом тексте свидетельством тому служат девять личных местоимений первого лица. Другим свидетельством является местоимение *Hers* (*Hers will I be*) в начале тринадцатой строчки. Это единственное упоминание дамы сердца поэта, которая по своей функции служит пресуппозиционным персонажем. Если мы будем сравнивать проявление категории персонажа (голоса) в сонете и в тексте-источнике, то обнаружим значительные расхождения: полифония "Песни Песней", где каждый участник обрядового ритуала имеет свой голос, противопоставлена соло сонета.

Некоторые схождения между текстом-источником и сонетом можно наблюдать на уровне семантики категории читателя (слушателя). Объединяет эти произведения двоякий характер адресации, хотя в содержательном плане совпадения лишь частичные. Стих из Библии, будучи частью свадебной песни, адресован невесте. Позднее, когда "Песня Песней" была включена в Писание, она получила читателя. Сонет Генри Хорварда, будучи страстным обетом-вызовом, адресован Богу. По своей форме изысканного сонета эти стихи предназначались для чтения в узком кругу посвященных слушателей. Здесь категория читателя носит полиадресатный характер (принимая во внимание исторически вариабельного читателя). Такое развитие категории слушателя-читателя стало результатом цели поэта – в изысканной форме сонета бросить вызов Богу и воспеть свою любовь.

Как уже отмечалось, категория персонажа (образа, голоса) неразрывно связана не только с категориями автора и слушателя (читателя), но и с категориями художественного пространства и художественного времени. Хотя последние категории обычно являются непосредственными составляющими нарратива, маркеры этих категорий могут быть обнаружены в лирических текстах. Особенно богат подобными маркерами, локативами и температивами анализируемый сонет. В сонете локативы и температивы, будучи текстуальным проявлением категорий художественного пространства и времени, выражены как грамматически, так и семантически. При анализе грамматических структур было уже очевидно, что синтаксически локативы сонета представляют собой либо обстоятельства места, либо придаточные места. Семантически локативы образуют два взаимосвязанных поля: семантическое поле природы и семантическое поле человеческих ценностей. В тексте-источнике мы обнаруживаем ту же синтаксическую функцию локативов и иное, нежели в сонете, семантическое наполнение: все локативы образуют поле тела человека (*thine heart, thine arm*). При этом во всем тексте "Песни Песней" локативы образуют еще несколько семантических полей (см. выше).

Первое, что привлекает внимание при анализе локативов - это их прогрессия от одного или двух в первом катрене, от двух или трех во втором до трех или четырех в третьем катрене. Другая их особенность - это представление в семантических оппозициях: юг противопоставлен северу (1,2 строки), оба этих локатива противопоставлены умеренному климату (3 строка); безумные люди, среди которых поэт предлагает Богу поместить его, противопоставлены мудрым (4 строка); самый длинный день противопоставлен самой короткой ночи (4 строка); безоблачное небо противопоставлено грозовому (6); похотливая юность - немощной старости (7); небеса - земле и аду (8); холм - долине и бурлящему потоку (8); рабство - свободе и полузависимости (11); здоровье - болезни и слава - дурной известности (12). Такое представление соответствует общевозрожденческой концепции универсума как единой точки в пространстве, где сходятся множество противоположностей [Бруно 1934].

Некоторые локативы являются скрытыми - только их синтаксическая функция помогает определить их как локативы (*Thrall, at large, sick or in health, in evil fame or good*). Семантические температивы сонета (*longest night, shortest day*) функционируют в сонете как локативы, поскольку введены они глаголом местоположения *set me*. В данном случае возможны два объяснения этого явления. Либо мы наблюдаем проявление средневекового синкретизма категорий пространства и времени [Гуревич 1984], либо поэт сознательно объединяет эти категории, создавая

своеобразный лирический хронотоп. Мы бы определили его как хронотоп вызова, поскольку событийный ряд в этом сонете дан только в проекции.

Все составляющие этого хронотопа (верх-низ; небеса - ад; север-юг; срединный мир) позволяют говорить об его архетипичном характере, о проявлении в сонете древнего концепта пространства. Семантика локативов, и семантика всего сонета, по своей сути, является содержанием древнего *архетипа мандалы*, который определяется как: (1) совершенное сакральное пространство (*A perfect sacred sphere*); (2) источник космической силы (*a source of Cosmic Power*); (3) место, где соединяются микрокосм и макрокосм (*a place where Microcosmo and Macrocosmo meet*) [Mandala Theory 1998].

Современные теории мандалы определяют этот архетип как соединение человеческого "я" и универсума:

“A place where inner world called the self and the outer world called the Universe get together in your body. The mandala is your body which represents the entire universe, inner world and outer world “ [Mandala Theory, 1998].

“ Microcosmic symbol of the Universe, inner world and of the collective consciousness” [Jung 1972].

Воспринимая концепт Карла Юнга при определении архетипа мандалы как художественного проявления синтеза (синкретемы) внутреннего "Я" и универсума или микрокосма и макрокосма, отметим, что в сонете Генри Ховарда представлена мандала в развитии. Бросая вызов Богу и предлагая поместить себя либо в пространстве, либо во времени, либо в определенное человеческое состояние, поэт представляет сферичную, с четкими очертаниями, сакральную мандалу с божеством повсюду и самим собой в центре и повсюду. Мандала поэта динамична, поскольку его собственное место одновременно пресуппозиционно динамично по отношению к универсуму и зафиксировано по отношению к собственному "я" (*Hers will I be*). Мы видим, что оппозиция проявляется не только на уровне локативов, но и на уровне архетипа. Так, осознанная установка поэта и подсознательное функционирование архетипа создают внутреннюю форму сонета, по своему содержанию совпадающую с внутренним хронотопом. Это концептуальное пространство может совпадать или расходиться с текстуальным.

Текстуальное пространство в отличие от концептуального, по мнению В.Н. Топорова, отличается строгой организованностью, которая подчиняется правилам когезии. Элементы тек-

стуального пространства заполняют текст в соответствии с замыслом писателя, в соответствии с требованиями языка, на котором этот текст создается [В. Н. Топоров, 1995: 617]. Физическое или психологическое пространство (к которому принадлежит концепт мандалы) может быть хаотичным, тогда как текстуальное пространство строго организовано и сбалансировано [В. Н. Топоров, 1995: 617].

Многое уже было сказано о сбалансированности этого сонета; сейчас мы привлечем анализ его эстетической функции, чтобы свести воедино все черты поэтики данного текста. Категория прекрасного или способность текста доставлять эстетическое удовольствие обычно рассматривается с двух сторон: с субъективной и объективной. Сосредоточимся на объективной стороне этой категории, которая, начиная с Аристотеля, рассматривается как триединство: *Integritas, Concordia, Claritas* (Цельность, гармония, ясность) [см. четвертую главу нашей работы].

Чтобы доставлять эстетическое удовольствие, текст должен быть цельным, представлять собой законченное произведение (или, по крайней мере, абзац). Анализируемый текст является сонетом, завершенным поэтическим единством из четырнадцати строчек. Другое требование, предъявляемое к цельности произведения – это наличие противоположностей, оппозиций. Как мы уже видели, этот сонет состоит из многочисленных оппозиций, грамматически связанных между собою союзом *or*.

Текстуальная гармония (второй компонент триединства) представляет собой не что иное, как логическое развитие текста, поскольку даже на уровне дефиниций слова *гармония* и *логика* имеют общее значение *отношения между частью и целым, строгой организации, последовательного соединения частей для образования целого*. Из всех стихотворных форм сонет отличается своей фиксированной логикой, развитием от тезиса к антитезису, от них к синтезу и выводу. Особенностью сонета Генри Ховарда, как и шекспировских, можно считать изменение позиции этих элементов – тезис и антитезис, синтез и вывод не совпадают с катреном или терсетой, а присутствуют почти в каждой строке, причем их частотность нарастает к концу сонета, где инвертированная фраза (*Hers will I be*) представляет собой рему сонета. При этом темой является сам вызов поэта Всевышнему поместить его в любую точку универсума.

Итак, очевидно, что внутренняя логика сонета зиждется на движении от темы к реме и скрепляется тремя взаимосвязанными семантическими полями: природы, человеческих ценно-

стей и выбора. Структурное сцепление осуществляется при помощи грамматических параллелизмов.

Таким образом, анализ показал, что текстуальное пространство сбалансировано и организовано в соответствии с замыслом Генри Ховарда: в изысканной устойчивой форме сонета бросить вызов Богу и прославить свою любовь. Текстуальное пространство, кроме того, смоделировано в соответствии с текстом – источником. Мы видим, что достаточно высокая степень интертекстуальности текста (сонетная форма + текст-источник из "Песни Песней") определили не только высокую степень структурированности хронотопа или мандалы, но и воплощение универсальной мифопоэтической картины мира.

Говоря о различиях между текстуальным пространством и концептуальным, отметим, что первое в сонете развивается линейно, тогда как второе образует сферу.

В этом сонете высокая степень интертекстуальности определила не только его пространственно-временное своеобразие, но и обусловила явление, возникающее при чтении (интерпретации, декодировании), которое можно назвать "переключением эстетического кода" [aesthetic code switch].

5.2. ОППОЗИЦИЯ ДОБРО/ЗЛО КАК ОСНОВА СЕМАНТИКИ И СТРУКТУРЫ ХРОНОТОПА В ТРАГЕДИИ

Среди функций художественного текста через хронотоп наиболее четко проявляется этическая функция. В данном разделе мы рассмотрим хронотоп зла, выбрав для исследования трагедию Шекспира "Макбет" (1608). Для сопоставления будут привлечены и другие произведения, где дилемма добра и зла получила достаточно яркое воплощение. Эта трагедия примечательна тем, что, как уже отмечалось многими критиками, в ней рассматривается анатомия зла [Ribner, 1994, Willoughby, 1997], и зло представлено не как бледная тень среди сияющего добра таких мучениц и мучеников, как Дездемона, Корделия, Отелло или Гамлет. В трагедии Макбет зло превалирует над добром, которое лишено абсолюта и вместе с ним своей всепобеждающей функции. Нивелирование баланса между добром и злом можно объяснить мотивацией зла в тра-

гедии – неумной жаждой власти. Эта мотивация выделяет трагедию Шекспира из других произведений, где этико-эстетическая категория зла тяготеет к абсолюту. Так, например, в очерке Н.С.Лескова "Леди Макбет Мценского уезда", для которого шекспировская трагедия явилась интертекстом, зло имеет тройную мотивацию: скуку, всепоглощающую страсть и стремление единолично обладать богатством. В повести Р. Л. Стивенсона "Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" мотивация заключена в извращении, в том удовольствии, которое герой испытывает, совершая гадкие поступки. Причем, в повести Стивенсона зло наиболее абсолютно: если герои Шекспира и Лескова подсознательно испытывают муки совести, видят дурные сны, им являются призраки и видения, то герой Стивенсона таких мук не испытывает. На наш взгляд, особую роль в специфике изображения категории зла играет хронотоп, то есть пространственно-временные категории текста. Мы рассмотрим, в какой степени воплощение категории блага зависит от особенностей воплощения хронотопа.

Трагедия Шекспира "Макбет" начинается со сцены появления трех ведьм-пророчиц, хронотоп которой является своеобразной моделью всех пространственно-временных отношений пьесы. Приведем текст сцены:

1 Witch. When shall we three meet again?

In thunder, lightning or in rain?

2 Witch. When the hurly-burly's done,

When the battle lost and won.

3 Witch. That will be ere the set of sun.

1 Witch. Where the place?

2 Witch. Upon the heath.

3 Witch. There to meet with Macbeth.

1 Witch. I come, Graymalkin.

2Witch. Paddock calls.

3 Witch. Anon!

All. Fair is foul, and foul is fair;

Hover through the fog and filthy air.

[Witches vanish]

Первая ипостась хронотопа зла имеет следующее содержание. ВРЕМЯ определяется не часами и днями, а стихиями (*thunder, lightning, rain*), суматохой, заварушкой (*when the hurly-burly's done*) и битвой, одновременно выигранной и потерянной (*when the battle, lost and won*). Единственное указание на физическое время заключается в строчке: *ere the set of sun* (перед заходом солнца). Очевидно, что семантика темпоральной составляющей хронотопа представляет собой синтез стихий, неурядиц и физического времени.

Подобный синтез образует пространство ведьм: вересковые болота (будущее место встречи с Макбетом), туман и зловонный воздух, сквозь который рассеиваются ведьмы (*upon the heath, hover through the filthy air*). Оксюморонная фраза о битве, одновременно выигранной и проигранной (*the battle lost an won*), отражается в лейтмотивной доминанте трагедии *foul is fair, fair is foul*. Очевидно, что грань между добром и злом стерта. Лейтмотивный характер этого сочетания можно проследить уже в одной из следующих сцен первой встречи Макбета с ведьмами: *So foul and fair a day I have not seen*.

Метаморфозы, которые происходят между основными проявлениями категории блага, не только соответствуют общеренессансной модели "крайности встречаются" [Лосев, 1979], но и определяют относительность добра в трагедии и абсолютность зла. Эти метаморфозы начинают находить конкретное выражение уже во второй сцене, где окровавленный капитан рассказывает о доблестях Макбета и об испытаниях, выпавших на долю шотландского войска. Рассмотрим следующее сравнение:

Captain:

As, whence the sun 'gins his reflection,

Shipwrecking storms and direful thunders;

So, from the spring whence comfort seemed to come,

Discomfort swells.

Здесь место, откуда исходит солнечное сияние, грозит ужасающими штормами и кораблекрушениями, а источник благодати несет тревоги. Вся живописная образность отрывка построена на контрасте двух полюсов категории блага. Из слов капитана очевидно, что благо крайне относительно. Оно, будучи кажущимся (*seemed*), порождает зло. Характерно, что Шекспир предлагает здесь свой устойчивый знак зла – бурю (*Shipwrecking storms and direful thunders*), который возникает уже в его самой ранней пьесе "Комедия ошибок" присутствует почти во всех его пьесах и претерпевает метаморфозу этического характера в драме "Буря", становясь знаком активного добра. В трагедии "Макбет" этот знак полифункционален. Так, в четвертом действии он используется уже не для описания времени и места битвы, а для объяснения страха:

Ross:

...when we hold rumour

From what we fear, yet know not what we fear,

But float upon a wild and violent sea,...

Другая черта поэтики Шекспира, которая проявляется здесь – это семантический параллелизм (*comfort/discomfort*). Соединение двух противоположно заряженных сем при игре смыслами очерчивает контуры локуса зла.

Иное воплощение категории зла в трагедии "Макбет", которое тоже представляет собой пространственно-временное единство, это НОЧЬ. Покров ночи в трагедии является основным условием свершения убийства. Ночь пугает, ее изображение сходно с изображением ада. Ее призывают носители зла и опасаются носители добра. Рассмотрим пять мест из трагедии, где ночь проявляется как хронотоп зла наиболее четко.

В четвертой сцене первого акта Макбет узнает об исполнении первого предсказания ведьм, о казни изменника Кавдора, которая делает его таном кавдорским и открывает дорогу к престолу и тем самым дорогу к свершению зла:

Macbeth (aside)

The Prince of Cumberland! That is a step

On which I must fall down, or else o'erleap,

For in my way it lies. Stars, hide your fires,

Let not light see my black and deep desires.

The eye wink at the hand; yet let that be

Which the eye fears, when it is done, to see.

(act1-6)

Макбет, решив сам исполнить предсказания ведьм, еще совестится своих зловещих намерений. Он призывает звезды спрятать огонь, чтобы скрыть от света свои черные и глубинные намерения (*black and deep desires*). Очевидно, что исходно у Шекспира звездное небо в ночи не только необходимый атрибут красоты, но и добра (см. далее). Свет и звезды и украшают ночной небосклон, и действуют подобно человеку, поскольку глаголы *hide* и *see* обозначают в основном действия человека. Подобное олицетворение или символично-мифологическую окраску и восприятие ночи как беды Шекспир придает героям, не способным совершать зло.

Рассмотрим два текста из второго акта. Первая сцена происходит перед свершением убийства короля. Участники сцены: Банко, которому ведьмы предсказали судьбу родоначальника королев, и его сын.

Banquo

How does the night, boy?

FLEANCE

The moon is down; I have not heard the clock.

BANQUO

And she goes down at twelve.

FIEANCE

I take 'tis later, sir.

BANQUO

Hold, take my sword. There 's husbandry in heaven:

Their candles are all out. ...

(act2-1)

Второй текст взят из третьего действия второго акта, происходящего уже после убийства короля Дункана, Леннок и Макдуфф не ведают, что разговаривают с убийцей.

LENNOX

The night has been unruly. Where we lay,

Our chimneys were blown down, and, as they say,

Lamentings heard i'the air, strange screams of death,

And prophesying, with accents terrible,

Of dire combustion and confused events

New-hatched to the woeful time. Some say the earth

Was feverous and did shake.

MACBETH

'Twas a rough night.

В этих отрывках присутствует неожиданная для всей зловещей ситуации образность. Ничего не подозревающий о готовящемся убийстве Банко пытается шутить. Он объясняет необычную тьму ночи через метафору, источник образности которой лежит в сфере ведения домашнего хозяйства – прижимистостью небесной экономии (*There's husbandry in heaven. Their candles are down.* Пер.: На небе скупаются, там погашены все свечи). Хотя Банко и предлагает своему сыну шпагу, чтобы обезопасить себя в неожиданной тьме, бытовая образность его речи символизиру-

ет сугубо миролюбивый характер Банко, которому ведьмы, как и Макбету, предсказали величие. Банко является в пьесе носителем добра, и Шекспир показал это через словоупотребление. Семантика образов этого персонажа контрастирует с семантикой образности Макбета, для которого ночь и тьма – необходимое условие для воплощения мрачных затаенных устремлений (*black and deep desires*).

Такая же бытовая символика, только в более зловещем обрамлении, наблюдается в речи тана Леннока, который появился во владениях Макбета уже после убийства короля. Эпитет *new-hatched* (только что вылупившийся) принадлежит к слою лексики, употребляемой в сугубо мирной жизни, в хозяйственной деятельности человека. Это слово, обладающее безусловно положительной коннотацией, заключено в контекст слоя лексики из категории ужаса: *woeful time* (горестное время), *combustion* (смута), *confused events* (тревожные события - именно они вылупились в горестные времена). Периферийный контекст включает в себя слова и фразы, тоже принадлежащие к категории ужасного (*lamenting, strange screams of death* - жалобы, странные вопли смерти). Образ только что вылупившихся из яйца жутких событий, тесно связан с символом птицы тьмы (*obscure bird*), оглашающей зловещими криками (*clamoured*) бесконечную (*long-living*) ночь. В словах Леннока соединяются две ипостаси шекспировского хронотопа зла - ночи и бури.

Cp. The night had been unruly,

Our chimneys were blown down.

(Какая буря бушевала ночью, снесло трубу над комнатою нашей)

Метафора *the earth was feverous and did shake* (как в лихорадке тряслась земля) завершает картину зловещей бури в ночи, образ которой развивался от бытовой тематики прижимистости небесной экономии через леденящую душу звуковую картину криков птицы тьмы и ночи до образа трясущейся в ужасе земли. Все это позволяет говорить о многозначности лексемы НОЧЬ в трагедии "Макбет", о привязке семантического наполнения этого понятия к структуре героя, в чьи уста вложены его характеристики. И бытовые детали, и восприятие бури в ночи как смертельного ужаса характеризуют Леннока в качестве человека, не способного совершать зло. В уста героя – злодея в этой сцене Шекспир вкладывает предельно нейтральное слово, почти клише, употребляемое для обозначения неустойчивой ветреной погоды - *rough (twas a rough night)*. Такое нейтральное употребление лексики героями–злодеями характерно для диалогов, в кото-

рых Шекспир показывает, как его герои скрывают и “мысли и дела свои”. В монологи, когда его герои остаются наедине с собой, Шекспир вкладывает совсем иную коннотацию.

Для того, чтобы уяснить специфику семантического наполнения лексемы NIGHT (ночь) в монологах (soliloquy), будет уместно сопоставить тексты ее призыва, передающие мысли носителей зла в трагедии "Макбет", и структурно схожий с ними текст монолога Джульетты из трагедии "Ромео и Джульетта".

<i>:ROMEO AND JULIET (act 3 scene 1)</i>	<i>MACBETH (act 1-5)</i>
<i>JUL.1. Gallop apace, you fiery-footed steeds</i> <i>2.Towards Phoebus' lodging; such a wagoner</i> <i>3.As Phaeton would whip you to the west,</i> <i>4.And bring in cloudy night immediately.</i> <i>5.Spread thy close curtain, love-performing night,</i> <i>6.That runaways' eyes may wink, and Romeo</i> <i>7.Leap to these arms, untalk'd of and unseen</i> <i>8.Lovers can see to do their amorous rites</i> <i>9.By their own beauties; or if love be</i>	<i>LADY ...Come, you spirits</i> <i>That tend on mortal thoughts, unsex me here</i> <i>And fill me from the crown to the top-full</i> <i>Of direst cruelty. Make thick my blood;</i> <i>Stop up the access and passage to remorse, that no compunctious visitings of nature</i> <i>Shake my fell purpose, nor keep peace between</i> <i>The effect and it. Come to my woman's breasts</i> <i>And take my milk for gall, you murdering ministers,</i>

blind, 10.It best agrees with night. Come, civil night, 11.Thou sober-suited matron, all in black, 12.And learn me how to loose a winning match, 13.Play'd for a pair of stainless maiden-hoods; 14.Hood my unmann'd blood, bating in my cheeks, 15.With thy black mantle, till strange love, grown bold, 16.Think true love acted simple modesty. 17.Come, night; come, Romeo; come, thou day in night; 18.For thou wilt lie upon the wings of night 19.Whiter than new snow on a raven's back. 20.Come, gentle night, come, loving black-brow'd night, 21.Give me my Romeo; and, when he shall die, 22.Take him and cut him out in little stars, 23.And he will make the face of heaven so	Wherever, in your sightless substances, You wait on nature's mischief. Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell, That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanker of the dark To cry, 'Hold, Hold!' (Act 3-2) MACBETH ...Come, seeling night, Scarf up the tender eye of pitiful day, And with thy bloody and invisible hand, Cancel and tear to pieces that great bond Which keeps me pale. Light thickens And the crow makes wing to the rooky wood; Good things of day begin to droop and drowse, Whiles night's black agents to their preys do rouse. Thou marvell'st at my words; but hold thee still.
---	--

<i>fine</i> 24. <i>That all the world will be in love with night,</i> 25. <i>And pay no worship to the garish sun.</i> 26. <i>O, I have bought the mansion of a love,</i> 27. <i>But not possess'd it; and though I am sold,</i> 28. <i>Not yet enjoy'd. So tedious is this day</i> 29. <i>As is the night before some festival</i> 30. <i>To an impatient child that hath new robes,</i> 31. <i>And may not wear them.</i>	<i>Things bad begun make strong themselves by ill...</i>
---	--

Эти монологи связаны между собой не только структурно, но и контекстуально. Их связывает общий контекст убийства, мотивировка которого в трагедиях абсолютно различна. Ромео убивает Тибальта, а до того Тибальт Меркуцио, непреднамеренно и безрассудно в результате клановой молодецкой стычки. Джульетта, в чьи уста Шекспир вкладывает призыв к ночи явить себя и Ромео, ничего не ведает о содеянном кровопролитии. Убийства, для прикрытия которых леди Макбет и ее супруг призывают ночь, мотивированы безудержной жадой власти. Чтобы понять структурные схождения и расхождения этих монологов, уместно будет рассмотреть сначала монолог из трагедии "Ромео и Джульетта", поскольку эта пьеса была написана ранее, еще во второй период творчества Шекспира (1594-1599).

Основная отличительная черта монолога Джульетты – его пафос, который просматривается на всех уровнях. Само обращение к силам природы не только определяет ситуативный пафос, но и (1) мифологизацию образов, и (2) употребление возвышенной лексики, которая, тем не менее, может иметь разнозарядную коннотацию. В этом монологе мифологизация наблюдается в

первой части (1-4 стр.), где Джульетта обращается к жеребцам бога солнца Феба (Аполлону) с требованием (*immediately*) привести НОЧЬ, и во второй части (5-25), где Джульетта обращается к самой ночи и призывает ее придти и привести с собой Ромео. Третья часть (26-36), где Джульетта говорит о своем состоянии нетерпения (*impatient child*), свободна от мифологизации.

В первых четырех строчках Шекспир использует образы известного мифа о боге солнца Фебе (Аполлоне), его сыне, его жеребцах и колеснице. Характер мифа здесь объективный [см.: Лосев, 1982], его функция аллюзивна – миф создает определенный *вертикальный контекст* [Гюббенет, 1981], можно говорить о высокой степени интертекстуальности монолога Джульетты. В основе употребления этого мифа лежит тот психологический параллелизм, о котором писал А. Н. Веселовский - стремление сопоставлять собственные чувства, судьбу с природными явлениями вне зависимости от того, мифологизированы эти явления или нет [Веселовский, 1940]. Хотя Джульетта говорит о Фазтоне только как о вознице, который будет гнать жеребцов к закату, чтобы привезти ей ночь, трагическая судьба Фазтона из известного греческого мифа служит не только вертикальным контекстом, но и параллелью трагическому возвышению любви и гибели Ромео и Джульетты. При этом функция губителя-Зевса выполняется родовой враждой между домами Монтекки и Капулетти. Пафос этих четырех строчек основан не только на использовании известного мифа, но и на особой экспрессии, достигаемой различными средствами.

Прежде всего, привлекают внимание глаголы *gallop*, *whip*, *bring in*, модальный глагол *would* и наречия *apace*, *immediately*, которые создают семантическое поле нетерпения. Это нетерпение подчеркивается и синонимическим дуплетом *gallop apace* (глагол *gallop* уже содержит сему очень быстрого движения, которая является основной семой наречия *apace*). Отметим, что употребление синонимических дуплетов является одним из устойчивых элементов поэтики Шекспира, объединяющим его поэтику с поэтикой Библии. Состояние нетерпения Джульетты в этих четырех строчках передается и энергичными односложными и двусложными словами, завершающимися не менее энергичным пятисложником *immediately*. Кроме того, оно передается звукописью, основанной на аллитерации, особенно наглядной в строке: *As Phaeton would whip you to the west*.

Несмотря на торжественный пафос, коннотация используемой лексики в этих четырех строчках нейтральная. Нельзя сказать, что она положительная или отрицательная, можно лишь говорить об ее функции передачи нетерпения героини.

Во второй части (5-25) нейтральность коннотации исчезает. Меняется и характер мифа – здесь мы наблюдаем миф на субъективно-объективной основе [Лосев, 1982], то есть Шекспир, пользуясь устойчивыми структурами аллегорий и объективного мифа, создает на их основе свой собственный миф. Вся мифологема ночи создана при помощи эпитетов, сравнений и метафор, в которых используется лексика с сугубо положительной коннотацией. Рассмотрим следующие примеры:

(1)*Love-performing night*; (2) *civil night*; (3)*sober-suited matron*; (4) *gentle night*; (5) *black-browed night*.

Все эти характеристики ночи передают одно значение – *благо*(*goodness*). Они обусловлены установкой Шекспира выразить отношение влюбленной Джульетты ко времени суток, которое соединяет ее с возлюбленным. Из эпитетов очевидно, что это время суток крайне персонифицировано. Существительное *matron*, прилагательные *sober-suited*, *loving black-browed* превращают простое олицетворение в стилистический миф [см.: Лосев, 1982]. Коннотация добра или блага доминирует абсолютно. Слово *civil* здесь реализует значение *naturally good* (естественно, исходно несущее добро). В выражении *sober-suited matron* слово *matron* предполагает сему *sober* (здравый), коннотативное значение которой – заботящаяся, берущая под свою опеку. Этот семантический дуплет реализует еще несколько смыслов. В эпитете *sober-suited* (в одеждах скорби, в траурных одеждах) наблюдается скрытая аллюзия на будущую трагедию, что позволяет говорить об оксюморонной ситуации (соединения радостно-трепетного ожидания и будущего трагического исхода), еще одном устойчивом элементе поэтики Шекспира. Развернутую метафору, где Джульетта допускает мысль о смерти Ромео (21-25) и предлагает ночи сделать из него звезды и украсить ими лик неба, венчает торжественная антитеза, которая подчеркивает крайнюю благодать ночи: *That all the world will be in love with night, and pay no worship to the garish sun*.

Атрибуты ночи в этом контексте (завеса – *close curtain*, черный плащ- *black mantle*, крылья ночи – *wings of night*) абсолютно лишены коннотации "зловещности". И пафос, и положительный заряд обусловлены согласованностью между слепой любовью и ночью (*If love be blind it best agrees with night* – 9-10). При такой согласованности даже смерть не представлена злом, она тоже согласуется с любовью. Это отличает мифологему смерти в трагедии "Ромео и Джульетта" от мифологемы смерти в сонетах и в трагедии "Гамлет", где она тождественна времени. Приме-

чательна структурная организация второй части, где мифологемы включены в побудительные конструкции, образующие лестничную рамку:

5. *Spread thy close curtain, love –performing night;*

10. *Come, civil night;*

17. *Come night, Come Romeo; come, thou day in night;*

20. *Come gentle night.*

В третьей части монолога (26-31), где Джульетта прекращает обращаться к ночи и говорит непосредственно о своем нетерпении, мифологизация отсутствует, а живописная образность источником своим имеет, с одной стороны, народные традиции, а, с другой стороны, сферу парадоксальную для параллелей в любовной поэзии – сферу купли и продажи.³¹ В метафорах и сравнениях из третьей части проявляется другая ипостась Шекспира, который был не только поэтом и "повелителем языка" [Джойс, "Ulysses"], но и держателем акций театра, вовлеченным в бесконечный процесс покупки и продажи участков для театра, строительства новых зданий и извлечения выгоды от постановки пьес. Кроме того, этот источник образности исходил из общей *эпистемы* Возрождения, для которой было характерно объединение в концептуальное целое явлений языкового порядка, природного и экономического, поскольку связи внутри этих явлений и между ними определялись на основании принципа подобия, на основе установления эквивалентности. [Фуко, 1994: 196].

Парадоксально, но образность создаваемая с использованием бытовых и торговых реалий, не становится менее поэтичной. Метафора, где Джульетта говорит, что она купила особняк любви, но еще не вступила в его владение (*I have bought the mansion of a love*), не менее поэтична, чем метафора, где Джульетта предлагает украсить звездами из Ромео лик неба. Здесь характерен контраст, передающий тонкую грань между нетерпеливым желанием и его воплощением

³¹ См. также четвертый сонет, изобилующий образностью, источником своим имеющий сферу бухгалтерской деятельности:

Unthrifty loveliness, Why dost thou spend/Upon thyself thy beauty's legacy?/Nature's bequest gives nothing, but doth lend,/And being frank? She lends to those are free./Then, beautiful niggard, why dost thou abuse,/The bounteous largess given thee to give?/Profitless usurer, Why dost thou use/So great a sum of sums, yet canst thou live?/For having traffic with thyself alone,/Thou of thyself thy sweet self dost deceive./Then how, when nature calls thee to be gone,/What acceptable audit canst thou leave?/The unused beauty must be tomb'd with thee,/Which, used, lives th' executor to be.

(*Though I am sold, not yet enjoyed*). Кроме того, состояние нетерпения передается эпитетами: *tedious (so tedious is this day), impatient (impatient child)*.

При всем различии использованной образности, тематически и по пафосу третья часть монолога являет собой рамку первой части. Следует отметить, однако, что темп третьей части противоположен динамике и напряжению первой части. Шекспир показывает, что состояние Джульетты, ее неспособность выдерживать собственное нетерпение передается замедленным темпом. Оно сравнивается с состоянием ребенка перед началом праздника (*So tedious is this day as is the night before some festival, to an impatient child that hath new robes, and may not wear them*). Трехсложные слова, долгие гласные, дифтонги замедляют темп и логично подводят к структурной развязке монолога, которая начинается словами: *O, here comes my nurse!*

Говоря об особенностях хронотопа монолога и его взаимосвязи со всей поэтикой текста, отметим, что здесь прослеживается оппозиция *объективный хронотоп versus субъективный хронотоп*. Объективный хронотоп представлен следующими составляющими: (1) пространство – сад Капулетти, (2) время – закат солнца, (3) персонажи – влюбленная Джульетта. Семантика его – хронотоп ожидания (хронотоп нетерпения), что наиболее наглядно проявляется в первой и третьей части. Субъективный хронотоп монолога – это сама мифологема ночи. В восприятии Джульетты ночь – не только единица времени, а триединство времени-пространства и антропогенного проявления.

Поскольку ночь в монологе мифологизирована, она обладает антропоморфными характеристиками. Вместе с объективным мифом о Фаэтоне мифологема ночи образует макрокосм, с которым Джульетта соединяет микрокосм Ромео и свой собственный. И, наконец, так как основное содержание мифологемы ночи – благо, то в монологе представлен хронотоп добра, который, соединяясь с объективным хронотопом, образует единый хронотоп любви.

При сопоставлении монолога Джульетты с монологами Макбета и его жены, где присутствует обращение к ночи, взаимосвязь между структурой текста, типом хронотопа и его этической функцией очевидна. Структурный параллелизм текстов просматривается, прежде всего, на уровне обращений. Обращения из монолога Джульетты (см. выше) структурно тождественны обращениям из монологов Макбета и Леди Макбет (*Come, you spirits; Come to my woman's breasts; Come, thick night; Come, seeling night.*). Очевидно также, что структурный параллелизм не предполагает оценочного. Структурный параллелизм наблюдается также и на семантическом уровне. Если Джульетта, прежде чем обратиться к ночи, призывает к жеребцам Феба, то леди

Макбет, прежде чем призвать темную ночь, призывает злых духов. Здесь функционирует тот же своеобразный "психологический параллелизм", о котором мы писали при анализе монолога Джульетты. Обращает внимание и общестилистическая тождественность этих текстов. Используемая лексика, несмотря на коннотативные различия, имеет единый регистр поэтизмов.

Ср.

RJ.: stainless maidenhood; face of heaven; amorous rites, etc.

MB: Access and the passage to remorse; compustious visitings of nature;; the dunnest smoke of hell; the blanket of the dark; tear to pieces that great bond , etc.

Идентичны и другие формальные признаки текстов. Так, на уровне словоупотребления характерно использование одновременно всех значений отдельного слова при дальнейшей актуализации одного из них в ассоциативной цепочке.

Ср.:

R.J. SOBER-SUITED MATRON (см. выше)

GENTLE NIGHT (amiable, tender, well-born, soothing)

GARISH SON (Showy, gaudy, glaring loud, flashy, marveling)

MB : FELL purpose (crude, dire, fierce, able, strong, brave, mighty)

Nature's MISCHIEFS (in ill consequence, evil, injury, damage, a source of harm, the devil)

SEELing night (to blindfold, to blind, to sew up the lids)

ROOKY (abounding in rooks, black, murky, gloomy, obscure)

Актуализация одного из значений лексемы в ассоциативных цепочках прослеживается в строках, где наблюдаются семантические дуплеты.

Ср.

MB : Come, SEELING night, SCARF UP the tender EYE of pitiful day; DIREST CRUELTY; stop up the passage to REMORSE, that COMPUNCTIOUS visitings of nature...

RJ: Come GENTLE night, come LOVING black-brow'd night.

Использование семантических дуплетов является еще одним общим признаком.

Для этих текстов Шекспира характерно представление ключевой темы через сквозные семантические поля. Если в монологе Джульетты мы наблюдали семантическое поле нетерпения и любви, то в монологах Макбетов превалируют семантические поля *жестокости, зла* (*direst cruelty, murdering evil spirits, fell purpose, mischief*), *отрицания жалости* (*combustion, remorse*) и *всепоглощающей тьмы* (*thick night, dunnest smoke of hell, sightless substance, blanket of the dark, seeling night, rooky wood, light thickens*). Есть и поле, которое является общим для текстов из обеих трагедий: поле *покрова (одежд) ночи*.

Ср.:

RJ: Spread thy close curtain; Sober-suited matron, all in black ; Hood my unmanned blood with thy black mantel.

MB: And pall thee in the dunnest smoke of hell; Nor heaven peep through the blanket of the dark; scarf up the tender eye of pitiful day.

Для этих монологов характерно использование излюбленных Шекспиром словообразовательных моделей, таких как отрицательный дериват, образованный по формуле: *un+ V (+ed)* (*RJ: unseen, untalk'd, unmann'd; MB :unsex*). Причем в монологе леди Макбет слово *unsex* является ключевым. Шекспир показывает, что для свершения злодеяний его героине необходимо лишиться себя женского начала и соответственно нравственных запретов. Это слово дает начало ассоциативной цепочке, продолженной в 8, 9 и 11 строке (*Come to my woman's breasts and take my milk for gall; nature's mischiefs*), где Леди Макбет предлагает заменить молоко в ее груди желчью.

В монологе Джульетты эти дериваты входят в параллелизмы, образуя рамку (7. *Leap to these arms, untalk'd and unseen; 14. Hood my unmanned blood*). Причем слово *untalk'd* в словарях не зафиксировано и имеет статус окказионализма.

Другая излюбленная Шекспиром словообразовательная модель, встречающаяся в монологе Джульетты: А (N)+РІІ (I) (*fiery-footed, love-performing, sober-suited*), в анализируемых текстах из "Макбета" аналогов не имеет, однако встречается в других репликах (*Heat-oppress'd brain; even-handed justice*).

Анализируя живописную образность этих монологов, отметим общность ее источников. Эти источники можно классифицировать следующим образом:

Космос (макрокосм): heaven, hell, stars, garish sun, nature's mischiefs.

Человек (микрокосм): gall, milk, breasts, tender eye, visible hand.

Животный и растительный мир (bestiality): steeds, wings of night, raven's back, crow makes wing to the rooky wood.

Бытовая сфера: a mansion of a love; thou I am sold...; new robe; chimneys; new-hatched; husbandry in heaven.

Соколиная охота: come, seeling night, scarf up the tender eye of pitiful day.

Примечательно, что живописная образность, исходящая из сферы быта, присуща только носителям добра, тогда как живописная образность, исходящая из сферы соколиной охоты, присуща носителям зла.

Идентична и звукопись монологов, хотя следует отметить различную функцию аллитерации. Если в монологе Джульетты повторение лабеолизированных согласных передает нетерпение героини (*As **Phaeton would whip** you to the **west***), то в монологе Макбета (***Good things of day begin to droop and drowse***) дентальные и смычные звуки – какофонию, усиливают впечатление зловещности.

Если структурное и формальное тождество монологов очевидно, то расхождение просматривается как на смысловом уровне, так и на уровне хронотопа. Сходным для монологов остается дихотомия *объективный хронотоп versus субъективный хронотоп*. Поскольку субъективный хронотоп может находить выражение через мифологемы, рассмотрим мифологемы монологов Макбетов. Подобно Джульетте, леди Макбет, прежде чем обратиться к ночи, обращается к злым духам (evil spirits). В отличие от "Ромео и Джульетты", в "Макбете" отсутствует ссылка на нарратив объективного мифа, а подробно перечисляются функции злых духов:

соблазн смертных (tend on mortal thoughts);

способность лишать женской природы (unsex me);

способность ожесточать душу (fill me...of direst cruelty);

способность сгущать кровь (make thick my blood);

способность превращать грудное молоко в желчь и питаться этой желчью (Come to my woman's breast and take my milk for gall);

способствование убийству (murdering ministers);

способность принимать невидимые формы (in your sightless substance);

способность служить ублюдкам (you wait on natures mischiefs).

Очевидно, что интертекстуальность трагедии "Макбет" базируется на этно-мифологемах, которые не закреплены в нарративе, и на ассимиляции элементов предыдущего культурного кода, что делает ее мифопоэтическую картину достаточно замкнутой системой в отличие от трагедии "Ромео и Джульетта", где, благодаря использованию объективного мифа и вследствие этого постоянному переключению кода представлена разомкнутая система. Анализ функций злых духов монологов Макбетов показал, что они согласуются с функциями ведьм из самой пьесы (см. подробнее третью сцену из первого действия), с теми заклинаниями, которые базируются на фольклорном материале [Mark, 1982]. Сами же ведьмы являют собой антропоморфные мифологемы зла.

Семантика мифологемы ночи в "Макбете" резко контрастирует с семантикой мифологемы ночи в "Ромео и Джульетте". Однако субъективно-объективная основа у них общая. Различия прослеживаются прежде всего на уровне содержания живописной образности (см. выше). Здесь добавим, что вся живописная образность макбетовской ночи включает в себя элементы контраста. Так, троп (*tender eye of pitiful day*) *противостоит тьме (thy bloody and invisible hand)*. Контраст очевиден и в предложении: *Good things of day begin to droop and drowse, while night's black agents to their prey do rouse*. Контраст явился основой и для обозначения функций духов зла. Так, свирепая жестокость (*direst cruelty*) противопоставлена природной жалости и совести (*remorse; compunctious visitings of nature*).

Примечательно, что мифологема ночи предстает в Макбете в развитии. В первом акте, когда Леди Макбет просит непроглядную ночь облачиться в самый сумрачный дым ада, для того, чтобы небеса не смогли разглядеть и остановить злодеяние, ночи придана единственная функция сокрытия во тьме злодеяний. В третьем акте, уже после свершения одного убийства и перед осуществлением следующего, мифологема ночи имеет кроме функции сокрытия (*seeling night*;

scarf up), функцию разрушителя и убийцы. Подобно Макбету, у которого есть в услужении наемники, у представляемой им ночи есть зловещие прислужники (*While nights black agents to their prey do rouse*).

Анализ объективного хронотопа в трагедии "Макбет" показывает, что он, как и образность, зиждется на контрасте. Описание места действия, где Макбет и его жена замышляют убийство, их замок, можно найти в шестой сцене первого действия, где будущая жертва-король и Банко восхищаются красотой замка Макбетов:

KING

This castle hath a pleasant seat; the air

Nimbly and sweetly recommends itself

Unto our gentle senses.

BANQUO *This quest of summer*

The temple-haunting martlet, does approve

By his loved mansionry that the heaven's breath

Smells wooingly here; no jutty, frieze,

Buttress, nor coign of vantage, but this bird

Hath made his pendent bed and procreant cradle;

Where they most breed and haunt I have observed

The air is delicate.

После предыдущей сцены, где леди Макбет замышляет убийство и просит злых духов лишить ее женской сущности, столь благодное восприятие замка Макбетов представляется диссонансом. Шекспир здесь обманывает предчувствия зрителя или читателя, который ожидает описание замка со смрадными полуразрушенными башнями, с каркающими воронами и с призраками. Вместо этого шестую сцену открывает текст, где основной доминантой является прекрасный вид (*pleasant seat*), воздух, которым легко дышать, вместо зловещих ворон в башнях и выступах замка поселились стрижи, символизирующие благодность. Вся эта мирная картина пере-

дается через крайне положительную коннотацию (*pleasant, sweetly recommends, gentle senses, the heaven's breath, wooingly, delicate*). Предложение *The heaven's breath smells wooingly here* является полным диссонансом всему тексту трагедии, где доминирует категория зла.

Эта благодатная картина объективного пространства замка, как и далее всей доблестной Шотландии, подвергается значительной мифологизации. Это пространство кровотоцит, его трясет как в лихорадке от злодеяний Макбета (*MALCOLM: I think our country sinks beneath the yoke, / It weeps, it bleeds, and each new day a gash is added to her wounds*), оно бунтует, и именно его аллегорический бунт стал одной из причин гибели Макбета (*Fear not till Birnan Wood Do come to Dunsinane' - and now a wood / comes toward Dunsinane*). Объективное пространство в трагедии представлено в оппозиции зловонного болота ведьм и крайне благородного пространства всей Шотландии. Макбет является лишь посетителем болот, а то пространство, к которому он некогда принадлежал, выталкивает его, оставляя ему знаменитое шекспировское НИЧТО (*NOTHING*), которое в поэтической системе великого поэта ХУЖЕ, чем *общехристианское зло* (*Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing*).

Все это делает невозможным установление единства между макрокосмом и микрокосмом главного героя и, соответственно, между субъективным хронотопом и объективным хронотопом. Можно сделать вывод об отсутствии системности хронотопа зла, о превращении его в антисистему, в НИЧТО (*NOTHING*). Это НИЧТО парадоксально хронотопично по своей сущности, поскольку во всей поэтике Шекспира являет собой триединство: *отсутствие времени - отсутствие пространства - отсутствие человека и Бога* – шекспировский АБСОЛЮТ, во много раз страшнее зла, творимого смертными и пособниками дьявола.

Итак, анализ показал, что структура и семантика хронотопов блага и зла в значительной мере определяются структурой героев.

В шекспировских текстах из разных трагедий и комедий сходство может просматриваться на уровне текстовых структур, различного рода параллелизмов, от грамматических до психологических, образности и словообразовательных моделей. Различия определяются семантическим наполнением этих структур.

При сопоставлении структурно идентичных текстов из трагедий "Ромео и Джульетта" и "Макбет" выявлен системный характер хронотопа в ранней трагедии, где субъективный и объективный хронотопы представляют нерасчленимое единство, где объективное идеальное пространство сада согласуется с семантикой всех других составляющих хронотопа любовного ожидания и нетерпения, тождественного по своему содержанию хронотопу блага. При этом мифопоэтическая модель мира в трагедии "Ромео и Джульетта" как единство макрокосма и микрокосма тяготеет к универсальной. Такое заключение в значительной мере основывается на содержании психологического параллелизма, на функции объективного мифа в монологе Джульетты.

Анализ текстов трагедии "Макбет" выявил отсутствие системности хронотопа зла. Семантика объективного пространства идеального дома и идеальной страны резко контрастирует с семантикой всех других составляющих, препятствуя прежде всего единству макрокосма и микрокосма и способствуя тем самым превращению хронотопа зла в антисистему. Тем не менее, все составляющие хронотопа позволяют определить, что мифопоэтическая модель мира в трагедии тяготеет к национальной (германо-скандинавской), срединный мир которой представлен идеальным безопасным домом-страной *midgart*, окруженным пространством болот и скал, где обитают чудища и духи зла, окруженным, в свою очередь, враждебным срединному миру океаном, порождающим бури и беды.

Хотя зло в трагедии "Макбет" и тяготеет к абсолюту, оно, как и в других трагедиях Шекспира, не является абсолютom. В шекспировской философско-поэтической системе абсолютom является НИЧТО (NOTHING), парадоксально хронотопичное по своему содержанию, поскольку представляет триединство антипространства - антивремени – античеловека.

ВЫВОДЫ ПО ПЯТОЙ ГЛАВЕ

На основе анализа текстов, принадлежащих к ненарративным авторским жанрам, удалось установить, что такие категории текста, как художественное время, художественное пространство и категория персонажа/автора представлены в таком же структурном синтезе, как и в текстах – нарративах, что дает возможность использовать термин *хронотоп* для описания пространственно-временных проявлений в лирике и драме.

При общем структурном инварианте хронотопа, проявляющемся во всех текстах соотношением пространство – время – человек, глубинные (внутренние) формы этих хронотопов представляют собою архетипичные модели мира, либо универсального свойства, либо этнографически отмеченные. На поверхности текстов эти структуры актуализируются через маркеры: мифологемы, локативы (семантические и грамматические), через метафоры и коннотативную лексику, действующие в тексте как знаки этих моделей. Часть этих маркеров одновременно является следами других текстов, что позволяет говорить о зависимости формы хронотопа от степени интертекстуальности. Сочетание поверхностных (лексикограмматических) и глубинных структур определил синтез линейного и многоуровневого (сферического) развития текста.

Поводя итог анализу *семантических* характеристик ненарративных хронотопов, отметим, что тип мимезиса, локуса или действие и структура персонажей играют центральную роль в их проявлениях. В текстах эти характеристики представлены в *оппозициях*, в основе которых лежит сема *добро/зло*, что дало возможность выделить хронотоп этического свойства.

И структурные, и семантические характеристики ненарративных авторских хронотопов представляют собой сложный синтез целого ряда риторических кодов, требующих от читателя не менее сложного синтеза интерпретационных кодов (см. вторую главу). При этом было бы необоснованно утверждать, что хронотоп (при его обусленности интертекстуальными связями) в лирике или драме представляет собою более сложные системы, чем в нарративных жанрах.³² Ряд из этих нарративных авторских систем будет рассмотрен в последней главе работы.

³² Можно лишь говорить об ином содержании основных компонентов хронотопа.

Глава шестая

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАТЕГОРИЙ ХРОНОТОПА И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ

Если в предыдущей главе основное внимание уделялось формам хронотопа в авторских ненарративных жанрах и устанавливалась их зависимость от интертекстуальных проявлений, то в этой главе будут рассмотрены тексты из романов. Автор проанализирует, в какой степени архетипные модели определили поэтику ряда романов девятнадцатого и двадцатого века и насколько взаимообусловлены на уровне одного текста категории интертекстуальности, хронотопа и структуры героя. В первом разделе будут проанализированы тексты с традиционной структурой нарратива. Во втором разделе к анализу будут привлечены тексты романа Джеймса Джойса "Улисс", который представлен как синтез различных форм дискурса, при этом в этот синтез вовлечены не только традиционные формы художественного дискурса (лирика, драма, нарратив), но формы других функциональных стилей (например, газетные тексты, катехизис, etc.). В третьем разделе будет продемонстрировано взаимодействие вышеуказанных категорий в текстах–пародиях из пьесы Шекспира "Буря" и из главы "Цирцея" романа Джойса "Улисс" при определении дискурсивных трансформаций.

6.1. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РОМАННОГО ПРОСТРАНСТВА

Ранее, вычленив условно из хронотопа категорию пространства, мы отметили, что она, кроме устойчивых архетипных воплощений (путь, круг, верх, низ, сфера), которые обусловлены мифопоэтической моделью мира, существующей у каждого человека и этноса на подсознательном уровне и закрепляющейся в тексте в результате ассимиляции культурного кода, предстает в произведениях как ряд устоявшихся оппозиций, либо в их синкретическом, либо в синтетическом единстве. Так, универсальное пространство может сбалансироваться конкретной географией места (напр., "Песня Песней"). С другой стороны, универсальное пространство зачастую тождественно природе, которая понимается не как тот или иной пейзаж, включенный в повествование, а как эстетическая категория, обладающая признаком имманентности, то есть природа может быть имманентной человеку (персонажу) или не быть имманентной, иными словами, либо человек неспособен себя вычленять из природы, либо способен, либо тяготеет к синтезу. Отсюда вытекают следующие "пространственные явления":

Сам человек может выступать пространственной величиной (напр., "Песня Песней" и сонет Генри Ховарда).

Само пространство становится антропогенным или антропоморфным. Оно выступает в тексте в виде мифа, либо объективного (Шекспир,), либо субъективного (Шекспир, Песня Песней), либо стилистического (сказки, Джойс).

При переносе действия произведения в город он не противопоставляется природе, а занимает ее место и таким образом приобретает способность, подобно природе, быть имманентным человеку. Такое воплощение пространства города характерно для А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Ч. Диккенса и Дж. Джойса, то есть для тех писателей, творчество которых в той или иной степени характеризуется чертами "романтического реализма" [Fanger, 1965].

Наиболее часто наблюдается противопоставление по линии жилище (замкнутое пространство быта) – ландшафт (природный и городской). Абсолютно замкнутое пространство во всех случаях опасно и требует преодоления, за исключением тех моментов, когда герой намеренно сакрализирует пространство, замыкая его при помощи круга. Эти действия персонажей ведут к возникновению оппозиции опасно разомкнутого пространства смертных и спасительного, сознательно замкнутого сакрального пространства (круг, церковь, монастырь).

Второй компонент оппозиции жилище – ландшафт этнически константен. Его проявление в литературе базируется в значительной степени на национальных мифологемах пространства, и он обусловлен функционированием той или иной этносферы.

Актуализация самой категории художественного пространства помимо этносферы связана с категорией автора, структуры героя и интертекстуальности. Маркированность этой связи зависит от того, какой род действительности превалирует в тексте.

Хронотоп в произведениях способен определить структурные характеристики этих категорий, а этнический концепт пространства, проявляясь через хронотоп, является основным компонентом, который способен определять национальное своеобразие произведения.

Не все эти посылки были подвергнуты детальному доказательству. Тем не менее, уже выделенные признаки позволяют рассмотреть, как этнографически отмеченный пространственный архетип функционирует в повествовательных жанрах, где все события имеют реальное объяснение, а автор не только проявляется, но и ощущает себя создателем произведения, вмешивается и комментирует.

Анализируя функционирование этнографически отмеченного пространственного архетипа в сказках, принадлежащих разным этносам, но объединенным "бродячим сюжетом", мы отметили этнографическую отмеченность замкнутого пространства дома ("Колобок") и четкую этнографическую отмеченность пути: неокультуренное бескрайнее пространство в русской сказке и окультуренное, социально отмеченное, густонаселенное, антропоморфное, сжатое пространство ирландской сказки. В какой степени этномифологема русской сказки "Колобок" воплощается в классических повествовательных жанрах, рассмотрим на примере ряда текстов из "усадебных" русских романов девятнадцатого века, привлекая для сопоставления другие тексты, в том числе тексты из английских "усадебных" романов. Уже анализ сказки позволил выделить такие архетипные локативы, как дом, пространство вокруг него и путь. Мы проанализируем эти основные локативы, привлекая при необходимости смежные с ними.

Рассмотрим следующие тексты из романов Пушкина, Тургенева, Джейн Остин и из повести-очерка Н. К. Лескова, включенные в приложение¹:

Все эти тексты представляют собой описания дома (жилища), окружения его, переданные либо при помощи непосредственного повествования автора, либо через восприятия и действия персонажей. Все тексты свободны от семантической литературной интертекстуальности; их

можно рассматривать в пределах общей семиосферы, этносферы и социосферы. Во всех текстах прослеживается четкая структурная интертекстуальность (интертекст 2), то есть все они написаны по законам развития нарратива (описания). Анализ словоупотребления показал, что основными маркерами этносферы в текстах, помимо имен собственных, являются реалии, принадлежащие к двум большим группам: (1) *бытовая* (помещение, двор, усадьба) и (2) *растительная*. Культурную реалию можно наблюдать только в тексте из очерка Н.С. Лескова (киевский патерик). Представим эти реалии в виде следующей таблицы:

	Пушкин	Тургенев	Лесков	Austen
Бытовая реалья	Куртины, кровли, забор (2), горница, занавеска шелковая, конюшня, кухня	Усадьба, гумно, дворовая собака, конура, телега, ворота, детская	Терем, забор, цепная собака, лузга, лампы, образа, опочивальня, мезонинчик, пенёк, амбар, крупчатка,	Cottage, garrets, church spire, almshouses, avenue
Растительная (животная) реалья	Сороки	Бурьян, лопухи, крыжовник, малина, липы, тростник, крапива, комар, мухи, шмель, розан		

Очевидна разная степень использования реалий в текстах; очевидно также, что растительная реалья характерна, в основном, для тургеневских описаний. Следует признать при этом, что бытовые и растительные реалии не исчерпывают ряд маркеров этносферы в тексте. Этнографическими элементами можно считать и семантические поля, группирующиеся вокруг локативов - структурных доминант описаний. Представим эти семантические поля тоже в виде таблицы:

Автор	Локативы	Семантическое поле, пафос	Примеры
--------------	-----------------	----------------------------------	----------------

Пушкин, 1.	Двор, куртины, горы	Зима; торжественный	Побелевший двор, узоры, деревья в серебре, блистательный ковер, все ярко, все бело кругом
2.	Поля, долины, гор вершины, леса, свет	Природа, свобода суеты; светлая печаль	Мирные долины. Знакомые леса, небесная краса, моя свобода, веселая природа, моя свобода
3.	Новоселье, постель, окно, незнакомый двор	Чужой мир; тоска	Нехорошо на новоселье, занавеска шелковая, конюшня, кухня и забор
Тургенев 4.	Имение, без усадьбы, дом, город О..., сад, поле, луга, рощи	Ностальгия, бескрайняя природа	Некрасивое и без усадьбы; большой сад, выходил прямо в поле; Покровское с веселой речкой, широкими лугами и зелеными рощами
5.	Гумно; дом; дно реки, под окном, густая трава, поля; другие места на земле; родина	Мирное оцепенение, тишина, приroda	Погрузился в мирное оцепенение, течение тихой жизни, редкие звуки деревенской глуши, ничто не стукнет, не шелохнется; незачем волноваться,

			ширится во всю ширину свою каждый лист.
6.	Дом, сад, пруд	Отсутствие упорядоченности, дикость, удовлетворение	Остался им доволен; зарос бурьяном; странное расположение сучьев ...
11.	Комнатка, второй этаж дома ее матери, детская, углы, ящики, стол, церковь, келейка	Порядок, чистота, религиозность; тихая заботливость, горестное оцепенение	Чистая, светлая, с белой кроваткой, всюду смела пыль, заперла все ящики, вернувшись из церкви; висело распятие; опустилась на колени, положила голову на стиснутые руки
Лесков 7.	Терем, высокий забор. Свекровь, дом, опочивальня, мезонинчик, амбар, река, пристань, калитка	Скука, тоска, одурь, простота и свобода, порядок	Скука непомерная в запертом купеческом терему с высоким забором; характер был пылкий, привыкла к простоте и свободе; Везде чисто, везде тихо и пусто
Austen 8.	House, cottage, roof, Window shutters, country, Barton valley, Court,	Cheerfulness, Pleasantness, goodness, regret, order	Tedious, unpleasant, gave them cheerfulness, a pleasant fertile spot, comfortable and compact; as a cottage was

	gate		defective, Poor and small; The situation of the house was good, a pleasant view
9.	Rough road, estate, village, cottages, the church, the Great House, the parsonage, alms-houses, the lodge gates, the park	Decency, disappointment	Cottages are a disgrace; a tidy-looking house; decent people, situation of the house is dreadful, an ill-looking place
10.	The situation of the house; windows; every room; lawn, the avenue; iron palisades and gates	Grave disappointment	Excluded the possibility; looking grave

Первое, что привлекает внимание при анализе семантических полей, это наличие оппозиций: замкнутость пространства противопоставляется его открытости (Пушкин, Тургенев, Лесков, Остин). Эти "пространственные" оппозиции по ассоциации обуславливают другие. Так, не-свобода противопоставляется свободе (Пушкин, Лесков, Тургенев – 5), условное поведение – естественному (Пушкин, Лесков, Тургенев – 5, 6), порядок или упорядоченность – дикой вольности (Пушкин, Лесков, Тургенев), ограниченность – бескрайней широте (Пушкин, Тургенев, Лесков), отсутствие красоты – красоте (Пушкин, Лесков, Тургенев, Остин). Характерно, что в пространственном концепте Джейн Остин открытость, разомкнутость пространства не связываются со свободой и естественным поведением, а ассоциируются с благопристойностью (decency, goodness), приятностью для взора и упорядоченностью. Причем эти признаки у Джейн Остин невозможно представить в оппозициях относительно антитезы замкнутость пространства - открытость пространства. У Джейн Остин любое пространство отличается упорядоченностью и благопристойностью, а замкнутое пространство вызывает лишь раздражение и разочарование,

но не является опасным, как у Лескова или позднее у Джона Фаулза ("Коллекционер"). В какой степени эти маркеры этносферы зависят от структуры героев, мы увидим при анализе коммуникативной функции текстов, содержанием которой является взаимодействие категории автора, создаваемого образа (персонажа) и читателя.

Часть представленных в таблицах реалий и локативов можно считать маркерами не только этносферы, но и социосферы. Такие слова, как *двор, имение, усадьба, свет, купеческий терем, высокий забор, мезонин, estate, park, the Great House, alms-houses, steward's house* очерчивают социосферы не менее четко, чем этносферы. Сами А. С. Пушкин, И. С. Тургенев и Джейн Остин принадлежали к мелкопоместному дворянству (*gentry*), а Н. С. Лесков к духовенству и к среде разночинцев, и, естественно, знание собственной социосферы нашло воплощение в их произведениях, в основном, на уровне бытописания и структуры героев. Из текстов Пушкина, Тургенева (5, 11) и Лескова очевидно, что структурным признаком их героев является не только стремление преодолеть замкнутое пространство, но и собственную социосферу. Причем вся семантика текстов показывает, что герои не стремятся перейти в иную социальную среду, а пытаются освободиться от какой-либо социальной обусловленности при помощи единения с природой, символизирующей свободу и простоту, при помощи обретения естественного поведения, возврата к нему или путем единения с Богом (Лиза). Если бы эти признаки не были характерны для текста из очерка Лескова, то основной доминантой структур Татьяны и Лаврецкого и отчасти Лизы можно было бы считать их принадлежность к романтическим героям, главными признаками которых считаются идущее от Руссо естественное поведение и единение с природой, а также отчуждение от социальной среды, их породившей³³. Если бы не лесковский текст, то можно было бы утверждать, что в структуре героя превалирует эстетическая (романтическая) доминанта. В целом же анализ позволяет говорить о доминировании этнографических элементов (этносферы) в повествовательных жанрах русской литературы девятнадцатого века.

В текстах из романов Джейн Остин, где рассказывается о тихой усадебной жизни провинциальной Англии начала девятнадцатого века, оппозиции *удовлетворенность социальной сферой – стремление к отчуждению от нее* не наблюдается. Соответственно, в структуре героев отсутствует и романтическая доминанта, при совпадении сюжетной (история любви и поиски

³³ Ср. например, строки из "Чайльда Гарольда" классика романтизма Байрона: *are not the mountains, waves and skies a part/ Of me and of my soul, as I of them?/ Is not the love of these eep in my heart With a pure passion? Should I not contemn/ All objects, if compared with these* // [P..263].

партнеров). Отсутствие романтической доминанты в викторианском романе, предтечей которого стало творчество Джейн Остин, вероятно, можно считать как проявлением этносферы, так и проявлением социосферы.

Для понимания сущности этих проявлений поэтики текста обратимся к ряду теоретических положений. Начнем с эссе Дэвида Герберта Лоренса (1885-1930), который в своем творчестве, отталкиваясь от викторианского романа, по сути, разрушил все его доминанты. Мы уже писали ранее [см. 14], что Лоренс в эссе о Голсуорси и в предисловии к сборнику своих стихотворений [Lawrence, 1976: 218-220] утверждал, что существуют два типа людей: "Social being" и "Human Being". Лоренс писал, что в отличие от "человека гуманного", который не утратил своего единства с универсумом (природой) и способности изменяться вместе с ним, и вследствие этого, подобно Гамлету и Лиру, Вольтеру и Дарвину, защищен от сил зла, полон радости жизни и обладает психологией свободного человека, не скованного цепями морали. "Человек, социально зависимый" "осознает свою субъективно-объективную обусловленность", которая отделяет его от универсума и наделяет психологией раба" [Lawrence, 1976: 219].

Отделенный от универсума человек старается обрести уверенность в материальном мире. Его охватывает страх и, чтобы обезопасить себя, он устремляется к богатству. Именно деньги (богатство), согласно Лоренсу, способны превратить "Human being" в "Social Being" [Lawrence, 1976: 220].

Постараемся проиллюстрировать эти положения Лоренса. Он обращается к героям Шекспира, который в своей жизни сыграл огромное количество социальных ролей, начиная с роли сына перчаточника и городского головы, вероятно, учителя, вероятно, переписчика текстов пьес, сочинителя трагедий и комедий, поэм и сонетов, владельца акций, совладельца театра, актера; в его текстах рассыпаны свидетельства глубокого знания судопроизводства, соколиной охоты, купли и продажи, воинского дела, дворцового этикета. Его общечеловеческая сущность воплотилась в роли сына, брата, вероятно, племянника, мужа, отца, любовника, друга. Его произведения изобилуют вербальными свидетельствами всех его ролей. При этом Гамлет, Беатриче, Лир, Ричард Второй, Ромео и Джульетта представляют собой нагляднейшие из отражений его собственных ролей. В их структурах, на наш взгляд, основным является конфликт между общечеловеческой сущностью (human) и социальной (social).

Уже при анализе хронотопа зла в "Макбете", сопоставляя тексты этой трагедии с текстами из трагедии "Ромео и Джульетта" (глава пятая), можно было увидеть, что структура героя

наиболее ярко проявляется через пространственно – временные отношения текста. Если мы будем рассматривать структуру короля Лира, которого Лоренс приводит примером личности, связанной с универсумом, то увидим, что его принадлежность к категории *human being* непосредственно связана с пространственным архетипом.

В начале трагедии король Лир показан личностью с четко маркированной социальной обусловленностью (Social Being). Он ставит себя в центр подвластного ему социального мира и того пространства, которым он в силу собственной власти владеет.

Лир разделяет пространство и, таким образом, уничтожает центр, образованный его собственной фигурой короля.

Lear: Give me the map there: - Know that we have divided

in three our kingdom: and 'tis our fast intent

To shake all cares and business from our age

Уничтожение подвластного пространства и центра приводит к уничтожению личности социально обусловленной, что выражается в тексте, в частности, и через метафору *To shake all cares and business from our age*. Все это ведет к появлению того самого НИЧТО (NOTHING), которого так страшатся герои Шекспира, и которое, по сути, будучи антивременной и антипространственной категорией (см. выше наш анализ хронотопа зла), представлено во всех трагедиях этико-эстетической категорией, находящейся за пределами добра и зла, а потому таит в себе непреодолимые силы хаоса и уничтожения. Причем в трагедии "Король Лир" семантическое наполнение слова NOTHING полностью зависит от структуры героя. Рассмотрим диалог Лира и Корделии из завязки трагедии:

Lear. ... What can you to draw a third more opulent than your sisters? Speak.

Cor. Nothing, my lord.

Lear. Nothing!

Cor. Nothing.

Lear. Nothing will come out of nothing

(Act 1 scene)

Очевидно, что Шекспир играет этим словом, вкладывая в уста своих героев его различные смыслы. Сема *the non-existent* (Chambers) или "хуже, чем зло" представлена только через восприятие Лира. В уста Корделии Шекспир не вкладывал эти значения. Два раза произнесенное младшей дочерью Лира слово выражает всего лишь ее нежелание говорить льстивые слова. Фактически завязкой трагедии служит намеренное со стороны автора нарушение коммуникации - вкладывание в уста героев различных смыслов одного и того же слова.

При этом Шекспир не оставляет Лира раздавленным всепоглощающим НИЧТО. Лир, пройдя через унижение, очищение бурей, через "ритуальное" и буквальное избавление от королевских (социальных) одежд, через ритуальное облачение в одежды из диких растений, через "мудрое безумие", когда он принял на себя роль шута и всех других обездоленных, через очищающее естественное пространство верескового поля и хижины, где укрывались нищие и гонимые, и через смерть любимой дочери, преодолел НИЧТО, обрел связь с универсумом и стал, как отметил Лоренс, свободным человеком (Human being). Примечательно, что функция образа БУРИ и ВЕРЕСКОВОГО ПОЛЯ (болота) здесь иная, нежели в трагедии "Макбет". Если в шотландской пьесе эти образы символизируют разрушение и зло, то в трагедии о короле Лире они обладают функцией очищения. Характерно, что "метаморфоза", происходящая с Лиром, при столкновении с силами природы, представлена неоднозначно:

Lear. Spit, fire! Spout, Rain!

I tax not you, you elements, with unkindness;

I never gave you kingdom, call'd you children;

You owe me no subscription: then let fall

Your horrible pleasure; Here I stand, Your slave,

A poor, infirm, weak, and despis'd old man:-

But yet I call you servile ministers,

That will with two pernicious daughters join

Your high-engender'd battles, gainst a head

So old and white as this. O! O! tis foul!

(Act three, scene two)

И оценочная лексика с отрицательной коннотацией, и оксюморон *horrible pleasure* нацелены на передачу достаточно болезненного очищения. Очевидно, что для Лира, в отличие от библейского Иова, с кем его достаточно часто сравнивают [см. например, Schneider, Ben Ross, Jr.: 1995], смирение недостижимо. Лир в результате очищения приобретает не способность к смирению, а способность к сопереживанию:

Lear. ... Poor, fool and knave, I have one part in my heart

That's sorry yet for thee (Act three, scene two)

Таким образом, текст показывает, что неоднозначное состояние Лира связано с естественным и неоднозначным пространством.

В более ранней трагедии "Ричард II", где герой тоже лишается власти, владений, короны (но не по своей воле), король Ричард не успевает после лишения своей социальной обусловленности пройти очищение, обрести связь с универсумом и стать свободным человеком, поскольку он гибнет в Тауэре. Все, что у него остается после низвержения – это губительное НИЧТО (*Make me, that nothing have, with nothing griev'd.... I have no name, no title-/No, not that name was given me at the font-/ But 'tis usurp'd. Alack the heavy day,/ That I have worn so many winters out, And know not now what name to call myself!* – p. 471), хотя он и начинает осознавать преимущества личности, потерявшей социальную обусловленность (ср.: *Fair cousin? I am greater than a king;/ For when I was a king, my flatterers/ Were than but subjects; being now a subject,/ I have a king here to my flatterer./ Being so great, I have no need to beg* – p. 472). Характерно, что и в этой трагедии Шекспир привлекает пространственный образ, чтобы показать, как Ричард лишается своей социальной роли короля, не обретая ничего (*Now is this golden crown like a deep well/ That owes two buckets, filling one another;/ The emptier ever dancing in the air, / The other down, unseen and full of water./ That bucket down and full of tears am I, drinking my griefs, while you mount up on high* – p. 471). В метафоре, где проводится параллель между лишенным власти Ричардом и ведром, погруженным в воды глубокого колодца, легко узнается мифопоэтическая модель архетипа верха и низа, где низ всегда обозначает смерть и НИЧТО.

Шекспировский Гамлет, на которого Лоренс тоже ссылается, иллюстрируя свои рассуждения о существовании двух типов людей, с самого начала трагедии действует как "Human Being". Шекспир в нескольких местах трагедии показывает, что Гамлет настолько чуждается собственной социальной обусловленности наследного принца, что постоянно противопоставляет короля и человека. Уже ставшая хрестоматийной реплика Гамлета на слова Горацио о величии короля Гамлета ('*A was a man, take him for all in all* – Act 1, sc.2) является ярчайшим примером того, как Шекспир снижает социальную сущность человека при одновременном возвышении его общегуманной значимости. Еще более маркированное снижение, доходящее до травестирования, можно наблюдать в репликах Гамлета из разговора с Розенкранцем и Гильденстерном из второй сцены четвертого акта, где Гамлет заявляет, что король это вещь, сделанная из ничего :

Ros. My lord, you must tell us where the body is, and go with us to the King.

Ham. The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing-

Guil. A thing, my lord!

Ham. Of nothing. Bring me to him. Hide fox, and all after.

Здесь очевидно тождество между социальной ролью короля и тем НИЧТО (Nothing), которого Гамлет старается избежать.

Объяснить подобное противопоставление короля и человека можно при помощи общеренессансной концепции человека [Лосев, 1979: 46], которая, в свою очередь, нашла воплощение в тексте трагедии "Гамлет" (Ср.: *What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculties! in form and moving, how express and admirable! in action, how like an angel! in apprehension, how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust?*). С другой стороны, можно было бы последовать примеру Стива Сомера [Sohmer, 1995], который на примере текста объяснения Гамлетом традиций Эльсинора, анализа календарных соответствий и аналогий между фигурами шекспировского Гамлета и немецкого церковного реформатора Мартина Лютера доказывает, что Гамлет был рожден вне брака, легитимирован после заключения оного и имел слабые права на престол. Можно было бы развить положения статьи Сомера и показать, что отрицание Гамлетом социальных функций (короля или нищего) и возвеличивание общечеловеческих является еще одним аргументом в пользу внебрачного происхождения главного героя трагедии. Сделать это, однако, нам не позволяет

структура шекспировского бастарда. Внебрачно рожденные персонажи в его пьесах (например, Дон Гуан из комедии "Много шума из ничего" и Эдмунд из трагедии "Король Лир") представлены бессердечными злодеями, которые свершают зло без колебаний и без мук совести. Гамлет же колеблется, рефлексит и испытывает жесточайшие муки совести, преодолеть которые ему в какой-то степени помогает притворство и маска безумного (см. первую главу). Эти структурные признаки героя не позволяют сделать вывод о том, что Шекспир изобразил Гамлета внебрачным сыном его отца - Гамлета и матери - Гертруды.

Немалую роль в структуре Гамлета как персонажа с гуманной ориентацией играет и пространственный концепт. Как и концепт человека, он биполярен в трагедии, то есть, представлен как пространство социально маркированное и пространство с нулевой (или со стертой) социальной маркированностью. Локативами первого можно назвать Эльсинор и его помещения, Данию, Англию и весь мир. Каждое из них представляет для Гамлета опасное замкнутое пространство, подобное тюрьме (см. действие второе, сцену вторую), которое он пытается преодолеть и которое его выталкивает. Локативами пространства со стертой социальной маркированностью в трагедии являются сам человек (антропогенное пространство), кладбище, идеальное концептуальное пространство и Виттенберг (Виттенбергский университет). Свидетельством функционирования антропогенного пространства могут служить два знаменитых эпизода из третьего и четвертого действий, где Гамлет сравнивает себя с флейтой (Ham. *Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be play'd on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.*) и где он говорит о путешествии короля по кишкам нищего (Ham. *A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm ... Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar*).

Концептуальное пространство непосредственно связано с ренессансной концепцией человека, то есть обладает теми же характеристиками относительности и противоречивости:

Cp: ... and ideed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy the air, look you, this brave o'rehanging firmament, this maqjestic roof fretted with golden fire- why, it appeareth no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours.- (Act 2, sc. 2)

При всем очевидном соединении крайностей в этом тексте глаголы *seems* и *appeareth* свидетельствуют об абсолютности идеального и относительности отвратительного в концептуальном пространстве.

Гамлет не отталкивает физическое пространство кладбища, поскольку там он ощущает единство не только с другими живыми смертными, но и с уже ушедшими (Йорик), а также возможность возвращения к первоосновному праху (первоосновной пыли или глине). Парадоксальные суждения Гамлета об изготовлении затычки для пивной бочки из праха Александра Македонского (*Alexander died, Alexander was buried, Alexander returned to dust; the dust is earth; of earth we make loam; and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?*) свидетельствуют о десоциализации Шекспиром и его героем пространства кладбища, о стремлении к снижению социальной значимости великих. Другим локативом в трагедии, где социальная значимость нивелируется, стал только упоминаемый Виттенбергский университет.

Виттенбергский университет, студентом которого Шекспир сделал своего героя, был основан в 1502 году саксонским герцогом Фредериком. В шестнадцатом веке университет стал известным по всей Европе, потому что именно там Мартин Лютер (1483-1546) провозгласил свою доктрину, девяносто пять тезисов, направленных против догматов католицизма (1517); а с ним и с его последователями дискутировал великий гуманист Эразм Роттердамский (1469-1536). В списках студентов Виттенбергского университета за 1585-1596 годы были имена Розенкранц и Гильденстерн, которые Шекспир ввел в свою трагедию [данные по: Sohmer, 1995]. В глазах современников Шекспира Виттенберг был местом свободомыслия, и поэтому драматург противопоставляет замкнутое пространство Эльсинора, где каждому определена его социальная роль, пространству Виттенбергского университета, где Гамлет – не принц, а студент и философ, где Розенкранц и Гильденстерн всего лишь студенты, а не услужливые придворные. Текстуальными свидетельствами знакомства Шекспира с духом свободы в университете служит сцена, где король и королева просят Гамлета не ездить в Виттенберг, и те философские беседы Гамлета и Горация, где все аргументы Гамлета построены на парадоксе, основном принципе полемики Эразма Роттердамского ("всеобщем парадоксе бытия" - ср. например, "Разговоры запросто"). Если в плане биографии фигура Гамлета и может соотноситься с Мартином Лютером, то в плане содержания и структуры его философствований он ближе к Эразму Роттердамскому. Гамлет - это колеблющийся и сомневающийся герой, а Мартина Лютера отличали нетерпимость и фанатизм. Шекспир, введя в текст фигуру Горацио и используя философствования Гамлета либо с понимающим другом, либо с воспринимающими его сентенции как проявление сумасшествия Поло-

нием, Клавдием, Розенкранцем и Гильденстерном, как бы столкнул два пространства: социализированное пространство Эльсинора и Дании и гуманистическое пространство Виттенберга. Это противопоставление добавило дополнительную коллизию в трагедию о мести сына за смерть отца.

Каким образом соотносится социосфера трагедии с этносферой, очевидно из анализа многочисленных аллюзий на современную Шекспиру жизнь Англии и Лондона. Помимо календарных соответствий, о которых столь подробно писал Стив Сонор, текст трагедии изобилует ссылками на события политической, театральной и университетской жизни шестнадцатого века. Приведем для иллюстрации два примера: (1) Лучшие столичные трагики появляются в Эльсиноре, потому что они вынуждены странствовать. Их странствия вызваны тенденцией владельцев компаний и помещений нанимать детей вместо взрослых актеров (действие 2, сцена 2). Та же тенденция наблюдалась в Лондоне в конце шестнадцатого века и с ней связана история приобретения труппой, где был Шекспир, театра Blackfrairs. (2). Второй пример связан с традицией театральных постановок в университетах Англии. Шекспир выводит главного придворного Полония выпускником университета (судя по содержанию разговора, английского), который, будучи студентом, играл Юлия Цезаря (весьма вероятно, шекспировского):

Ср.: Ham. ... [to Polonius] My Lord, you play'd once i' th' university, you say?

Pol. That did I, my lord, and was accounted a good actor.

Ham. What did you enact?

Pol. I did enact Julius Caesar; I was kill'd i' th' Capitol; Brutus kill'd me.

Самого Гамлета Шекспир, следуя легенде, делает датчанином и по своей структуре личностью универсальной, свободной, как было очевидно из анализа, от социальной обусловленности. Немалая роль в формировании такой структуры героя принадлежит высокой степени интertextуальности трагедии, которую мы не будем подвергать анализу. В плане принадлежности Шекспира и его героя к этносфере Англии примечателен текст из первого монолога Гамлета, где он, на наш взгляд, представлен англичанином:

How weary, stale, flat and unprofitable,

Seem to me all the uses of this world!

Fie on't! Ah, fie! 'tis an unweeded garden,

That grows to seed; things rank and gross in nature

Possess it merely (Act 1., Sc.2).

Гамлет, рассуждая о запрете самоубийства, наложенным христианством, о новом кровосмесительном замужестве матери, сравнивает все, что ни есть на свете с заросшим непрополотым садом, которым самосевом завладел бурьян. Оценочная коннотация лексики почти полностью соответствует оценочной коннотации словоупотребления Джейн Остин, что, по сути, является национально - культурным воплощением оценочной семантики [Писанова, 1997]. Оценка основывается на классических оппозициях благо - зло, и норма – не норма. Для Шекспира и для Гамлета совершенство мира связано с его упорядоченностью, и это одно из наиболее ярких проявлений этносферы (англосаксонской) в трагедии. Если мы будем сравнивать этот текст из монолога Гамлета с эпизодами из романа "Дворянское гнездо" Тургенева, где Федор Лаврецкий созерцает заросший сад [5, 6], то отметим значительные расхождения на уровне концепта сада как проявления "национального образа мира".

Бурьян, лопух, крапива, крыжовник, малина, богородицины слезки, зоря и прочая сорная трава не связываются у Лаврецкого с хаосом, с неупорядоченностью мироздания, а связываются со зреющей силой, здоровьем, тишиной, широтой со свободой и чувством родины. Этот заросший сад для Лаврецкого своего рода универсум, Вселенная, отводящая от него суету социального мира и превращающая его самого полностью в "Human Being". Метафора из "Гамлета" в отличие от этого концепта указывает на состояние мира, близкое к катастрофическому. Вероятно, при близости структур героев разницу концептов сада можно объяснить разницей национальных концептов пространства, обусловленных географией стран. Отношение к упорядоченности иное у жителя островной страны, где ресурсы земли ограничены, и у жителя континентальной страны, где такие ограничения нивелированы. В шекспировском концепте сада, кроме того, присутствует и ренессансная модель сада. Семантика ренессансного сада исходила, как писал Д.С.Лихачев в своей статье "Сады лица" [Лихачев 1987: 16-33] "из серьезного отношения к миру, из стремления представить некий "микрокосм" [Лихачев 1987: 26]. Кроме того, частично семантика этого концепта обусловлена и структурой героя, принца-студента, создатель которого жил во время возрождения античной традиции "соединять учебные и ученые учреждения с са-

дами" [Лихачев, 1987: 17]. Таким образом, очевидно, что семантика концепта сада в "Гамлете" обусловлена тремя причинами: общенациональным концептом упорядоченного островного пространства; ренессансным концептом сада – "микрокосма" и концептом сада – лица или академии.

Семантика концепта сада у Тургенева тоже обусловлена структурой героя, стремящегося обрести единство с универсумом и освободиться от суесть социального мира, а также рядом факторов, обусловленных функционированием биосферы и этносферы. В целом во всех текстах наблюдается художественное воплощение явления, которое Л.Н. Гумилев охарактеризовал как "приспособление к себе ландшафта и себя к ландшафту" [Гумилев 1989: 138]. В частности, относительно текстов из русских источников можно говорить о художественном воплощении взаимоотношенности бескрайнего ландшафта и национального характера, – явлении, о сущности которого есть достаточно много исследований [Бердяев 1985, 1990; Соловьев, 1966, Гумилев, 1989, 1992; Гачев, 1985, Баткина, 1985], в которых этнический концепт пространства рассматривается как главная составляющая "внутренней формы" менталитета этноса.

Анализ функционирования этнически отмеченных пространственных концептов в усадебных романах (*a novel of quiet domestic life set up in provincial...*) был бы не полным без рассмотрения концепта пути. Обратимся к ряду дополнительных текстов из романа Пушкина и Тургенева, представленных в приложении.

Анализ показывает, что романное воплощение архетипов пути, наблюдаемых в притчах и в сказках, в той же степени зависит от структуры героя, как зависит от нее категория автора или голоса. Актуализированные соответствия, то есть представление в романе пути – скитания по дорогам, где количество препятствий соответствует количеству структурных осложнений, можно обнаружить в текстах романов, где герой намеренно смоделирован скитальцем. Примерами такого воплощения могут служить роман "Очарованный странник" Н. С.Лескова, где моделью послужил гомеровский Телемах, и поэма Н. В. Гоголя "Мертвые души", где за образец был взят Одиссей (его трикстеровая, плутовская ипостась при намеренном исключении культурной, героической ипостаси гомеровского героя) [Лотман, 1988].

В усадебном романе архетип воплощается метафорически, то есть путь со всеми препятствиями – это не что иное, как жизнь героя с взлетами и падениями. Романное путешествие, присутствующее почти в каждом усадебном романе, носит структурообразующую функцию, иными словами, при его помощи зачастую показывается становление героя [Стеблин –

Каменский, 1984, Лотман, 1987]. Примером может служить путешествие Онегина, изменившее его. Если обратить внимание не на столь глобальные передвижения героев, а на их переезды из одного имения в другое, или из города в имение, или в столицы, то очевидным становится "сентиментальный" характер путешествий. И у Пушкина, и у Тургенева малое путешествие – это "сентиментальное путешествие" либо героя (Пушкин, Тургенев), либо автора (Пушкин). Если рассматривать эти путешествия через призму категории голоса, то пушкинские тексты являются собою пример трехголосия (герой, автор, рассказчик), тогда как тургеневский текст – пример двухголосия (герой, рассказчик).

Начало романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин" представляет собой своеобразный "поток" сознания героя, где в отличие от аналогичных по структуре текстов двадцатого века соблюдены все классические правила логического построения текста (присутствие внутренней и внешней когезии, развитие строфы-абзаца от вводного предложения до заключительного). Интертекстуальность строфы – перефраз начала популярной басни "Осел был самых честных правил" и озвучивание, переложение, передача русскому дворянину мыслей студента Дублинского Trinity Colledge, молодого Мельмота, который отправлялся в фамильный замок ухаживать за смертельно заболевшим дядюшкой, из начальных строчек романа Чарльза Матьюрин "Мельмот–Скиталец" – характеризует и больного дядю и очерчивает структуру героя: своеобразного губителя душ. Третий источник интертекстуальности – "Сентиментальное путешествие" Лоренса Стерна определил и структуру "потока сознания" героя и его содержание: Онегин не размышляет о красотах или унылых картинах дороги из Петербурга в имение, а думает о собственном вынужденном притворстве ("Приготовляясь, денег ради, /На вздохи, скуку и обман"). Онегин предстает "сентиментальным" путешественником – важно не то, что он видит, а важно то, что он думает и чувствует, путешествуя. Последующие аллюзии дополняют структуру героя чертами Чайльд - Гарольда [Лотман, 1987: 84-85], в какой-то степени ловеласа, однако особая роль для понимания структуры героя принадлежит именно первой строфе, где Пушкин приоткрыл сознание Онегина, смоделировав своего героя по образу и подобию Мельмота и сентиментального путешественника. Примечательно, что и во время путешествия Онегина "созерцает" и комментирует ландшафт автор, герой же размышляет о собственной участи:

Ср. :

... Онегин взором сожаленья

Глядит на дымные струи

И мыслит, грустью отуманен:

Зачем я пулей в грудь не ранен?

Зачем не хилый я старик,

Как этот бедный откупщик?

Зачем, как тульский заседатель,

Я не лежу в параличе,

Зачем не чувствую в плече

Хоть ревматизма, - Ах создатель!

Я молод, жизнь во мне крепка;

Чего мне ждать, тоска, тоска!...

Отметим все же, что места, где Пушкин приоткрывает сознание своего героя, крайне немногочисленны: письмо Онегина, несколько предшествующих ему строчек в восьмой главе, несколько строчек в шестой главе, где Онегин размышляет о дуэли с Ленским. В целом же в романе преобладает точка зрения автора [Лотман, 1987]. Преобладает она и в сценах путешествий. Примером может служить строфа из седьмой главы, где Пушкин размышляет о будущих дорогах и шоссе. Автор – философ, комментатор и доверительный собеседник с читателем – это тот же сентиментальный путешественник, использующий путешествие своего героя, чтобы поделиться своими собственными мыслями обо всем на свете. Среди этого потока авторских мыслей Пушкин как бы вспоминает, что он еще и рассказчик и торопливо, емкими словами (*тащилась, насладились дорожной скукою*) в девяти строчках повествует о передвижении Лариной, чтобы разразиться пламенной речью о своем отношении к Москве. Ю.М.Лотман, комментируя подобную стилистику изложения, опираясь на парадокс Пушкина: "роман требует болтовни" [Лотман, 1987: 180]. Ю.М.Лотман пояснил, что эта болтовня не что иное как "сознательная ориентация на повествование, которое бы воспринималась читателем как непринужденный, непосредственный нелитературный рассказ", отвечающий принципам семантико-стилистического слома [Лотман, 1987, 68]. В данном случае при повествовании о путешествиях Онегина и Лариных слом про-

явился в трехголосии и в сентиментальном самосозерцании (герой) и созерцании (автор). В значительной степени это своеобразие обусловлено сочетанием высокой степени полигеничности (интертекстуальности) романа и его ориентацией на достоверность.

Тургеневский текст сохраняет структуру "сентиментального путешествия". При этом, как уже отмечалось, авторская точка зрения отсутствует и рассказчик полностью нейтрален. В тексте доминирует голос и точка зрения героя, несмотря на обилие повествовательных (нарративных) предложений. Текстовое пространство основано на различного рода параллелизмах. Первые пять предложений повествуют о ландшафте, о "русской картине", которая "навевала на его душу сладкие и в то же время почти скорбные чувства". В следующих четырех предложениях повествуется о воспоминаниях Лаврецкого, связанных с детством и юностью. Очевидно, что абзац построен по принципу "психологического параллелизма". Семантика второй части отражает оксюморонное воплощение первой, то есть "светлая печаль" ландшафта соответствует светлой печали героя. Второй абзац являет собой внутренний монолог Лаврецкого о Лизе, включающий в себя ее портрет, окрашенный отношением героя (*"Славная девушка; взгляд честный и невинный; жаль, она, кажется, восторженна немного; Очень я люблю, когда она ..."*). Размышление о Лизе по правилу развития ассоциативной цепочки плавно переходит в размышление о Паншине и в выражение желания *"соснуть"*. Этот внутренний монолог развивается по классическим правилам логики текста абзаца, то есть первое предложение является вводным, второе – "ключевым" (topic), предпоследнее - подводящим итог рассуждениям (Побежит и она по той же дорожке, по какой все бегают), последнее – связующим между двумя абзацами (*"Лучше я сосну... Заснуть он не мог" ...*). Слова рассказчика образуют структурную рамку внутреннего монолога (*"подумал он ... И Лаврецкий закрыл глаза"*). Структура абзаца и внутренние средства когезии – развитие одной идеи от темы к реме и повторение отдельных слов – позволяют говорить о традиционной организации текста внутреннего монолога. В следующем абзаце, однако, можно наблюдать приемы, которые станут основными структурообразующими элементами текстового пространства внутреннего монолога романов "потока сознания".

Хотя основной голос абзаца – это голос рассказчика, и среди девяти предложений только одно передает внутреннюю речь героя, основной принцип развития абзаца – ассоциативные цепочки. Пунктуационно подобное развитие оформлено при помощи многоточий (*"Лаврецкий, Бог знает почему, стал думать о Роберте Пиле ... о французской истории ... о том, как бы он выиграл сражение, если бы был генералом; ему чудились выстрелы и крики ..."*). Писатель-модернист произвел бы в этом тексте всего единственную операцию: отдал бы голос полностью

герою. Особая функция принадлежит "ландшафтным" предложениям: повторение определителей *те же* (*"те же поля, те же степные виды"*) подчеркивает и подсознательное недовольство героем дорогой сердцу русской картиной и сознательное недовольство собой (*"Хорош возвращаюсь я на родину"*). Здесь опять можно наблюдать действие принципа "психологического параллелизма". Заключительное ландшафтное предложение также передает мотив "радостного разочарования" (*"выпрямился и широко раскрыл глаза; тянулась небольшая деревенька; ветхий господский домик с закрытыми ставнями и кривым крылечком; росла крапива, зеленая и густая"*). Уменьшительный суффикс и доминирующая сема ветхости и заброшенности при общем мотиве чувства родины создают особую диалектику текста, основанную на соединении противоположных начал, характерном для текстов всех великих писателей, начиная с периода Возрождения.

Сопоставление текстов из романов русских писателей с главами из романа Джойса "Улисс" позволяет предположить, что структура "сентиментального путешествия" в синтезе с архетипом пути стала генотипом текстового пространства в романе "поток сознания" Джеймса Джойса.

Таким образом, анализ текстов показал, что особенности организации хронотопа и текстового пространства определяются помимо интенций авторов функционированием биосферы, ноосферы, семиосферы, этносферы и социосферы.

Во всех текстах при разной степени семантической интертекстуальности прослеживается четкая структурная интертекстуальность, то есть соблюдение правил развития нарратива.

Во всех анализируемых текстах на всех уровнях наблюдается явление, которое Л.Н. Гумилев охарактеризовал как "приспособление к себе ландшафта и себя к ландшафту". Во всех текстах маркерами этносферы являются реалии и локативы. При этом различия прослеживаются на уровне оценочной семантики.

Для текстов из русских романов характерно представление происходящего и ощущаемого в оппозициях, при этом неограниченность пространства связывается со свободой и естественным поведением, а замкнутость пространства является знаком беды. Для текстов из романов Джейн Остин подобная дихотомия нехарактерна, для них присуще доминирование семы упорядоченности, приравненной к семе пристойности и добра.

Структурным признаком героев русских романов является стремление преодолеть не только замкнутое пространство, но и собственную социосферу при попытке освободиться от любой социальной зависимости при помощи единения с природой, символизирующей свободу и простоту, то есть обретение статуса "естественного человека". Это свидетельствует о превалировании в текстах русских усадебных романах героев романтического, "руссоистского" типа в синтезе с этнографическими тенденциями. Для викторианского усадебного романа эти структурные признаки не характерны. Отсутствие романтической доминанты в викторианском романе можно считать как проявлением этносферы, так и проявлением социосферы. Эти различия можно объяснить доминированием одного из структурных типов личности в романах. В русских романах представлен герой, тяготеющий к универсуму, в английских – к соцуциуму.

Романное воплощение архетипов пути зависит от структуры героев. В усадебном романе архетип пути выражен метафорически, а само путешествие является "сентиментальным" путешествием либо героя, либо автора. Это путешествие носит структурообразующую функцию: при его помощи показывается становление героя.

6.2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КАТЕГОРИЙ ХРОНОТОПА, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И СТРУКТУРЫ ГЕРОЯ В РОМАНЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА "УЛИСС"

В настоящем разделе мы вновь обратимся к творчеству Джеймса Джойса для того, чтобы рассмотреть взаимодействие трех категорий текста: структуры героя, хронотопа и интертекстуальности в рамках одного произведения. Роман "Улисс" (1922) выбран для анализа, поскольку в нем представлены в синтезе три основных вида действительности: окружающий объективный мир (Дублин), сознание и подсознание трех основных героев, что потребовало от автора не только использования синтеза различных жанровых форм и кодов, но и огромного лингвистического эксперимента, во многом обусловившего поэтику романа. Описывая скитания по Дублину

своих героев, поэта Стивена Дедалуса и рекламного агента Леопольда Блума³⁴ в течение одного июньского дня 1904 года и использовав для передачи этих скитаний структуру "Одиссеи" Гомера, Джойс сконцентрировал внимание читателей не на поступках персонажей, играющих незначительную роль, а на том, о чем думают его герои и как зарождается их мысль, в редком случае изреченная и потому свободная от неадекватной интерпретации. Для анализа выбрано три текста из романа "Улисс": первый - из девятой главы (*Scylla and Charybdis*), передающий мысли одного из главных героев Стивена Дедалуса, второй – из десятой главы (*Wandering Rocks*), повествующей о передвижении преподобного Конми по Дублину, третий, передающий мысли Леопольда Блума, из четвертой главы (*Calypso*).

1.³⁵*About to pass through the doorway, feeling one behind, he stood aside.*

2. *Part. The moment is now. Where then? If Socrates leave his house today, if Judas go forth to-night. Why? That lies in space which I in time must come to, ineluctably.*

3. *My will: his will that fronts me. Seas between.*

4. *A man passed out between them, bowing, greeting.*

5. *-Good day again, Buck Mulligan said.*

6. *The portico.*

7. *Here I watched the birds for augury. Ængus of the birds. They go, they come. Last night I flew. Easily flew. Men wondered. Streets of harlots after. A cream-fruit melon he held to me. In. You will see.*

8. *-The wandering jew, Buck Mulligan whispered with clown's awe. Did you see his eye? He looked upon you to lust after you. I fear thee, ancient mariner. O, Kinch, thou art in peril. Get thee a breechpad.*

9. *Manner of Oxenford.*

10. *Day. Wheelbarrow sun over arch of bridge.*

³⁴ А так же ожидание последним жены, певички Мэрион – см. третью главу настоящей работы.

³⁵ Цифры перед абзацами поставлены для удобства анализа.

11. *A dark back went before them. Step of a pard, down, out by the gateway, under portcullis barbs.*

12. *They followed.*

13. *Offend me still. Speak on.*

14. *Kind air defined the coigns of houses in Kildare street.*

No birds. Frail from the housetops two plumes of smoke ascended, pluming, and in a flow of softness softly were blown. Cease to strive. Peace of druid priest of Cymberline, hierophantic: from wide earth in altar.

Laud we the gods

And let our crooked smokes climb to their nostrils

From our bless'd alters. (U;279-280)

Первое, что привлекает внимание в тексте из эпизода в библиотеке (Сцилла и Харибда), это высокая степень интертекстуальности, которая превращает всю главу в обширный гипертекст. Для удобства систематизации интертекстуальности отрывка рассмотрим факторы, которые обусловили подобные семантические и структурные характеристики текста.

Семиосфера: В романе "Улисс" можно обнаружить не только маркеры различных лингвистических и культурологических знаковых систем, но и общенаучных и естественно - научных. В тексте такими маркерами являются игра смыслами (*Buck – Oxenford*), предложение: *That lies in space which I in time must come to, ineluctably* и слово *hierophantic*. Несомненно, все проявления интертекстуальности, связанные с ними переключения кодов и сам язык произведения принадлежат к семиосфере.

Этносферы: Ирландская (2) и английская (2а): Весь внутренний разлад героя Джойса Стивена Дедалуса как в романе "Портрет художника в юности", так и в романе "Улисс" восходит к невозможности примириться с подчиненным положением Ирландии и с вынужденной необходимостью совершенствовать английский язык (*acquired speech*). С другой стороны, герой Джойса не может принять многие идеи движения культурного возрождения Ирландии, требующего ориентации преимущественно на кельтский фольклор (*Celtic Revival/Twilight*) и на национальную самоизоляцию (*Sinn Fein*). В главе "Сцилла и Харибда" этот внутренний разлад Стиве-

на в какой-то степени является внутренней формой знаков гомеровских чудовищ, имена которых Джойс хотел использовать для эпизода в библиотеке. В анализируемом отрывке Стивен противопоставлен Баку Муллигану, выпускнику Оксфорда, впитавшего английскую культуру, неделикатность которого Джойс показывает как посредством прямой речи Муллигана (*The wandering Jew? Buck Mulligan whispered with clown's awe. Did you see his eye? He looked upon you to lust after you. I fear thee, ancient mariner. O, Kinch, thou art in peril. Get thee a breechpad*), так и посредством внутреннего монолога Стивена (*Manner of Oxenford; Offend me still.*). Посредством внутреннего монолога Стивена показаны и горечь подчиненного положения Ирландии (*Cease to strive ...*), и знаки мифологических чудовищ Сциллы и Харибды в их противостоянии (*My will: his will that fronts me. Seas between*). Основным маркером этносферы Ирландии в романе "Улисс", как и ранее в романе "Портрет художника в юности" является мотив преодоления пространства.

Интертекстуальность. Принимая за *интертекст 1* совокупность всех существующих текстов и за *интертекст 2* совокупность всех текстовых форм, отметим не только многослойность интертекстуальности в "Улиссе", но и ее полифункциональность. Источники по их функции в тексте можно разделить на *структурные* ("Одиссея") [Kiberd, 1992] и на *семантические* (Шекспир, ирландский фольклор и Библия). Особая функция у референций на собственные произведения, включая сам роман "Улисс". С одной стороны, эти референции являются структурообразующими – они при подчеркивании доминант создают структуру героя, с другой стороны, являются смыслообразующими, поскольку формируют через доминанты некое постоянное смысловое ядро. К таким проявлениям интертекста относится фраза *Ængus of the birds*, соединяющая воедино романы "Портрет художника в юности" и "Улисс". Часть второго абзаца (*If Socrates leave his house today, If Judas go forth tonight. Why? that lies in space which I in time must come to, ineluctably*) и часть восьмого абзаца, где Стивен вспоминает об увиденном сне, являются референциями на более ранние места в романе "Улисс". Характерно, что эти "самореференции" интертекстуально насыщены. Так, аллюзия на "Портрет художника в юности" включает в себя аллюзию на фольклорного ирландского странника, а аллюзия на более раннее место в "Улиссе" – на пьесу Метерлинка, содержащую, в свою очередь, еще ряд аллюзий. В результате возникает многослойность или разветвленность смыслов, обусловленная разнообразием пересекающихся эстетических кодов. И шекспировские, и библейские, и национальные фольклорные источники, а особенно "Одиссея" у Джойса являются *постоянными, устойчивыми* источниками. Они создают определенную незыблемую семиосферу Стивена Дедалуса, эквивалентную его

структуре. К *переменным* источникам следует отнести весь остальной корпус литературных и нелитературных текстов. Эти источники не являются структурообразующими, они сохраняют за собой лишь смыслообразующую функцию. Примером может служить реплика Муллигана. Аллюзии на Агасфера и на Старого морехода придают дополнительные черты портретам Леопольда Блума и Стивена Дедалуса, включая их в ряды устойчивых подневольных странников, однако они почти ничего не говорят о том персонаже, в чьи уста Джойс вложил эти реплики, разве что о цинизме человека, получившего изысканное образование.

Вторая схема, которую мы рассмотрим - это модель функционирования объективного хронотопа.

Мы сочли необходимым выделить и объективный, и субъективный хронотоп, поскольку и в выбранном эпизоде, и во всей главе представлены персонажи, чье сознание либо открыто (Стивен Дедалус), либо закрыто (все остальные). Это ведет к присутствию текстовых оппозиций как на уровне категорий, так и на уровне структуры. Мы рассмотрим категорию хронотопа, ее объективное проявление, поскольку в эпизоде кроме Стивена Дедалуса говорят, проходят мимо, прощаются еще два персонажа: Леопольд Блум и Бак (бык) Муллиган.

Персонажи. Действия.

Маркерами присутствия Муллигана в тексте является прямая речь и несколько нарративных предложений, повествующих о передвижениях героев (напр.: *They followed*). Маркерами присутствия Муллигана можно также считать и те оценочные предложения, включенные во внутренний монолог Стивена (*Offend me still. Speak on*). Маркерами присутствия Блума, который здесь не назван по имени и чье сознание в этом эпизоде закрыто, являются его действия, нарративные предложения (...*feeling one behind; A man passed out between them, bowing, greeting*), неопределенный артикль и метонимия (синекдоха): *a dark back went before them*. Можно также считать маркером его присутствия и не совсем пристойную реплику Муллигана, начинающуюся словами: *The wandering jew*. Все это – и неопределенный артикль, и строчная буква в названии национальности, и метонимия, и сравнение с одним из вечных скитальцев, и употребление сравнения из символического ряда самого Спасителя (*Step of a pard*) говорит об особой роли человека, прошедшего между двумя собеседниками.

Стивен Дедалус, центральный персонаж и главы, и эпизода, маркирован в тексте, прежде всего, внутренним монологом и несколькими авторскими нарративными предложениями (напр.:

About to pass through the doorway, feeling one behind, he stood aside). Внешне он наиболее пассивный персонаж в эпизоде – вся его деятельность сконцентрирована на уровне мысли (Недаром, символический орган главы – мозг).

Время. Объективное время маркировано в черновиках автора. Если начало главы обозначено двумя часами пополудни, то конец главы, видимо, относится ближе к трем часам. Есть и непосредственно текстовые маркеры. Предложения: *"Day. Wheelbarrow sun over arch of bridge."* из внутреннего монолога Стивена являются прямыми температивами, обозначающими объективное художественное время.

Пространство. Объективным художественным пространством во всей главе и отрывке представлена Национальная библиотека в Дублине, где Стивен Дедалус излагал свои соображения о Шекспире, и близлежащие улицы. В тексте это пространство создается локативами, содержащимися как в авторском повествовании (*the doorway, under porticullis barbs, houses in Kildare streets*), так и во внутреннем монологе (*The Portico; over arch of a bridge*). Объективное пространство, с определенной субъективной окраской, создается и при помощи скрытого описания: *Kind air defined the coigns of houses in Kildare street. No birds. Frail from the housetops two plumes of smoke ascended, pluming, and in a flow of softness softly were blown.*

Если мы будем определять тип объективного хронотопа, то все маркеры и семантика лексики (напр.: *Part. The moment is now.*) позволяют определить его как хронотоп расставания.

Субъективный хронотоп. Субъективный хронотоп в этом эпизоде связан только с одним персонажем – со Стивеном, чье сознание открыто. Текстовыми маркерами категории персонажа в данном случае следует считать внутренний монолог, аллюзии, синтаксические эллипсы и ассоциативные цепочки. Еще одним маркером персонажа является игра смыслами и грамматические и семантические параллелизмы, включенные во внутренний монолог (напр. *Frail from the housetops two plumes of smoke ascended, pluming, and in a flow of softness softly were blown*). В них использованы поэтические приемы, характерные для поэзии самого Джойса (см. наше исследование эстетики его стихов). Приведем для сравнения несколько мест из стихотворного цикла Джойса *"Pomes penyeach"*³⁶, где используется аналогичный грамматический и семантический параллелизм: *Frail the white rose and frail are.../ Rosefrail, and fair –yet frailest. (A flower given to*

³⁶ Орфография Джойса.

my daughter); Rain on the Ragoon *falls softly, softly falling*/ Where *my dark* lover lies./ *Sad* is his voice that calls me *sadly calling*/ At grey moonrise./ Love, hear thou,/ How *soft*, how *sad* his voice is *ever calling*/ Ever unanswered, and the *dark rain falling*/ Then as now... (She weeps over Ragoon). Все это позволяет говорить не только об автобиографичности персонажа Джойса, но и об использовании писателем устойчивой со времени романтизма структуры поэта, маркерами которой являются превалирование представления бытия (сознательной и подсознательной деятельности, воображения) над бытом, обособленность от общества и связь с универсумом.

Субъективное время представлено в единстве с субъективным пространством. В эпизоде наблюдается устойчивый для структуры Стивена Дедалуса концепт категории времени "все века слились в один" (см. ПХЮ) и концепт единого нерасчленимого пространства (all space - "Ulysses"). Предложение *That lies in time which I in space must come to, ineluctably* свидетельствует о нерасчленимости концепта субъективного пространства и времени. Характерно, что этот концепт интертекстуально насыщен. Так, приведенное выше предложение является референцией на пассаж из начала главы, который в свою очередь характеризуется высокой степенью интертекстуальности.

Ср.:

<i>Ulysses</i>	<i>Reference</i>
<i>Unsheathe your dagger definitions. Horseness is whatness of allhorse. Streams of tendency and eons they worship. God: noise in the street: very peripathetic. Space: what you damn well have to see.</i>	<i>Plato, Aristotle</i>
<i>Through spaces smaller than red globules of man's blood they creepy-crawl after Blake's buttocks into eternity of which this vegetable world is but a shadow. Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past. P. 338</i>	<i>Medicine, Blake's drawings, Aristotle</i>

Другие маркеры художественного субъективного времени и пространства, температивы и локативы можно разделить на две группы: (1) принадлежащие к интертексту (*If Socrates leave his house today. If Judas go forth tonight. Seas between, from wide earth an altar*) и (2) принадлежащие к актуальному пространству и времени (*The moment is now. The portico. Here I watched the birds for augury. Day.*). Причем последние посредством ассоциативных цепочек тоже тяготеют к сфере интертекста. Например, часть внутреннего монолога, где взгляд Стивена фиксирует место, где он стоит, портик, переходит в ассоциативную цепочку, в которой интертекстом служат последовательно три источника: роман "Портрет художника в юности", ирландский фольклор и сам роман "Улисс". Все эти референции создают в тексте этносферу Ирландии, поскольку в них проявляется основной маркер ее – мотив преодоления пространства (ссылка на предсказание птиц, предвестников скитания, ссылка на фольклорного героя-скитальца, ссылка на будущее скитание). Точно также скрытое описание дыма, струящегося из труб домов, через ассоциативную цепочку переходит в цитату из шекспировской пьесы "Цимбелин" (*Frail from the housetops two plumes of smoke ascended, pluming, and in a flow of softness softly were blown – “ ... And let our crooked smokes climb to their nostrils/ From our bless'd altars*). Вся эта переплетающаяся интертекстуальность образует в романе "Улисс" универсальный субъективный хронотоп, органично входящий в структуру персонажа поэта и скитальца Стивена Дедалуса.

И последнее, что необходимо рассмотреть в этом эпизоде – соотношение концептуального и текстового пространства, которое мы представили в следующей таблице:

<i>Абзац</i>	<i>Тип предложения</i>	<i>Структура предложения</i>	<i>Голос</i>	<i>Тип хронотопа</i>	<i>Источник интертекста</i>
1.	Нарратив	Полное, простое	Повествователь	Объективный	Нулевой
2.(предл.2, 4,5,6)	Внутренний монолог	эллипсы	Стивен	Субъективный	"Улисс"
2.(предл.3,	Внутрен-	3-полное,	Стивен	Субъектив-	Шекспир

8)	ний моно-лог	простое; с придаточным		ный	
3.	Внутренний моно-лог	эллипс	Стивен	Субъективный	"Одиссея"
4.	Нарратив	Полное, простое	Повествователь	Объективный	Нулевой
5	Прямая речь	Приветствие, эллипс	Муллиган	Объективный	Нулевой
6	Внутренний моно-лог	эллипс	Стивен	Субъективный	"ПХЮ"
7. (8предл.)	Внутренний моно-лог	Полные +эллипсы	Стивен	Субъективный	"ПХЮ", Ирландский фольклор, "Улисс"
8	Прямая речь + Нарратив	Эллипс+ вопрос+ полное	Муллиган+ повествователь	Объективный	"Легенда об Агасфере", Колридж
9	Внутренний моно-лог	эллипс	Стивен	Субъективный	Английская этно-сфера

10.	Внутренний монолог	эллипс	Стивен	Субъективный	Семиосфера
11	Внутренний монолог, нарратив.	эллипс	Стивен	Субъективный	Христианская символика
12.	Нарратив	полное	Повествователь	Объективный	Нулевой
13	Внутренний монолог	эллипс	Стивен	Субъективный	"Улисс"
14.	Внутренний монолог+ описание	2 полных предложения, 1 - эллипс	Стивен	Объективный	"ПХЮ"
15(цитата)	Внутренний монолог	эллипс	Стивен	Субъективный	Шекспир

В таблице мы представили тип и структуру каждого предложения в их соотношении с типом хронотопа, голоса и интертекстуальности. Очевидно, что нарративные предложения, содержащие и группу подлежащего и сказуемого, непосредственно связаны с авторским голосом и с нулевой интертекстуальностью. Предложения, передающие прямую речь, связаны с голосом персонажа, чье сознание для читателя закрыто, в то же время интертекстуальность не образует его психологического пространства, а персонажа, чье сознание открыто. Для внутреннего монолога характерны в основном синтаксические эллипсы, голос Стивена, субъективный хронотоп и устойчивая интертекстуальность, соединяющая героя и с этносферой, и с универсумом.

Рассматривая логическое развитие текста, отметим лестничную рамку нарративных предложений, передающих информацию о действиях героев. В эту "актуальную" рамку следует включить и прямую речь.

Ср.:

About to pass through the doorway, feeling one behind, he stood aside. ... A man passes out between them, bowing, greeting.

-Good day again/ Buck Mulligan said/ ... The wandering jew, Buck Mulligan whispered with clown's awe. ... They followed.... Kind air defined the coigns of houses in Kildare street.

В этой рамке можно проследить логику, характерную для нарратива: новая информация предыдущего предложения становится старой информацией в последующем, то есть наблюдается достаточно строгое развитие от ремы к теме и снова к реме. В отличие от нарративных, предложения внутреннего монолога связаны между собой, прежде всего, при помощи ассоциативной цепочки и интертекстуальности.

Анализ текстов, передающих "поток сознания" *интертекстуально* структурированных героев был бы неполным, если бы мы ограничились абзацами, фиксирующими мысли Стивена Дедалуса. Поскольку главный герой романа в главе "Сцилла и Харибда" только наблюдаем другими героями, обратимся к абзацам из четвертой главы романа "Улисс", где Леопольд Блум действует и думает³⁷. Его сознание открыто, при этом он занимается покупками и приготовлением завтрака. Из их содержания очевидно, что все действия Блума мотивированы следующими факторами: любовью к собственному телу и утробе, любовью к жене и к другим женщинам, к дочери, к умершему во младенчестве сыну и к совершившему самоубийство отцу, а также любовью ко всему живому, в том числе к собственной кошке. Мотивированы его действия и более глубинными факторами: принадлежностью к еврейскому народу, а также структурой, архетипом вечного скитальца Улисса, Агасфера, которым наделил его Джойс. На его благодушное настроение отбрасывают тень предстоящие похороны приятеля.

Таким образом, контекст выбранного отрывка пресуппозиционно биполярен. Биполярна и его текстовая структура:

2.

1....Arbitrus place: Pleasant old times. Must be without a flaw, he said. Coming all that way: Spain, Gibraltar, Mediterranean the Levant. Crates lined up on the quayside of Jaffa, chap tickling them off in a book, navies handling them in soiled dungarees. There's whatdoyoucallhim out of. How do you? Doesn't see. Chap.as it is in heaven.

A cloud began to cover the sun wholly slowly wholly. Grey. Far.

No, Not like that. A barren land? Bare waste. Volcanic lake? The dead sea: no fish, Windless. Sunk deep in the earth. No wind would lift those waves, grey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom. All dead names. A dead sea in a dead land, grey and old. Old now. It bore the oldest, the first race. A bent hag crossed from Cassidy's clutching a noggin bottle by the neck. The oldest people. Wandering far away over all the earth, captivity to captivity, multiplying? Dying? Being born everywhere. It lay there now. Now it could bear no more. Dead: an old woman's: the grey sunken cunt of the world.

Desolation.

Grey horror seared his flesh. Folding the page into his pocket he turned into Eccles Street, hurrying homeward. Cold oils slid along his veins, chilling his blood: age crusting him with a salt cloak. Well, I am here now. Morning mouth bad images. Got up wrong side of the bed. Must begin again those Sandow,s exercises. On the hands down. Blotchy brown brich houses. Number eighty still unlet. Why is that? Valuation is only twenty eight. Towers, Battrisby, North, MacArthur: parlour windows plastered with bills. Plasters on a sore eye. To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her bedwarm flesh. Yes., yes.

Quick warm sunlight came running from Berkeley Road, swiftly, in slim sandals, along the brightening footpath. Runs, she runs to meet me, a girl with gold hair on the wind. [U:73-75]

Рассматривая текстовое пространство этого отрывка, отметим, что рамочные и *пространственные* ступеньки включают в себя целые абзацы. Так, предложение – фиксация момента: "*He looked at the cattle, blurred in silver deat*" переходит в предложение, где передается воспоминание

³⁷ См. также наш анализ потока сознания Мэрион из заключительного эпизода романа в главе "Функциональный анализ текста".

об оливковых деревьях. Здесь наблюдается ассоциация по смежности – переход от цвета коров, освещенных солнцем, к цвету оливок, к передаче ощущения вкуса оливок. Все это переносит Блума в романтическое прошлое, в другое идеальное место и время (*pleasant street, pleasant old time, Gibraltar*).

При помощи фраз и предложений: *Watering cart. To provoke the rain . On earth as it is on Heaven. A cloud began to cover the sun, wholly slowly, slowly* Джойс полностью меняет направление потока сознания Блума, которое рисует ему мертвое пространство. Примечательно, что единица интертекста, строчка из молитвы "Отче наш" сигнализирует не только о начале представления в тексте универсального пространства, но и о полной смене окраски этого пространства. А начальное предложение следующего абзаца, где говорится о возврате солнечных лучей – *Quick warm sunlight came running from Berkeley Roads ...* направляет этот поток снова в страну счастливых воспоминаний Блума. Таким образом, используя рамку предложений, повествующих об актуальных событиях и природных явлениях, Джойс создает оппозицию "парадиза" и "ада" своего героя. Семантически эта оппозиция асимметрична.

"Парадиз" Блума географически конкретен и выражен через локативы, являющиеся реальными названиями: Испания, Гибралтар, Средиземноморье, Левантия, Яффа. Не только обилие географических названий создает пространство "парадиза", но и названия конкретных растений и фруктов: *olive (trees), oranges, citrons (cool waxen fruit)*. Джойс пользуется положительно коннотативной оценочной лексикой для того, чтобы передать вспоминаемые ощущения: *nice to hold, cool waxen fruit, lift to the nostrils and smell the perfumes, like that, heavy, sweet, wild perfume*. Синтаксический и семантический повторы, предельная конкретизация деталей создают динамическое пространство как на уровне концепта, так и на уровне абзаца.

"Ад" Блума – надмирен и одновременно являет собою универсальное пространство мертвой земли, сотворенной людьми (*barren land*). Маркирован ад единицами интертекста, локативами, принадлежащими к географии ветхозаветной Библии: Sodom, Gomorrah, Edom. Используемая оценочная лексика принадлежит к полю "смерти": *barren land, bare waste, the dead sea, no fish, weedless, windless, poisonous foggy waters, etc.* Так через семантику оппозиций моделируется структура героя – "естественного человека", ориентированного в своем сознании на постоянное пребывание в "парадизе" всего, что связано с жизнью, и приходящего в ужас от всего, что связано с отсутствием жизни.

Единственное предложение в абзаце, повествующее об актуальном действии *A bent hag crossed from the cassidy's clutching a noggin bottle by the neck* используется для развития новой ассоциативной цепочки - универсальной идеи старения и умирания. Здесь особую роль играет неопределенный артикль. Он способствует созданию надмирной картины, так как в конкретном пространстве джойсовского Дублина все, с чем сталкивается в пути главный герой, имеет свое имя или прозвище, или какой-либо другой определитель (например, *whatdoyoucallhim*).

Примечательно, что Джойс "выводит" своего героя из надмирного пространства при помощи чисто грамматических средств – через переплетение немногочисленных рамочных предложений, содержащих местоимения *he (him, his), I (me, my)* и относящихся к одному и тому же герою. Рассмотрим рамку, проходящую через весь пассаж:

I.

He looked at the cattle blurred (нарратив)

I have few left from Andrews(поток сознания)

Wander if I'll meet him today(поток сознания)

II.- 0(zero)

III.

1.*Grey horror seared his flesh.(нарратив)*

2.*Folding the page into his pocket he turned into the Eccles Street, hurrying homeward.(нарратив)*

3.*Cold oils slid along his veins, chilling his blood age crusting him with a salt dock.(нарратив+поток сознания)*

4.*Well, I am here now.(поток сознания)*

5.*Got up wrong side of the bed.(поток сознания)*

6. *must begin again those Sandow's exercises.(поток сознания)*

7.*To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter..., be near her ample bed-warmed flesh.(поток сознания)*

Очевидно, что предложения с местоимением *I* предельно субъективизируют пространство, предлагая очень хрупкий баланс актуального и внутреннего пространства. У предложений с местоимением *he* не только чисто нарративная функция. Если мы обратимся к последнему абзацу, то увидим, как стремительно "стряхивается" универсальное пространство "ада" героя и нарастает субъективизация. Три нарративных предложения с местоимением *he* являются "пространственно-переходными". Джойс использует и другие синтаксические средства, выводя своего героя из всех воображаемых пространств. Здесь одним из таких средств становится нарастающая эллиптизация предложений (6,7). Они своей структурой и повторяемостью этой структуры создают темп бегства героя из страшного для него универсального пространства мертвых.

Анализ показал определенный парадокс при формировании хронотопа главного героя романа: если в актуальном пространстве Блум пребывает всюду и везде одновременно и находится с ним в гармоничных отношениях, то символического, мифологизированного пространства мифологизированный Джойсом герой избегает. На текстовом уровне это "бегство" показано при помощи синтаксических средств: различного рода рамок, эллипсов, почти неразличимым чередованием чистого нарратива и потока сознания. Можно сделать вывод о том, что объективный хронотоп Блума характеризуется положительно заряженными составляющими. Любая точка актуального пространства Дублина притягательна для героя в любое время. Субъективный хронотоп Блума биполярен: если это конкретный "ландшафт воспоминаний" героя, то он отмечен положительной оценочной лексикой, если это универсальное пространство, интертекстуально маркированное, то оно отмечено отрицательной оценочной лексикой с доминирующей семой "смерти".

Несколько иная поэтика в тексте из главы "Блуждающие камни". Аналогично предыдущей главе представляет собой обширный *гипертекст*. Однако по своей структуре гипертекст этой главы отличается от предыдущего. Если в главе "Сцилла и Харибда" функцию многоуровневой связи выполняет интертекстуальность, то здесь эту функцию выполняют сами персонажи и их действия (передвижения по Дублину). Рассмотрим характер этой связи.

Глава начинается с эпизода, повествующего о передвижении преподобного Конми по Дублину от ступенек главного Дублинского прихода до пределов иезуитского колледжа, ректором которого преподобный Конми пребывал. На пути его было более четырнадцати встреч. Со встречаемыми отец Конми беседовал, иных благословлял, иных просто обозревал. В следующих эпизодах уже действуют (говорят, передвигаются и обозревают) встречные отца Конми, в свою очередь, встречая и обозревая новых людей. Эти новые встречные уже передвигаются и говорят

и мыслят (Стивен Дедалус, Леопольд Блум) в новой серии эпизодов. Все эти персонажи (кроме преподобного Конми) соединяются воедино в сцене созерцания кортежа, сопровождавшего выезд графа и графини Дадлей из королевской резиденции в собственную. Оба рамочных эпизода выполняют в главе функцию категории художественного времени (*Here and Now*) для срединных эпизодов: в каждом из них упоминается, где находился отец Конми в настоящий момент или по какому месту Дублина проезжал кортеж:

Cp: Father Conmee walked through Clongowes fields, his thinsocked ankles by stubble (Katey and Boody Dedalus);

The viceregal cavalcade passed, greeted by obsequious policemen, out of Parkgate (Dilly and Simon Dedalus).

Той же функцией определения момента обладают и срединные эпизоды. Например, в том же эпизоде, где отец и дочь Дедалы присутствуют на распродаже собственного имущества, неожиданно появляется предложение, которое, казалось бы, нарушает логику текста:

Ср.:

Did you get any money? Dilly asked.

Where would I get money? Mr Dedalus said. There is no one in Dublin would lend me fourpence.

You got some, Dilly said, looking in his eyes.

How do you know that? Mr Dedalus asked, his tongue in his cheek.

Mr Kernan, pleased with the order he had booked, walked boldly along James's street.

I know you did, Dilly answered. ...

Джойс показывает, как Том Кернан, получивший выгодный заказ в одной из предыдущих глав, появляется на мгновение в эпизоде распродажи имущества, вне каких-либо связей с содержанием самого эпизода, чтобы связать его с последующим и определить время действия обоих. Если мы сопоставим выделенное нами предложение с началом следующего эпизода (*From the sundial towards James's Gate walked Mr Kernan pleased with the order he had booked for Pulbrook Robertson boldly along James's street, past Shackleton's offices.*), то сможем убедиться в

зеркальности информации и структуры предложений. Очевидно, что гипертекстуальные связи этой главы многоуровневые и разнонаправленные. Их можно проследить и на уровне словоупотребления и общей семантики главы, однако, мы намеренно остановились здесь всего лишь на категории персонажей и их действий.

Отрывок, который мы выбрали для анализа – конец эпизода, повествующего о продвижении преподобного Конми в Клонгоу Вуд, - свободен от подобного рода гипертекстуальности, что облегчает наше сопоставление структуры отца Конми со структурой Стивена Дедалуса, а также сопоставление хронотопов отрывков.

3.

1. *It was a charming day.*

2. *The lychgate of a field showed Father Conmee breadth of cabbages, curtseying to him with ample underleaves. The sky showed him a flock of small white clouds going slowly down the wind. Moutonner, the French said. A homely and just word.*

3. *Father Conmee, reading his office, watched a flock of muttoning clouds over Rathcoffey. His thinsocked ankles were tickled by stubble of Clongowes field. He walked there, reading in the evening, and heard the cries of the boys' lines at their play, young cries in the quiet evening. He was their rector: his reign was mild.*

4. *Father Conmee drew off his gloves and took his rededged breviary out. An ivory bookmark told him the page.*

5. *Nones. He should have read that before lunch. But lady Maxwell had come.*

6. *Father Conmee read in secret Pater and Ave and crossed his breast. Deus in auditorium.*

7. *He walked calmly and read mutely the nones, walking and reading till he came to Res in Beati immaculati: Principium verborum tuorum veritas; ineternum omnia iudicia iustitiæ tuæ.*

8. *A flushed young man came from a gap of a hedge and after came a young woman with wild nodding daisies in her hand. The young man raised his cap abruptly, the young man abruptly bent and with slow care detached from her light skirt a clinging twig.*

9. *Father Conmee blessed both gravely and turned a thin page of his breviary. Sin: Principes persecuti sunt me gratis: et a verbis tuis formidavit cor meum. (U; 287-288).*

Начнем сопоставление с объективного хронотопа отрывка.

Персонажи. Действия. Преподобный Конми в этом эпизоде является не только персонажем, пришедшим из романа "Портрет художника в юности", сохранив за собою основное занятие священника, ректора иезуитского колледжа, где обучался Стивен Дедалус, но и реально существовавшим человеком, который был ректором Клонгоу Вуд, когда там учился Джеймс Джойс. Отец Конми представлен в главе в единстве с тем множеством людей, которых он встречает или обозревает. Это единство реализуется через действия и мысли преподобного Конми и встреченных им людей. Сознание его всего лишь приоткрыто писателем, не распространяясь дальше мысленного комментирования поступков или обозреваемого (напр.(1) *The sky showed him a flock of small white clouds going slowly down the wind. Moutonner, the French said. A homely and just word. (2) Nones. He should have read that before lunch. But lady Maxwell had come.*

Джойс показывает, как все немногочисленные ассоциации, возникающие в мозгу преподобного Конми, восходят преимущественно к теологическим источникам и не образуют макрокосма, подобного макрокосму Стивена. Нечто вроде макрокосма и субъективного хронотопа можно наблюдать в предшествующем абзаце: *Don John Conmee walked and moved in times of yore. He was humane and honoured there. ...* Однако эти слова принадлежат авторскому голосу, отношению самого Джойса к гуманному иезуиту преподобному Конми. Таким образом, почти все текстовые категории этого отрывка носят объективный характер.

Другие персонажи анализируемого текста, дублинцы, которых преподобный Конми созерцал или слышал на последнем отрезке своего пути, были играющие воспитанники колледжа и пара молодых грешников, которых отец Конми благословил, сохраняя свою репутацию гуманного и доброго пастыря.

Характерно, что все портретные характеристики в этом отрывке представлены через лексико-грамматические характеристики действий:

1. He walked calmly and read mutely the nones, walking and reading till he came to Res ...

2. *A flushed young man came from a gap of a hedge and after him came a young woman with wild nodding daises in her hand. The young man raised his cap abruptly: the young woman abruptly bent and with slow care detached from her light skirt a clinging twig.*

Father Conmee blessed both gravely ...

Эти характеристики действий, выраженные сочетанием глагола в прошедшем времени с наречием или причастием настоящего времени: медленное и достойное передвижение преподобного Конми, смущенное приветствия молодого человека и автоматическая попытка молодой особы убрать свидетельство прегрешения, мрачное благословение, отпущенное им отцом Конми, являются маркерами классического нарратива. Некоторым отступлением от классического канона представляются предложения, где действует само пространство: *The lychgate of a field showed Father Conmee breadths of cabbages, curtseying to him with ample underleaves. The sky showed him a flock of small white clouds going slowly down the wind.* Здесь проявляется характерное уже для цикла рассказов "Дублинцы" восприятие Джойсом пространства Дублина как живого, способного совершать поступки, способного мыслить и чувствовать. В этих предложениях калитка, по форме напоминающая кладбищенскую калитку, являет отцу Конми поле с широкими рядами капусты, которая, в свою очередь, приветствует книксеном отца Конми, демонстрируя нижние листья. Так капуста включается в число встреченных отцом Конми. В этот же ряд включается и небо, и стая барашкообразных белых облаков. При помощи такой стилистической мифологизации [Лосев, 44] пространства, с явной целью иронического снижения пафоса предыдущего абзаца, Джойс проводит параллель между гомеровской книгой и своей.

Семь локативов отрывка (*The lychgate of a field; the sky; over Rathcoffey; the stubble of Clongowes field; page; from a gap of a hedge; from her light skirt*) представляют собой конкретное географическое пространство пригорода Дублина, пространство книги, содержащей тексты католических служб, и антропогенное пространство. Мифологизация объективного пространства позволяет предположить, что эти три составляющие даны в синтетическом единстве.

Время. Среди маркеров категории художественного объективного времени, прежде всего, привлекают внимание видовременные формы сказуемого. Постоянное сочетание формы *The Past Indefinite Tense* с причастным оборотом настоящего времени, зачастую с теми же самыми глаголами (Ср.: *He walked calmly and read mutely the nones, walking and reading till he came to Res ...*) создает иллюзию движения в пространстве и во времени и иллюзию присутствия вечно длящегося теперь. Очевидно, что если принцип *Now and Here* превалирует в эпизодах, где мыслят

Стивен Дедалус или Леопольд и Мэрион Блум, то в эпизодах с остальными персонажами этот принцип предстает в единстве с классической нарративной канвой. Очевидно также, что основным типом хронотопа в этом эпизоде является хронотоп встречи. Как эти принципы и этот хронотоп сочетаются с текстовой структурой, мы рассмотрим при помощи следующей таблицы:

Текстуальное пространство эпизода из главы "Блуждающие камни"

<i>item</i>	<i>Sentence type</i>	<i>Sentence structure</i>	<i>Voice</i>	<i>Type of Chronotop</i>	<i>Type of Intertextuality</i>
1 par.	Narrative	Full-member	Narrator	Objective	Zero
2 par.	1,2-narrative,3,4-interior m.	Full-member; elliptical	Narrator Conmee	Objective	Semio-sphere
3 par.	Narrative	Full-member	Narrator	Objective	Socio-sphere
4 par.	Narrative	Full-member	Narrator	Objective	Christianity
5 par.	Interior m.	1-elliptical; 2,3-full-member	Conmee	Objective	Christianity
6 par.	Narrative	Full-member	Narrator	Objective	Christianity
7 par.	narrative	Full-member	narrator	Objective	Christianity
8 par.	narrative	Full-member	narrator	Objective	Zero
9 par.	Narrative, interior	Full-member, elliptical	Narrator Conmee	Objective	Christianity

Анализ абзацев показал, что лишь четыре предложения принадлежат к внутреннему монологу отца Конми. Классическая нарративная структура эпизода, насыщенность его действиями

(хотя и однообразными) связаны с постоянным присутствием авторского голоса, с объективным хронотопом и с моносемантической интертекстуальностью - с теологической литературой, которую отец Конми или автор время от времени цитируют. Очевидно, что функция интертекста здесь этическая. В отличие от эпизода в библиотеке, в этом отрывке представляется возможным наблюдать действие еще одной сферы - социосферы³⁸. Сам преподобный Конми остро осознает свою роль ректора колледжа и пастыря. Его социальная обусловленность противопоставлена в отрывке двум молодым грешникам, чье поведение отличается большей степенью естественности, нежели поведение преподобного Конми, постоянно поверяющего свои и чужие действия христианскими правилами и высказываниями выдающихся теологов.

Все эти признаки классического нарратива, к которым можно добавить и фабульную структуру, хотя и без осложнений и конфликтов, [введение (1), экспозиция (2), завязка (3), кульминационный момент (8) и заключение (9)], свидетельствуют о соответствии структуры текстового пространства структуре героя, типу хронотопа и типу интертекстуальности.

И семантика текста и тип интертекстуальности, восходящей к одному источнику, и структура героя, на своем пути благословляющего каждого встречного, говорят об универсальности хронотопа, о надмирности, подобной надмирности самой католической церкви, которую преподобный Конми олицетворяет в эпизоде. Даже принадлежность Ирландии к странам, управляемым священниками (*priest-ridden country*), не позволяет включить хронотоп отца Конми в объективную этносферу Ирландии, основным маркером которой является преодоление пространства, поскольку преподобный Конми в романе не преодолевает пространство, а приводит его в движение и организует его. Путь отца Конми аналогичен архетипичной модели пути самаритянина из библейской притчи, да и сам он смоделирован Джойсом по образу и подобию милосердного самаритянина, несмотря на блестящее ироническое снижение, используемое автором. Все это позволяет говорить о структурном характере интертекстуальности, источником которой является Библия. Вместе с тем, представилось возможным выделить и архетип этнографически отмеченный, тот, который уже наблюдался при анализе ирландской сказки "The Wonderful Cake": *окультуренное, социально отмеченное, густонаселенное, антропоморфное сжатое пространство с препятствиями люди + место встречи.*

³⁸ В понимании иерархически выстроенных социальных групп. *Социосфера* в смысле конвенциональных установлений, соотносящихся с этнической и культурной принадлежностью персонажей (Ван Дейк, 1989) характерна для всех текстов романа.

Итак, сопоставление эпизодов из разных глав показало, что в пределах одного романа актуализация доминирующих категорий может быть различной. Причем, это различие определяется различием в структуре героя. Основной персонаж эпизода из главы, условно называемой "Сцилла и Харибда", смоделирован согласно структуре романтического поэта, доминантой которой является превалирование бытия, то есть открытость сознания и отчужденность от общества и этносферы, к которой он принадлежит. Анализ показал определенный парадокс при формировании хронотопа главного героя романа (Леопольда Блума), доминантой которого является превалирование быта над бытием и ориентация на естественное состояние: если в актуальном пространстве Блум пребывает всюду и везде одновременно и находится с ним в гармоничных отношениях, то символического, мифологизированного пространства мифологизированный Джойсом герой избегает. На текстовом уровне это "бегство" показано при помощи синтаксических средств: различного рода рамок, эллипсов, почти неразличимым чередованием чистого нарратива и потока сознания. Можно сделать вывод о том, что объективный хронотоп Блума характеризуется положительно заряженными составляющими. Любая точка актуального пространства Дублина притягательна для героя в любое время. Субъективный хронотоп Блума биполярен: если это конкретный "ландшафт воспоминаний" героя, то он отмечен положительной оценочной лексикой, если это универсальное пространство, интертекстуально маркированное, то оно отмечено отрицательной оценочной лексикой с доминирующей семой "смерти".

В отличие от главных героев, основной персонаж эпизода из главы, условно называемой "Блуждающие камни", смоделирован по образу и подобию архетипа милосердного самаритянина, доминантой которого является помощь в пути. Эти различия в структуре героев определили и различное смысловое наполнение других текстовых категорий.

Для данных эпизодов характерна многоуровневая, гипертекстуальная организация текста. Однако, если гипертекст в эпизоде из главы "Сцилла и Харибда" зиждется на полифункциональной интертекстуальности, на постоянном "переключении кодов", то гипертекст эпизода из главы "Блуждающие камни" зиждется на дискретности действиях персонажей, то есть, на переключении и дискретности нарративного хода. При этом из эпизода не исчезает линейность представления событий.

Различны семантика и функции интертекстуальности эпизодов. В первом и втором текстах она полигенна, восходит к устойчивым и переменным источникам, своей основной функцией имеет создание семиосферы и макрокосма героя; в тексте из главы "Блуждающие камни" источ-

ника только два: теологические тексты, к коим относится и Библия, и сам роман "Улисс", при этом функции интертекста - этическая и структурная.

Для первых двух текстов характерны оба основных типа хронотопа: объективный и субъективный, представленный через интертекст; для текста из главы "Блуждающие камни" – только объективный при высокой степени мифологизации пространства.

Во всех текстах мифопоэтическая картина мира носит универсальный характер, который в эпизодах, передающих мысли Стивена Дедалуса и Леопольда Блума определяется высокой степенью интертекстуальности, а в текстах, повествующих о передвижении преподобного Конми, – архетипами пути и милосердного странника.

В текстах, передающих мысли главных героев, очевидно функционирование этносферы. Можно было бы определить этнографическую мифопоэтическую модель мира, если бы основным способом взаимодействия с ней не было бы преодоление пространства (Стивен) и мысленное бегство от любого мифологического универсального пространства (Блум). Несколько иная степень этнографической отмеченности в тексте, повествующем о передвижениях отца Конми. Пространство Дублина полностью соответствует этнографически отмеченной, архетипичной мифологеме пути.

Все это обусловило своеобразие организации текстового пространства. Если в текстах, передающих мысли главных героев, внутренний монолог доминирует над нарративом, авторский голос свободен от оценки и основной логической связью служит ассоциативная цепочка при рамочном развитии от темы к реме, то в эпизоде, повествующем о передвижениях преподобного Конми, превалирует нарратив с иронизирующим авторским голосом и со строгим движением от темы к реме.

Безусловно, все эти сходства и различия определены общей авторской установкой как для каждой главы, так и для всего романа в целом; тем не менее, сопоставление дает основание предположить взаимозависимость текстовых категорий от структур каждой из них. В данном случае, можно было убедиться в том, что различия в структуре героя вызывают различия в структуре, содержании и актуализации категорий интертекстуальности, хронотопа и текстовой когезии.

6.3. ДИСКУРСИВНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ: ПАРОДИЯ КАК ИНТЕРТЕКСТ

King. *Now Hamlet, where's Polonius?*

Ham. *At supper.*

King. *At supper! where?*

Ham. *Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots: your fat king and your lean beggar is but variable service, - two dishes, but to one table: that's the end.*

King. *Alas, alas!*

Ham. *A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.*

King. *What do you mean by this?*

Ham. *Nothing but show you how a king may go a progress through the guts of a beggar*

(W. Shakespeare "Hamlet",

Act IV, sc. II, p. 1135-1136)

В заключительной части нашего исследования рассмотрим, какого рода трансформации происходят с категориями хронотопа и персонажа при пародировании – одной из форм проявления категории интертекстуальности.

Приведенную в эпиграфе сцену из трагедии Шекспира "Гамлет", где принц объясняет Клавдию, каким образом королю предоставляется возможность попутешествовать по кишкам нищего, можно рассматривать как метафору процесса пародирования. Сходство между ситуацией, когда после смерти короля нищий ловит рыбу на червяка, поужинавшего этим королем, и сам, в свою очередь, ест эту рыбу на ужин, и ситуацией, когда великий текст или великая идея травестируется в пародии, основывается на всеобъемлющем семиотическом принципе *сходства*

(тождественности) и различия [Фуко, 1994; Деррида, 1978; Якобсон, 1989], который лежит в основе порождения иных смыслов и значений.

Пародия как явление смеховой культуры [Бахтин, 1989, Гуревич, 1984] не несет в себе, на первый взгляд, новой информации. Использование и переосмысление, как и переоценка старой информации, лежат в основе всех словарных дефиниций. Из них представим дефиницию В. И. Даля в качестве наиболее свободной от оценок самого понятия и дефиницию из словаря Chamber's Twentieth Century Dictionary, поскольку в ней содержится ссылка на этимологию слова: 1. "ПАРОДИЯ – забавная переделка важного сочинения, смешное или насмешливое подражание; перелицовка, сочинение или представление наизнанку. *Пародировать* – представлять, изображать в смешном, превратном виде, перелицевать, вывернуть наизнанку; представить важное смешным. [Даль, 1955, т 3.: 19]

2. parody – a burlesque imitation ...[Gr. *parōidiā* – *para*, beside, *ōidē*, an ode] [Chambers, 1969: 785].

Сема подражания или мимесиса объединяет эти дефиниции. Второй семой является "трагестирование", бурлеск, перелицовка, все, что остается за пределами восхваления. По сути, если рассматривать пародию с точки зрения теории интертекстуальности, то следует говорить не о следах одного текста в другом [Арнольд, 1991], не о "тексте в тексте" [Лотман, 1991] с преобладанием исходных оценок, а о *демифологизированном* тексте. Метафору о прохождении короля по кишкам нищего при исследовании интертекстуальных проявлений пародии следует понимать как *демифологизацию* исходного текста. Чтобы показать этот процесс мы остановимся на пародировании "утопии" и как жанра, и как идеи. Для иллюстрации выбирается сцена из пьесы Шекспира "Буря" (1611) и пассажи из главы, условно названной "Цирцея" романа Джеймса Джойса "Улисс" (1918-1922). Кроме того, к анализу будут привлечены и другие произведения. Рассмотрим эти тексты через *différance* (*принцип одновременного тождества и различия*) по оси *автор – текст – читатель*, обращая особое внимание на представление знака в знаке и на соотношение инварианта и вариантов при пародировании.

Обратимся для трактовки термина "*утопия*" к диалогам Э. Я. Баталова. Анализируя книгу Томаса Мора, который ввел это понятие, он отмечает, что слово "*утопия*" – это сочетание двух лексических компонентов греческого языка. Если этими компонентами являются "топос" (место) и "у" (нет), то "утопия" – это место, которого не существует. Если эти компоненты "топос" и "ев" (благо), то в таком случае "утопия" – "благословенная земля", "прекрасная земля" [Бата-

лов 1989: 9]. Двойственность трактовки вызвана тем, что книга Мора написана на латинском языке и "греческие слова передавались в транскрипции, скрадывающей различия между "у" и "ев". Вероятна и заложенная самим автором амбивалентность трактовки: "страна прекрасная, но несуществующая" [ibid.: 10]. Позднее при переосмыслении понятия, при использовании его для обозначения фантастических и неосуществимых идей полностью нивелировалась сема "топос". В словарях закрепилось либо оба значения слова {например, *УТОПИЯ*- несбыточная, блаженная страна; все мечтательное, несбыточное, грезы о счастье [Даль, т. 4, 1882/1950: 521]}, либо только одно {например, *an imagery state described in Sir Thomas More's Latin political romance or satire Utopia (1516): any imagery state of ideal perfection* [Chambers, 1969: 1219]}. В любом случае во всех словарных дефинициях, а также, как при исследовании утопий, так и при построении их как моделей будущего, закрепился *ценностно-нормативный подход* [Баталов, 1989: 36-38], где подчеркивается концептуальный компонент "идеального совершенства".

Поскольку одной из целей автора является демонстрация процесса демифологизации при пародировании, следует определиться с мифологическими компонентами утопии. Э.Ю.Баталов в своих диалогах выделяет ряд архетипов (генотипов концептов коллективного подсознательно-го), лежащих в основе утопических построений. Прежде всего, это воплощение *пространственного архетипа, мифопоэтической модели мира* [Баталов, 1989: 72-97]. Следует отметить, что, как показало наше исследование, мифопоэтическая модель мира, либо универсальная, либо этнографически отмеченная, находит воплощение во всех художественных текстах. Далее в диалогах выделяется *архетип катастроф, архетип хаоса*, который упорядочивается через насилие, и *архетип героя - спасителя*, который противопоставляется коллективному "мы" утопий [ibid.: 72-97].

Э.Я. Баталов не рассматривает пародирование ни самой великой идеи, ни утопических моделей государства. Как противопоставление утопическому идеалу государственного устройства он приводит современные романы-антиутопии, включая роман "Мы" Евгения Замятина, роман "Дивный новый мир" Олдоса Хаксли и роман "1984" Джорджа Оруэлла. В этих романах, где ставится задача показать естественного человека в неестественных условиях тоталитарного государства, оценочные характеристики смещены не через травестирование, а через изменение структуры героя и, следовательно, точки зрения. Если рассматривать эти романы с позиции воплощения архетипов и связанных с ними категорий художественного текста, таких как хроно-топ, точка зрения, модальность, то следует отметить, что в романе – антиутопии почти все архетипы (модели мира, катастрофы, преобразования хаоса через насилие, героя-спасителя) оста-

лись без изменения. Подверглось трансформации лишь коллективное "мы", появился герой-одиночка. Соответственно сменилась точка зрения и модальность: если в утопиях все совершенство идеальной цивилизации описывалось гостем, то в антиутопиях все несовершенства передаются через субъективное восприятие несвободного жителя такого государства и как результат доминирует субъективная модальность. Трансформация всего лишь одного архетипа, одного из элементов системы утопии, приводит к трансформации всей системы, прежде всего на уровне оценочных компонентов. Все, что казалось совершенным, идеальным и достойным подражанию гостю, воспринимается жителем страны давящим, несущим угрозу для жизни. При этом трансформации не обусловлены карнавальным снижением или введением героя-трикстера. Оппозиция проходит по линии *добро/зло* без предварительной фазы травестирования. Пожалуй, при наличии подобных трансформаций значительный пародийный компонент присутствует в романе Олдоса Хаксли "Дивный новый мир", где представлено гротескное и парадоксальное воплощение идей, владевших умами его современников. Благодаря преувеличению эти идеи, например идеи Фрейда, начинают отрицать себя, что ведет к возникновению парадоксальной ситуации; требуемая свобода любви становится принуждением, "дикарь" - человеком, усвоившим предыдущие культуры и моральные нормы, а высокоразвитое государство – государством рабов. Немалую роль в таком парадоксальном воплощении утопической модели в романе сыграло название "*Brave New World*", представляющее собой начало предложения из реплики Миранды в пьесе "Буря" Шекспира "*O wonder! How many goodly creatures are there! How beautiful mankind is! O brave new world,³⁹ that hath such people in it*" [Shakespeare 1937: act 5, sc.1 :23]. В самой пьесе употребление этих слов парадоксально. Миранда, которая всю сознательную жизнь провела на зачарованном острове, не видя других людей кроме своего отца, воспринимает потерпевших кораблекрушение жителей старого мира погрязшей в грехах Италии за представителей "*дивного нового мира*". Парадоксальное употребление этой фразы усиливается благодаря уже известным зрителям структурам персонажей, потерпевших кораблекрушение. Среди них не только чистые представители добра (Гонзало, Фердинанд), но и предатели, узурпаторы и пьяницы. Эта аллюзия на изначально парадоксальный по своему узусу текст не только помогла выразить ироническое отношение автора к идеалу утопической технократической цивилизации, но и "погрузить" свой "демифологизированный" текст в тексты периода Ренессанса, когда утопические мифологизированные представления начали приобретать форму романа.

³⁹ Курсив – наш.

Обратимся к тем текстам, где представлена пародия на утопическую модель государственного устройства и все трансформации обусловлены всеобщим законом карнавального снижения [Бахтин, 1975, 1986, Гуревич, 1984], не щадящим ни высокую трагедию, ни возвышенный идеал, ни официальный гимн. Первый текст - это сцена из пьесы Шекспира "Буря", включенной Э. Я. Баталовым в число утопических построений. В этом тексте предлагается модель государства, жители которого благодаря щедрой природе могли бы вести праздную жизнь, не ведая ни бедности, ни богатства, ни оружия, ни войн, ни наук, ни предательств, ни самого государственного устройства. То, что это построение пародийное, будет показано при анализе.

1.

Gon. *Had I plantation of this isle, my lord, -*

Ant. *He'd sow it with nettle seed.*

Seb. *Or docks or mellows.*

Gon. *And where the king of it what would I do?*

Seb. *'Scape being drunk, for want of wine.*

Gon. *I' the commonwealth, I would by contraries*

Execute all things: for no kind of traffic

Would I admit; no name of magistrate;

Letters should not be known; no use of service,

Of riches, or of poverty; no contracts,

Successions; bound of land, tilth, vineyard, none:

No use of metal, corn or wine, or oil:

No occupation; all men idle, all;

And women too; but innocent and pure:

No sovereignty:-

Seb. *And he would be king on't*

Ant. *The latter end of his commonwealth forgets the beginning.*

Gon. *All things in the commonwealth nature should produce*

Without sweat or endeavour: treason, felony,

Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,

Would I not have; but nature should bring forth,

Of its own kind, all foison, all abundance,

To feed my innocent people.

Seb. *No marrying 'mong his subjects?*

Ant. *None, man; all idle; whores and knaves.*

Gon. *I would with such perfection govern, sir.*

To excel the golden age.

Seb. *Save his majesty!*

Ant. *Long live Gonzalo!*

(W. Shakespeare "The Tempest", Act II. Sc. I, p.9)

Определяя исторически-контекстуальный концепт шекспировского текста, или *эпистему* [Фуко, 1994], в рамках которой создавалась пьеса Шекспира, отметим, прежде всего, доминанту периода: стремление рассматривать все явления через принцип "тождества и различия", причем зачастую различие представлялось как одна из форм тождества, а тождество как одна из форм различия. Любое явление воспринималось как конгломерат нерасчленимых противоречий [Бруно, 1934; Лосев, 1979; Фуко, 1994] согласно принципу "крайности встречаются". Лейтмотив трагедии "Макбет" "*зло есть добро, а добро есть зло*" ("*Foul is fair and fair is foul*"), многочисленные парадоксы в трагедии "Гамлет", многоуровневый синтез комического и трагического в каждой из его пьес, являются воплощением этого компонента общей эпистемы Возрождения.

Подобный дуализм, способность менять формы подобия, способность менять сущность фиксируются в знаке, который воспринимается, прежде всего, как текст, как книга, подлежащая дешифровке [Фуко, 1994: 71].

Другой компонент эпистемы Возрождения, который играет существенную роль при синхронном пародировании утопии, это концепт упорядоченного пространства, в основе своей имеющий архетип преобразования хаоса в порядок.

Прежде всего, отметим высокую степень полигеничности анализируемой сцены. Модель Гонзало восходит и к "Утопии" Томаса Мора, социальное совершенство которой здесь представлено через отрицание, и к эссе Мишеля Монтеня "О людоедах", где описывается "естественная" модель цивилизации американских индейцев, противопоставленная европейским цивилизациям [Spearing, 1975: 5]. Кроме того, следует назвать и многочисленные опубликованные бортовые журналы и памфлеты, откуда Шекспир мог почерпнуть описания кораблекрушений и посещенных островов, впечатления о нравах аборигенов и их социальном устройстве [Spearing, 1975:3]. Еще одним источником стала Библия, где можно найти идеальные модели существования человека. Полигеничный, многовекторный характер интертекстуальности в значительной степени определил содержание предлагаемой Гонзало модели идеального государства. Через отрицание опровергаются технократические модели социалистического плана одновременно с моделями современного Шекспиру (Гонзало) реального государственного устройства (напр., *"Letters should not be known; no use of service,/Of riches, or of poverty; no contracts,/Successions; bound of land, tilth, vineyard, none:/No use of metal, corn or wine, or oil:/No occupation; all men idle, ..."*), через отрицание представляется идеальная модель "естественного существования общества" (*Without sweat or endeavour: treason, felony, /Sword, pike, knife, gun, or need of any engine, /Would I not have; but nature should bring forth, /Of its own kind, all foison, all abundance, /To feed my innocent people.*).

Здесь наблюдается проявление одной из форм ренессансного подобия – *соперничества* (*aemulatio*), вида соответствия, свободного от ограничений, налагаемых местом; подобием, выражаемым борьбой внутри одной и той же формы [Фуко 1994: 56-57]. Когда Шекспир дает своему персонажу (Гонзало) провозгласить: *I' the commonwealth, I would by contraries/ Execute all things*, он по сути определяет этот тип подобия. Доминирование данного вида соответствия приводит к превращению инварианта явления и знака, его обозначающего, в один из вариантов. Фактически здесь соперничают три варианта формы внутри одной: модель реального государ-

ства, использующего насилие, модель идеального социалистического государства, использующего насилие ради блага его жителей, и модель "естественного" или "романтического" [Баталов, 1989:] устройства, на первый взгляд, свободной от насилия. При этом можно наблюдать, как инвариант, зафиксированный в модели Т.Мора, превращается в вариант государственной модели.

Характерно⁴⁰, что основные средства выражения формы подобия-соперничества являются грамматическими: использование сослагательного наклонения, отрицательных частиц и местоимений. При этом текст, произносимый Гонзало, еще не становится пародией на другие тексты, где описаны утопические модели. Это обусловлено структурой Гонзало, благородного разрушителя злых намерений. В представленной им модели он воплощает архетип спасителя (*To feed my innocent people.; I would with such perfection govern, sir./To excel the golden age.*). Положительная оценочная семантика его реплик, выделение семы безгреховности и семы совершенства, пространственный архетип эдемоподобного острова, где сама природа способна прокормить людей, свидетельствуют о том, что основной источник построений Гонзало - это библейские тексты описания рая до грехопадения Адама и Евы. Очевидно, что на уровне описания Гонзало демифологизации идеи утопии не происходит, а представлен один из вариантов через оппозицию (соперничество) с другими вариантами.

Демифологизация происходит на уровне комментариев. Шекспир преподносит модель идеального утопического обустройства общества в соответствии со всеми правилами ренессансного троичного представления знака. В уста Гонзало он вкладывает текст, примат которого обусловлен не только его размерами, коммуникативной установкой утешить потерявшего сына короля Неаполя и концентрацией на одной идее, но и его связностью и грамматическими параллелизмами, основанными на противопоставлении, а также присутствием маркеров категории адресата (*Had I plantation of this isle, my lord, I would with such perfection govern, sir.*). Этот текст Шекспир обрамляет двуслойными комментариями, произносимыми персонажами - трикстерами, носителями злого начала (Антонио и Себастьян).

Уже в первых строках комментариев демифологизируется *архетип упорядочения пространства* (*Ant. He'd sow it with nettle seed./Seb. Or docks or mellows.*). Антонио и Себастьян намекают, что Гонзало превратит остров в заросший сад. В поэтике Шекспира и Ренессанса в

⁴⁰ Шекспир широко пользуется приемом подобия в соперничестве, используя грамматические средства. Например, в 130 сонете: *nothing like, far more, etc.*

целом *заросший сад* – это символ хаоса (ср. “*Unweeded garden that grows to seed*” – “*Hamlet*”). Существительные - названия сорняков - *nettle* (*крапива*), *docks* (*конский щавель*), *mellows* (*дикая мальва*) выступают здесь признаками хаоса, приметами, конструирующими подобие, глагол *sow* выступает признаком превращения упорядоченного пространства в хаос. Видно, что основное средство демифологизации – это травестирование, затрагивающее через уровень лексического узуса и структуры героев уровень концептов.

Второй архетип, который подвергается снижению и демифологизации – это *архетип героя-спасителя*. Гонзало в комментариях подается не только как разрушитель упорядоченности, но и как властелин проституток и плутов (*Seb. No marrying 'mong his subjects?/Ant. None, man; all idle; whores and knaves*). Характерно, что оценочная семантика текста Гонзало противоположна оценочной семантике комментариев (*innocent people versus whores and knaves*).

Такое двойственное представление знака идеи об идеальном государстве определило дуализм самого знака. Этот дуализм обусловлен и двумя проявлениями функционирования языка.

Если речь Гонзало имеет все признаки текста, то комментарии Антонио и Себастьяна - все признаки дискурса (дискурсии), в духе характерного для начала семнадцатого столетия способа "подать знак" [Фуко 1994]. То есть посредством текста Гонзало знак (идея утопии) подается, а после удваивается и одновременно снижается посредством комментариев, полностью зависящих от формы представления знака и установок участников дискурса. Если, помимо эпистемы периода, рассматривать общий контекст и роли участников дискурса, то здесь особое значение при снижении имеют дискурсивные процедуры, намеченные Фуко.

В плане контроля над дискурсом на первый план выходит ритуальная практика, при которой говорящие подчиняются обстоятельствам и принимают на себя определенные ритуальные роли [Lye, 1998]. В данном случае Антонио и Себастьян, лишённые своего привычного локуса, городов Италии, лишаются и своих естественных социальных ролей короля и герцога. Они соответственно обстоятельствам принимают на себя ритуальные роли шутов (ср.: *they always use to laugh at nothing*).

Следующей процедурой, связанной с предыдущей, следует назвать баланс, основанный на оппозиции *умный/сумасшедший* (*ум/безумие*). В речевых действиях этот баланс основан либо на притворстве, если говорящие принимают на себя ритуальные роли, либо на исходящем из истинного безумия несоответствия речевого поведения предлагаемым обстоятельствам [Лотман,

1991; Lye, 1998]. Примером первого случая может служить речевое поведение таких героев, как Одиссей и Гамлет, примером второго случая – речевое поведение Дон Кихота и короля Лира. В анализируемой сцене комментирующие Антонио и Себастьян представляют основной текст речевым произведением безумного, постоянно подчеркивая его алогичность (*Gon. No sovereignty:: /Seb. And he would be king on 't/Ant. The latter end of his commonwealth forgets the beginning.*).

Эта дискурсивная процедура непосредственно связана с оппозицией *истинного и ложного*, воплощение которой во многом зависит от ритуальных ролей говорящих. В анализируемой сцене наблюдается достаточно сложный случай переплетения истинного и ложного, когда Гонзало, не принявший на себя ритуальной роли, реализует своим текстом эксклюзивное право высказываться на определенную тему [(the privileged or exclusive right to speak of a particular subject) Lye, 1999]. Поэтому его текст, где обрисовывается идеальная, далекая от действительности модель, представлен как истинный. Высказывания Антонио и Себастьяна, построенные на снижении, то есть на приближении ситуации к реальному положению вещей, даны как ложные, поскольку они произнесены в рамках ритуальных ролей. Такое проявление во многом связано с характером их реплик. Эти реплики, будучи вторичными по отношению к тексту Гонзало, то есть комментариями, реализуют обе дискурсивные функции вторичного текста, выделенные Фуко [Lye, 1999]. Первая функция создания бесконечных новых смыслов на основе исходного текста реализуется через травестирование, снижение пафоса основного текста, употребление лексики с отрицательной оценочной семантикой. Вторая функция артикуляции скрытых смыслов реализуется в вынесении на поверхность архетипов, заложенных в исходном тексте, и в трансформации этих архетипов. Обе функции являются составляющими главной функции комментария как дискурса: артикуляции имплицатур, раскрытия скрытых смыслов. Здесь наблюдается действие принципа симметрии, когда отражение наблюдается не только с искажениями, но и с представлениями глубинного содержания вместо внешнего.

Полное отсутствие внешнего содержания поступков героев наблюдается в пассажах из главы "Цирцея" романа "Улисс" Джеймса Джойса.

Определяя эпистему, в рамках которой были созданы тексты Джойса, отметим, что на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков происходит смена доминанты при представлении знака. В центре *interpretant*- особый когнитивный процесс, необходимый для распознавания знака [Pierce, 1935]. Соответственно, происходит смещение акцента с восприятия знака как некоего абсолюта, данного Богом и закрепленного в абсолютном времени и пространстве, на знак, ха-

рактизирующийся относительностью, данный в относительном пространстве-времени. Этот знак полностью зависит от интерпретационных процессов. В искусстве происходит смещение по линии изображения действительности. Доминантным становится представление сознательной и подсознательной деятельности человека. Меняется тип мимезиса. Если в искусстве девятнадцатого века превалировал мимезис как подражание результату, то в искусстве двадцатого века начинает доминировать тип мимезиса как подражание процессу. На уровне вербальных художественных текстов это сказалось в смещении акцентов с авторских нарративов, описаний и дискурсов на тексты-рассуждения и на тексты "потока сознания", то есть на представление *неизреченной* мысли, что наблюдается, в частности, в большинстве текстов Джойса. Это характерно и для пассажей из главы романа "Улисс", условно названной "Цирцея", выбранных для анализа интертекстуальных проявлений при пародировании.

2.

BLOOM: My beloved subjects, a new era is about to dawn. I, Bloom, tell you verily it is even now at dawn. Yea, on the word of a Bloom, ye shall ere long enter into the golden city which is to be, the new Bloomusalem in the Nova Hiberia of the future.

(Thirty two workmen wearing rosettas, from all the counties of Ireland, under the guidance of Derwan the builder, construct the new Bloomusalem. It is a colossal edifice with crystal roof, built in the shape of a huge pork kidney, containing forty thousand rooms. In the course of its extension several buildings and monuments are demolished. Government offices are temporally transferred to railway sheds. Numerous houses are razed to the ground. The inhabitants are lodged in barrels and boxes, all marked with the letters: L.B. Several paupers fall from a ladder. A part of the walls of Dublin, crowded with loyal sightseers, collapses).

James Joyce "Ulysses", pp.606-607

3. BLOOM:

I stand for the reform of municipal morals and the plain ten commandments. New worlds for old. Union of all, jew, moslem and gentile. Three acres and a cow for all children of nature. Saloon motor hearses. Compulsory manual labour for all. All parks open to the public day and night. Electric dishscrubbers. Tuberculosis, lunacy, war and mendicancy must now cease. General amnesty, weekly

carnival, with masked license, bonuses for all, esperanto the universal brotherhood. No more patriotism of barspongers and dropsical impostors. Free money, free love and free lay church in a free lay state.

O'MADDEN BURKE: Free fox in a free henroost.

DAVY BYRNE:(Yawning) Iiiiiiiiiaaaaaach!

BLOOM: Mixed races and mixed marriage.

LENEHAN: What about mixed bathing?

(Bloom explains to those near him his schemes for social regeneration. All agree with him. The Keeper of the Kildare Street Museum appears, dragging a lorry on which are the shaking statues of several naked goddesses, Venus Callipyge, Venus Pandemos, Venus Metempsychosis, and plaster figures also naked, representing the new nine muses, Commerce, Operatic Music, Amor, Publicity, Manufacture, Liberty of Speech, Plural Voting, Gastronomy, Private Hygiene, Seaside Concert Entertainments, Painless Obsterics and Astronomy for the People.)

James Joyce "Ulysses", pp. 610-611

При первом чтении этих текстов можно заключить, что это отрывки из пьесы, в которых персонаж, обращаясь к своим подданным, обещает новый *золотой век* в новом "золотом городе" и излагает свою программу государственного устройства. В авторских ремарках, представляющих собою описание динамичных процессов, показывается, как обещания "сюзерена" о строительстве на месте Дублина "золотого города", подобного библейскому новому Иерусалиму и названного именем персонажа (*ye shall ere long enter into the golden city which is to be, the new Bloomusalem*), начинают немедленно исполняться. Во вторых авторских ремарках описывается, каким образом сразу же мифологизируется и одновременно травестируется новая идеология, использующая часть модифицированных старых символов (идолов) и создающая новые. Хранитель музея на грузовике привозит три слегка вербально модифицированные и востребованные идеологией Блума-правителя мраморные Венеры (*Venus Callipyge, Venus Pandemos, Venus Metempsychosis*) и девять новых гипсовых муз, которые символизируют каждый пункт программы общественного переустройства.

Художественное время в ремарках, совпадающее со временем произнесения речи, развивается с предельной скоростью. Три предложения, сказанные персонажем, соотносятся с действиями тридцати двух рабочих, строящих новый город, разрушающих старый и переселяющих

жителей в бочки и картонные коробки. Очевидно, что подобное временное совпадение возможно только тогда, когда местом действия представлено сознание или подсознание героя.

Вся глава, откуда взяты эти тексты, написана в виде пьесы, которая разыгрывается в сознании и частично в подсознании главных героев романа Леопольда Блума и Стивена Дедалуса при посещении ими в состоянии алкогольного опьянения увеселительного заведения Дублина. Действующие лица этой пьесы – сами герои, претерпевающие бесконечные метаморфозы, призраки их умерших родителей, другие люди и призраки, чьи слова и поступки преломляются в сознании Блума и Стивена, предметы, наделенные способностью действовать, говорить и петь, а также различные голоса. Все реплики действующих лиц поясняются подробнейшими ремарками, представляющими собою динамичное описание постоянно трансформирующейся сцены действия. Своей пьесой Джойс как бы расщепляет находящееся в пограничном состоянии сознание героев: в ремарках даны все образные представления, в репликах – все вербальные. Оба типа представлений связаны непрерывной ассоциативной цепочкой. При этом наблюдается обратная связь между обозначаемым и обозначающим, т.е. каждое промелькнувшее в сознании (условно произнесенное) слово или фраза, обретая плоть, немедленно реализуется в сознании в виде образа предмета, поступка, сцены или серии сцен.

Структурообразующая интертекстуальная основа этой главы – десятая книга Одиссеи. Герой Гомера рассказывает в ней, как он и его товарищи, тщетно попытавшись достичь видимую издалека Итаку, высадились в состоянии великой печали на острове волшебницы Цирцеи, какие превращения происходили с его товарищами на этом острове и как он после посещал царство мертвых в поисках пророчеств и совета.

Другие устойчивые интертекстуальные составляющие этой главы – это Библия, произведения Шекспира, особенно "Сон в летнюю ночь" [Kiberd, 1992: 1123], где с героями происходят различные метаморфозы, прежде чем они возвращаются в исходное состояние, собственные произведения и ирландская мифология, для которой характерны постоянные трансформации. Характерно, что именно в эту главу Джойс включил сцену, которую можно считать метафорой совместной актуализации категории мимезиса и категории интертекстуальности. Когда перед Леопольдом Блумом и Стивеном Дедалусом появляется "зеркало перед природой" [*"The mirror up to nature"*]⁴¹ как своеобразная реализация шекспировского принципа подражания цели, вме-

⁴¹ Shakespeare "Hamlet". Act 3, sc.2, p.1147.

сто собственного отражения они видят отражение Шекспира [U: 671-672]. Лицо Шекспира искажено парезом, "повелитель языка" ["Lord of the Language" - Joyce 1992] парадоксально косноязычен. В данном представлении наблюдается такое же пародийное снижение, как и в анализируемых сценах.

В этих сценах смоделированный Джойсом по образу Одиссея Леопольд Блум, пройдя в своем сознании ряд превращений, включая превращение в женщину, предстает в ритуальной роли короля. В данной роли он воплощает собою архетип героя-спасителя, который немедленно начинает преобразовывать подвластное ему пространство, не обращая внимания на страдания подданных и реализуя таким образом архетип катастроф и превращения хаоса в порядок через насилие (*The inhabitants are lodged in barrels and boxes... Several paupers fall from a ladder. A part of the walls of Dublin, crowded with loyal sightseers, collapses*). Различие между Гонзало, утешающим короля моделью утопического государства, и Блумом, в своем сознании провозглашающим программу преобразования, заключается не только в изображаемом локусе (прекрасный остров *versus* сознание героя), но и по линии структуры героя. Гонзало у Шекспира произносит текст вне ритуальной роли, оставаясь только в рамках определенной для него Шекспиром структуры преданного придворного и друга. Блум в своем сознании действует строго в рамках воображаемой ритуальной роли коронованного на царство, поэтому вместо сослагательного наклонения в речи Гонзало, которому не дана возможность властвовать над людьми и пространством, присутствуют модальность долженствования (*ye shall ere long enter*), архаичный пафос и риторический эллипсис. Характерно, что в тексте Джойса при значительной доле травестирования демифологизации архетипа героя-спасителя не происходит. Более того, в конце главы, когда Джойс смещает акцент с процессов, проходящих на уровне сознания героев на их поступки, он заставляет Блума действовать подобно милосердному самаритянину, спасая Стивена от глумления солдат. Таким образом конструируется устойчивый и многокомпонентный архетип.

Демифологизация происходит на уровне представления идеального города-государства. При этом из всех моделей утопий Джойс выбирает модель нового Иерусалима, запечатленную в Откровениях Иоанна Богослова [Holy Bible, Revelation.Ch.21-22: 1178-1180]. Травестирование начинается с использования искаженного имени города (*the new Bloomusalem*). Новое имя преобразует целых два пространства: библейский новый Иерусалим, хрустальные, изумрудные, сапфировые и золотые строения которого становятся тождественными колоссальному зданию с хрустальной крышей, строящегося в виде огромной свиной почки, и реальный Дублин, который при строительстве Блумусалима "стирается до основания" [*Numerous houses are razed to the*

ground]. Такое травестиrowание во многом обусловлено превращением *высказываемого в зримое*, процессом обратным процедуре дискурса и созданию текста, то есть трансформацией, возможной только при перенесении сферы сновидения в часть сознания при создании произведений искусства [Лотман, 1992: 60-61].

Возможности для демифологизации пространства при его травестиrowании определяются и особенностями субъективного (психологического) хронотопа, составляющие которого не являются абсолютными, а полностью зависят от представлений и ощущений индивидуума (в частности, героя), то есть *время-пространство* может растягиваться, расщепляться, сжиматься и претерпевать иные трансформации. В анализируемых отрывках протяженность и форма *времени-пространства* полностью зависят от семантики произносимых героем в сознании слов и от форм сказуемого (*a new era is about to dawn... it is even now at dawn... ye shall ere long enter into the golden city*).

На первый взгляд, учитывая, что все действие главы разворачивается в сознании героя, невозможно говорить о дискурсивных процедурах, поскольку нет внешнего речевого поведения. Однако, поскольку весь процесс восприятия и интерпретации окружающего в сознании героя построен в форме пьесы, то появляется возможность обозначить дискурсивные процедуры на уровне структурированного потока сознания и обозначить их функции при пародировании идеи утопии.

Уже отмечалось, что речевое поведение Блума определено строгими рамками его ритуальной роли повелителя Новой Ибернии и структурой гомеровского Одиссея, по образу которого он смоделирован. Как и Одиссей, он выполняет функции отца, сына и мужа, как и Одиссей, он проделывает долгий путь домой. Все различия обусловлены двумя факторами: (1) несовпадением "конвенциональных установлений" [Ван Дейк, 1989: 19-25], зависящих от корреляции социального поведения субъекта с его этнической и культурной принадлежностью (Блум – еврей, живущий в Ирландии 1904 года), и (2) изменением локуса, соответственно, и хронотопа: объективному пространству-времени длиною в двадцать лет путешествий по Эгейскому морю соответствует субъективное пространство-время однодневного путешествия по Дублину и по глубинам сознания. Перенос локуса в сознание героев обусловил отсутствие у Блума важнейшей структурной характеристики Одиссея/Улисса – его хитроумия, притворства. В собственном сознании притворяться не перед кем. Поэтому при анализе невозможно выделить характерную для дискурса оппозицию *истинного и ложного*.

Перенос места действия в сознание не помешал проявлению оппозиции *ум/безумие*, генетически восходящей к структуре Одиссея/Улисса и лежащей в основе дискурсивных процедур. Присутствие этой оппозиции наблюдается в алогичности выстраивания социальных ценностей в речи Блума, которые он называет простыми десятью заповедями. *Новые миры вместо старых, союз всех этносов, евреев, мусульман и христиан, три акра земли и корова для всех детей природы, каждому по автокатафалку, обязательный ручной труд для всех, парки, открытые день и ночь, электрические посудомоечные машины, исчезновение туберкулеза, войн и нищества, всеобщая амнистия, еженедельный карнавал, выплаты пособий для всех, всеобщее братство, основанное на эсперанто, прекращение "пивного" патриотизма, свободное циркулирование денег, свободная любовь, свободное вероисповедование в свободном государстве, смешанные расы и смешанные браки*⁴² представляют собою утопическую программу, где провозглашенные ценности неравнозначны. Алогичность этой программы, соединяющей высокие идеалы с обыденными предметами и действиями, способствует травестированию идеи утопии.

Как и в сцене из "Бури" Шекспира, идея утопия наиболее отчетливо травестируется в комментариях. Три реплики комментариев лишь частично выполняют функцию раскрытия скрытых смыслов и демифологизации. Возникшая благодаря ассоциации видоизмененная поговорка о лисе в курятнике [*free fox in a free henroost*], громкий зевок и вопрос о совместном купании в обнаженном виде выполняют функцию карнавального снижения пафоса речи Блума, и, соответственно, идеи утопии.

Таким образом, анализ показал, что при пародировании происходит наложение формы представления знака последующего периода на предыдущего. При этом предыдущая форма теряет статус инварианта, а становится одним из вариантов, для которого характерна демифологизация исходных архетипов.

Если рассматривать пародию по оси *автор – текст – читатель*, то ее следует представлять в виде *авторы – тексты – читатель/автор – текст-читатель* в рамках модели функционирования интертекста.

⁴² Перевод наш.

Рассмотренные тексты показали, что хотя они, как и всякий текст, являют собою информационное целое, *информативная* функция не доминирует в них. Доминантной функцией в пародиях становится *эмотивная*, в рамках которой происходят все процессы травестирования.

Рассмотренные утопические модели текстуально закреплены в пьесах, жанровой форме, позволяющей выделить дискурсивные процедуры. Все различия в представлении дискурсивных процедур в пародиях, помимо авторской интенции, обусловлены типом мимезиса, видом изображаемой действительности и семиотическими доминантами периода (*эпистемами*).

При этом, если локус был перенесен в сознание героя, то есть наблюдалось проявление субъективного хронотопа, отношение между обозначаемым и обозначающим носило обратный характер.

ВЫВОДЫ ПО ШЕСТОЙ ГЛАВЕ

Итак, анализ разностилевых текстов из романов, принадлежащих к русской, ирландской и английской литературам, показал, что их поэтика зиждется на двух основных взаимообусловленных факторах: выборе изображаемой действительности и степени проявления автора в тексте. Если писатель представляет в своем произведении окружающий человека мир природы, города или дома, то концептуальное пространство структурно зависит от этнографических моделей и маркировано локативами, передающими объективный локус, и устойчивыми архетипами пути, верха/ низа, круга (мандалы) и открытого/замкнутого пространства. Семантика этих локативов представлена в оппозициях оценочного характера. Художественное время в подобных текстах соответствует правилам линейного развития текста-нарратива. В таких текстах обычно наблюдается высокая степень авторского присутствия. Если в текстах представлена деятельность сознания или подсознания героев, то его пространственно-временные характеристики определяются принципом *Here and Now, при высокой степени проявления как универсальной модели мира, так и этнографической*. Такой хронотоп, в свою очередь, связан с высокой степенью интертекстуальности текста, при этом интертекст отличается полигеничностью и многофункциональностью, что превращает создаваемый автором текст в обширный гипертекст, требующий от читателя знания множества культурных, риторических и интерпретационных кодов. При этом категория автора внешне не маркирована. При перенесении локуса в сознание ге-

роя, то есть при доминировании субъективного хронотопа, отношение между обозначаемым и обозначающим носит обратный характер.

Поскольку такой текст не создавался с целью изображения коммуникации, а с целью показать, как зарождается мысль, то зачастую на грамматическом уровне его отличают различного рода эллипсы и когезия, основанная на ассоциативных цепочках. Когда оба подхода представлены в синтезе, что наблюдалось в текстах Джойса, то синтез прослеживается на всех уровнях, при этом характер соотношения линейного развития текста и многоуровневого (гипертекстуального) зависит не только от количества и многофункциональности интертекстуальных связей, но и от структуры героя.

Если рассматривать взаимопроявление категорий интертекстуальности, хронотопа и структуры героя в текстах-пародиях, то следует отметить, что при пародировании происходит наложение формы представления знака последующего периода на предыдущий. При этом наблюдается переход инварианта текста в его вариант, при значительной степени демифологизации исходных архетипов.

Все различия в представлении дискурсивных процедур помимо авторской интенции обусловлены типом мимезиса, видом изображаемой действительности и семиотическими доминантами периода (*эпистемами*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая исследование, подведем некоторые итоги. Исходя из современной лингвосемиотической парадигмы, постулирующей, что *семиотика – это особая форма интерактивного диалога, которая имеет место между системами языка и двумя порядками макрокосма, к которым принадлежит человек: социальный порядок и естественный порядок* [Halliday 1987; Есо, 1987], и следуя теории Романа Jakobson о роли бинарных соответствий для определения типа творчества, поэтики отдельных произведений и текстовых доминант в их функциональном аспекте, из всей системы парных оппозиций художественных текстов были выбраны *пространственно-временные отношения и интертекстуальность*. На основе сравнительного анализа функций этих текстовых категорий в художественных текстах разных периодов и течений была

предпринята попытка установить их системные связи и некоторые закономерности взаимодействия. При этом автор исходил из возможности при анализе художественного текста и дискурса *объединить два семиотических подхода: постулат о триадической структуре знака Пирса и постулат Соссюра о представлении и восприятии знака через различия (différance).*

При постановке вопроса о связях поэтики и семиотики, прежде всего, подразумевался художественный дискурс, особенности которого в значительной степени зависят от жанровой принадлежности текста и от установок автора и читателя, создающих его инвариант и варианты. Семиотический подход, служащий онтологической основой для изучения явлений природного и культурного плана в их взаимосвязи, дает возможность определить интегративный характер художественного дискурса. Поскольку художественный текст представляет собой результат одного из способов обработки информации, доступной сознанию через знаки природной и социальной (культурной) среды, центральную роль при его порождении и декодировании играет язык как "основное условие существования сознания высшего порядка" (Халлидей), позволяющий человеку интерпретировать при помощи обобщения и абстрагирования естественный порядок и социальный порядок. Через лексикограмматическую систему созданного автором текста, в котором представлена обработанная им информация, писатель, драматург или поэт устанавливает взаимосвязь со своим читателем. Поэтому автор данной работы считает, что *поэтика*, со времен античности рассматриваемая как *делание* текста – это явление лингво-семиотического порядка. Если рассматривать поэтику в методологическом плане, то наиболее адекватным представляется подход Романа Jakobson, который считал, что "поэтика - это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности" [Jakobson, 1987: 181], что поэтические произведения должны рассматриваться, прежде всего, через призму языка, при этом основное внимание должно уделяться структуре и актуализации разного рода оппозиций художественного текста, определяющих его знаковый характер. Автор данной работы полагает, что в наибольшей степени системообразующими и структурообразующими функциями художественного текста обладают оппозиции, представленные категориями интертекстуальности и пространственно-временных отношений (хронотопа), поэтому и была предпринята попытка проанализировать их в настоящей работе.

Для того чтобы рассмотреть эти категории в системе, которая включала бы не только категории поэтики и лингвистики, но и факторы экстралингвистического порядка, была выстроена модель функционирования интертекста. При этом привлекались теории В. И. Вернадского, Л. Н.

Гумилева, Ю. М. Лотмана, представителей структурального и постструктурального направлений.

При описании модели были разделены термины *интертекст* и *интертекстуальность*. Интертекст 1 выделялся как *совокупность всех существующих текстов, которые конструируются в *corpora**, интертекст 2 как *совокупность всех текстовых форм*. При этом был использован термин интертекст без цифрового расширения для обозначения единицы интертекстуальности, проявляющейся в конкретном тексте. Термин *интертекстуальность* использовался традиционно для обозначения отношений между интерпретируемым текстом и ранее созданными.

Любой текст, как показал анализ, является порождением совместного функционирования Биосферы, Ноосферы, Семиосферы, Этносферы, Социосферы, Автора и Читателя, сложного взаимодействия факторов естественного (природного) и культурного порядка. При этом связи между интертекстуальностью, полифонией и многоуровневой структурой текста (гипертекстом) механизмом своим имеют постоянное переключение кодов, начиная от вербальных, эстетических, стилистических, жанровых

Определяя механизм, лежащий в основе взаимопроникновения и пересечения различных сфер и их элементов в модели функционирования интертекста, мы выдвинули идею о существовании на уровне подсознательного некоего логического конструкта, архетипа, управляющих стремлением человека уподоблять созданные им произведениям либо явлениям природы, либо ранее созданным произведением. Данное стремление не носит характера простого подражания образцам или процессам, а основывается на генетически закреплённом принципе симметрии и подчиняется законам симметрии, главными из которых являются закон относительного равенства и закон сочетания инварианта и варианта. Основными типами симметрии, которые устанавливаются в результате взаимодействия текстов и сфер, их породивших, можно назвать зеркальную симметрию, векторную и трансляционную, при этом наибольшие искажения порождает зеркальная симметрия.

Уже на уровне описания модели было определено, что своеобразие проявления категории пространства зависит как от *универсальных архетипных* представлений картины мира, так и от *этноландшафтных* соответствий, в то время как художественное воплощение категории времени обусловлено историческими и культурными факторами и оппозицией *объективно-го/субъективного*. Структура героя, в свою очередь, в значительной степени зависит от функционирования *социосферы*. Исходя из того, что категории времени, пространства и человека и в

естественных науках, в лингвистике и в поэтике представлены в неразрывном единстве, был использован термин *хронотоп* для поиска закономерностей, обусловленных взаимодействием текстовых категорий интертекстуальности, художественного времени и пространства, и категории героя (персонажа).

В процессе анализа взаимодействия категорий интертекстуальности и хронотопа было отмечено, что речь может идти о двух переплетающихся уровнях художественного текста: поверхностного (*surface*), представленного пространством между полями, заполненным логически связанными предложениями (т.е. лексико-грамматический уровень текста), и глубинного, семантического и концептуального, находящегося во взаимосвязи с другими текстами. Переплетение этих двух уровней актуализируется в маркерах, находящихся на поверхности: например, в аллюзиях, цитатах, реалиях, логической структуре текста (интертекстуальность) или семантических и структурных локативах (художественное пространство) и формах сказуемого (художественное время). В некоторых случаях одни и те же маркеры, например, реалии, могут служить одновременно проявлением как категории интертекстуальности, так и проявлением категории пространство/время (хронотопа).

На уровне концепта взаимосвязь этих категорий во многом определяется пространственной моделью мира, всегда находящей отражение в художественных текстах. При описании модели функционирования интертекста было определено, что концепты пространства и времени, которые воплощаются в соответствующие категории художественного текста, являются производными ноосферы и этносферы. Те универсальные архетипные представления и концепты, которые характерны для всех мифопоэтических систем, принадлежат ноосфере. Пространственные представления принадлежат этносфере и являются основным отличительным этнографически отмеченным признаком художественного текста.

Взаимодействие категорий художественного времени и интертекстуальности проявляется в том, что при образовании интертекстуальных связей происходит смещение по оси отношения к категории времени. Поэтому любой новый текст, несмотря на его интертекстуальную насыщенность, всегда остается новым текстом, созданным автором, живущим в иной системе координат, нежели создатели интертекста. Этот текст, в свою очередь, воссоздается читателем, чья система координат может совпадать или не совпадать с авторской.

При высокой степени интертекстуальности вновь создаваемый текст приобретает особое свойство. В пределах пространства между полями он остается *логическим линейным соединени-*

ем предложений, тогда как при создании и извлечении смысла из такого текста он приобретает свойства гипертекста, поскольку к его линейному построению добавляется многоуровневое.

Текст, зафиксированный письменно, становится пространственной величиной и может развиваться согласно модели любой формы пространства: будь то линия (нарратив) или сфера (гипертекст). Линейно развивающийся текст может быть и зачастую является частью гипертекста, и между этими двумя формами противоречие только кажущееся, они лишь структурируются через различные пространственные связи. При этом конструкты, концепты, фреймы и интертекст на идеальном уровне превращают любой линейно развивающийся текст в гипертекст.

В целом обе рассматриваемые категории текста (интертекстуальность и хронотоп) не только представлены во взаимодействии при порождении смысла художественного текста и интерпретации его, на них основываются структурообразующие и системообразующие функции.

Для определения этих закономерностей были выбраны тексты, которые представляют не только фольклор и художественную литературу, но и все три рода литературы (эпос, лирику, драму). Эти тексты созданы в разные периоды, что дало возможность проследить интертекстуальные связи между ними. Выбранные тексты написаны на английском и русском языках, что помогло сопоставить их глубинные и поверхностные структуры при использовании метода функционального анализа текста, описанного в третьей главе при привлечении для иллюстрации основных положений завершающих страниц романа Джеймса Джойса "Улисс".

Анализ и сопоставление текстов ряда текстов из Библии (притчи и "Песня Песней") и русской и ирландской сказок ("Колобок" и "The Wonderful Cake"), объединенным *"бродячим"* сюжетом, продемонстрировали, что в фольклорных текстах, где не маркирована категория автора, категория пространства/времени выступает устойчивым (инвариантным) знаком пространственно-временных архетипов, представленных либо универсальной, либо этнографически отмеченной моделью мира. Эти архетипы при интерпретации действуют как своего рода конструкты (часть Interpretant), способствующие декодированию информации, заключенной в древних иносказательных текстах (например, идей любви к ближнему или прощения в притчах).

Другим лингвосемиотическим аспектом следует назвать взаимодействие риторических и культурных кодов в текстах. Так, в притчах наблюдалось явление, которое можно охарактеризовать следующим образом: *ассимиляция элементов предшествующего риторического кода в последующем*. Для "Песни Песней", более древнего текста, характерен *синкретизм кодов при по-*

стоянном переключении с одного риторического кода на другой. Сказкам благодаря устойчивой нарративной структуре и функциям, в целом присуща *гомогенность кода*, лишь при лингвистических или культурологических интертекстуальных включениях происходит переключение кода. Во всех рассмотренных текстах ассимиляция и переключение кодов в значительной степени обусловлены явлениями интертекстуального характера.

В свою очередь, рассмотренные тексты стали устойчивыми интертекстами (интертекст 1 и 2 в нашей модели) для последующих, где категория автора маркирована. На основе анализа текстов, принадлежащих к ненарративным авторским жанрам (сонета Генри Ховарда и трагедий Шекспира "Ромео и Джульетта" и "Макбет"), удалось установить, что такие категории текста, как художественное время, художественное пространство и категория персонажа/автора представлены в таком же структурном синтезе, как и в текстах–нарративах, что дает возможность использовать термин *хронотоп* для описания пространственно временных проявлений в лирике и драме.

При общем структурном инварианте хронотопа, проявляющемся во всех текстах соотношением пространство – время – человек, глубинные (внутренние) формы этих хронотопов представляют собою архетипные модели мира либо универсального свойства, либо этнографически отмеченные. На поверхности текстов эти структуры актуализируются через маркеры: мифологемы, локативы (семантические и грамматические), через метафоры и коннотативную лексику, действующие в тексте как знаки этих моделей. Часть этих маркеров одновременно является следами других текстов, что позволяет говорить о зависимости формы хронотопа от степени интертекстуальности. Сочетание поверхностных (лексикограмматических) и глубинных структур определил синтез линейного и многоуровневого (сферического) развития текста.

Поводя итог анализу *семантических* характеристик ненарративных хронотопов, отметим, что тип мимезиса, локуса или действие и структура персонажей играют центральную роль в их проявлениях. В текстах эти характеристики представлены в *оппозициях*, в основе которых лежит сема *добро/зло*, что дало возможность выделить хронотоп этического свойства.

И структурные, и семантические характеристики ненарративных авторских хронотопов представляют собой сложный синтез целого ряда риторических кодов, требующих от читателя не менее сложного синтеза интерпретационных кодов. При этом было бы необоснованно утверждать, что хронотоп (при его обусловленности интертекстуальными связями) в лирике или дра-

ме представляет собою более сложные системы, чем в нарративных жанрах. Ряд из этих нарративных авторских систем был рассмотрен в последней главе работы.

Анализ разностилевых текстов из романов, принадлежащих к русской, ирландской и английской литературам, показал, что их поэтика зиждется на двух основных взаимообусловленных факторах: выборе изображаемой действительности и степени проявления автора в тексте. Если писатель представляет в своем произведении окружающий человека мир природы, города или дома, то концептуальное пространство структурно зависит от этнографических моделей и маркировано локативами, передающими объективный локус, и устойчивыми архетипами пути, верха/ низа, круга (мандалы) и открытого/замкнутого пространства. Семантика этих локативов представлена в оппозициях оценочного характера. Художественное время в подобных текстах соответствует правилам линейного развития текста-нарратива. В таких текстах обычно наблюдается высокая степень авторского присутствия. Если в текстах представлена деятельность сознания или подсознания героев, то его пространственно-временные характеристики определяются принципом *Here and Now*, при высокой степени проявления как универсальной модели мира, так и этнографической. Такой хронотоп, в свою очередь, связан с высокой степенью интертекстуальности текста, при этом интертекст отличается полигеничностью и многофункциональностью, что превращает создаваемый автором текст в обширный гипертекст, требующий от читателя знания множества культурных, риторических и интерпретационных кодов. При этом категория автора внешне не маркирована. При перенесении локуса в сознание героя, то есть при доминировании субъективного хронотопа, отношение между обозначаемым и обозначающим носит обратный характер.

Поскольку такой текст не создавался с целью изображения коммуникации, а с целью показать, как зарождается мысль, то зачастую на грамматическом уровне его отличают различного рода эллипсы и когезия, основанная на ассоциативных цепочках. Когда оба подхода представлены в синтезе, что наблюдалось в текстах Джойса, то синтез прослеживается на всех уровнях, при этом характер соотношения линейного развития текста и многоуровневого (гипертекстуального) зависит не только от количества и многофункциональности интертекстуальных связей, но и от структуры героя.

Если рассматривать взаимопроявление категорий интертекстуальности, хронотопа и структуры героя в текстах-пародиях, то следует отметить, что при пародировании происходит наложение формы представления знака последующего периода на предыдущий. При этом

наблюдается переход инварианта текста в его вариант, при значительной степени демифологизации исходных архетипов.

Все различия в представлении дискурсивных процедур помимо авторской интенции обусловлены типом мимезиса, видом изображаемой действительности и семиотическими доминантами периода (*эпистемами*).

При анализе взаимодействия категорий интертекстуальности и хронотопа была отмечена следующую закономерность. *Чем более четко выражена в тексте категория интертекстуальности, чем более четко маркирована полигеничность текста, чем чаще происходит переключение культурных или эстетических кодов, тем более авторская модель мира тяготеет к универсальной, то есть происходит почти полное растворение этносферы и социосферы в ноосфере. Само же присутствие единиц интертекста обусловлено явлением, определенным механизмом симметрии, известным в поэтике как "психологический параллелизм", то есть ситуации, персонажи, их действия, текстовые структуры соотносятся с соответствующими категориями ранее созданных текстов подобно тому, как в фольклоре действия и чувства человека соотносятся с состоянием растительного и животного мира.*

Возвращаясь к теме исследования "*Лингвосемиотические аспекты интегративной поэтики*", отметим, что при анализе художественного дискурса трудно обозначить категорию текста, которая не обладала бы лингво-семиотическими характеристиками, что обусловлено самой природой художественного текста, представляющего собой результат одного из способов обработки сознанием человека информации, выраженной знаками естественного или культурного универсума, и кодирования обработанной информации в вербальных и риторических знаках, соответствующих определенной этно-культуре. Поэтому как бы при интерпретации художественных текстов не трактовался термин *поэтика* - как процесс, "*делание*" текста или как "*поэтическая функция вербальных сообщений*", или способ, метод анализа - лингвосемиотическая основа текста определяет не только интегративный характер самого художественного дискурса, но и интегративный характер интерпретационных кодов, независимо от этнокультурной принадлежности текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев С. С. История древнееврейской литературы // История всемирной литературы: В 9 т. - М., 1983. - С.286-300.

Алексеев В.П. К происхождению бинарных оппозиций в связи с возникновением отдельных мотивов первобытного искусства // Первобытное искусство. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1976. – С. 40-46.

Алексеев В.П. Становление человечества. – М.: Политиздат, 1984 – 462 с.

Аллен Дж.Ф., Перро Р. Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. №17. С.323 – 363

Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива: Монография. - Тюмень: Изд-во ТГУ, 1996. - 192 с.

Антипов Г. А. И др. Текст как явление культуры. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. 197 с.

Аристотель. Метеорологика // Соч.: В 4 т. - М., 1981. - Т.3. - С.441-528.

Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 т. - М., 1983. - Т.4. - С.645-680.

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): Учебн. пособие. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.

Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вест. Санкт-Петерб. ун-та. - Сер. 2. - 1992. – Вып.4. - С. 53-61.

Арутюнова Н.Д. Фактор адресата// Известия АН СССР. Сер. ЛиЯ, 1981. №4. С.360 – 366

Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов по спец. "Филология".- Екатеринбург: Изд.-во Урал.ун-та.2000.- 534с.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Прогресс, 1994. – 616 с.

Басималиева М.К. О понятиях " текст" и "дискурс"// Филол. Науки. 1999. № 2. С. 78-85

Баталов Э.Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопич. сознании и утопич. экспериментах.-М, Политиздат, 1989. – 319 с.

Баткин Л.М. О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука. - М., 1985. - С. 302-312.

Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)// Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.- М.: Худ. лит., 1975.-С.484-495

Бахтин М.М. Проблема автора // Вопр. философии. – 1977. - № 7. - С.148-160.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М., 1977. – С.227-244.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С.Г.Бочаров, В.В.Кожин. - М.: Худ. лит., 1986. – 544 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса: (постановка проблемы)// Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С.Г.Бочаров, В.В.Кожин. - М.: Худж. лит. 1986. –291-352

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. - М., 1986. – С.121-262.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1979. – 424 с.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / Бахтин под маской. Выпуск 4. М.: Алконост, 1994.

Безменова Н.А. Герасимов В.И. Некоторые проблемы теории речевых актов// Прагматика и семиотика. СПб: Изд-во СПГУ, 1989. С.4-36

Беллерт И. Об одном условии связности текста // Новое в зарубежной лингвистике.- Вып. 8.- М.: Прогресс, 1978.-С. 172- 487.

Белозерова Н.Н. Эстетика поэтических произведений Джеймса Джойса: Дисс. канд.филол.наук. - Л., 1988. - 197 с.

Белозерова Н.Н. К вопросу о художественном времени в произведениях Джеймса Джойса // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. - 1988. - Вып.2. - № 9. - С.35-39.

Белозерова Н.Н. Пространственная структура абзаца в произведениях Джеймса Джойса. - Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 1998. - С.33-58.

Бердяев Н.А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. - М.: Мысль, 1985. -205 с.

Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. - М.: Наука, 1990. - 220 с.

Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: Колл. монография: В 4 т. - Тбилиси: Менцикраба, 1879-1985.

Богин Г. И. Субстанциональная сторона понимания текста. Тверь: Издательство Тверского Ун-та, 1993.

Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX - начало XX века. М.: Наука. -1987. - 320 с.

Бруно Дж. О причине, начале и едином. - М.: Полиграфкнига, 1934. - 227 с.

Буало Н. Поэтическое искусство. - М.:Гослитиздат, 1937. - 101с.

Булыгина Т.В. О границах и содержании прагматики// Известия АН СССР. Серия ЛиЯ. 1981. №4. С.333 - 341

Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. №8. С.259 - 336

Ван Дейк Т.А. Язык.Познание.Коммуникация. Пер. с англ./ Сост. В.В. Петрова. - М.: Прогресс, 1989. - 312 с.

Варшавская А.И. Смысловые отношения в структуре языка. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.

Васильев Л. Г. Рефлексия, понимание, фрейм // Понимание и интерпретация текста: Сборник научных трудов. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1994. С. 66 - 71.

Вежбицкая А. Речевые акты// Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1985. - №16. - С.251 - 275

Вейль Г. Симметрия.- М.: "Наука", 1968.- 192 с.

Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. - М.: Наука, 1989. -261 с.

Вернадский В.И. Труды по всеобщей истории науки. - М.: Наука, 1988. - 336 с.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л.: Гослитиздат, 1940. - 674 с.

Вико Дж. Основания новой науки об общей природе нации.- Л.: Гослитиздат, 1940. - 789 с.

Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. - М.: Высш. шк., 1981. – 320 с.

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. -- М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1963. -- 255 с.

Галеева Н. Л. Понимание и интерпретация худ. текста как составная часть подготовки филолога // Понимание и интерпретация текста: Сборник научных трудов. - Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1994. - С. 79 – 87.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: Наука, 1981. – 138 с.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, - 1996. – 352 с.

Гачев Г. Национальные образы мира. - М.: Сов. писатель, 1988. - 446 с.

Гинзбург Л. Литературная роль и социальная роль / О литературном герое. - Л.: Сов. писатель, 1979. - С.2 - 56.

Гинзбург Л. Структура литературного героя / О литературном герое. - Л.: Сов. писатель, 1979. - С.89-149.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М: Прогресс, 1988.- 704 с.

Грайс Г.П. Логика и речевое общение// Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1985. - №16. - С.217 – 237

Гулыга А.В. Миф как философская проблема // Античная культура и современная наука. - М., 1985. - С. 271-276.

Гумилев Л. И. Этногенез и биосфера земли. - Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 496 с.

Гумилев Л.Н. Этносфера. История людей и история природы. – М.: Экопрос, 1993. – 544 с.

Гуревич А.Я. Категория средневековой культуры. - М.: Искусство, 1984. -350 с.

Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста. - М.: Изд-во МГУ, 1981. - 109 с.

Диалектика текста: В 2 т. Т.1/ О.Н.Гордеева, О.В.Емельянова, Е.С.Петрова и др.; Под ред. проф. А.И.Варшавской.- СПб.: Изд-во СПб.: ГУ, 1999. –328 с.

Дрожащих Н.В. Иконическая природа языкового знака //Language and Literature N 7: [URL:http://www.tsu.tmn.ru/frgf/journal/htm](http://www.tsu.tmn.ru/frgf/journal/htm) – 2000.

Елисеева В.В. Анализ художественного текста. – СПб.: Изд.-во СпбГУ, - 1998.- 32 с.

Живов В.М., Тимберлейк А. Расставаясь со структуриализмом (тезисы для дискуссии)//Вопросы языкознания. 1997.- № 3. - С. 3-14.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы / Избр.труды. - М.: Наука, 1978. - 423 с.

Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инвариант – Темы – Приемы – Текст. - М.: Прогресс – "Универс", 1996. – 344с.

Зенков Л.Р. Бессознательное и сознание в аспекте межполушарного взаимодействия // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: Колл. монография: В 4 т. - Тбилиси: Менцикраба, 1985. - Т.4. - С.224-236.

Зиндер Л. Р. и др. Функционально-текстовые аспекты языковых единиц: Сборник статей. Сп-б: Издательство С.-Петербургского гос. ун-та, 1995. 128 с.

Зоботов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.- 245 с.

Иванов Вяч. Вс. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных представлений.// Уч.зап. Тарт. Гос.ун-та. Труды по знаковым системам.- 1977 - №8. – Вып.411. С.45-64

Иванов Вяч. Вс. Художественное творчество, функциональная асимметрия и образные способности человека.// Уч.зап.Тарт.гос.ун-та.Труды по знаковым системам.- 1983 – Вып.635.- С.3-14.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Структурно-типологический подход к семантическим интерпретациям произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте// Уч.зап. Тарт. Гос.ун-та. Труды по знаковым системам.- 1977 - №8. – Вып.411. С.103-119

Караулов Ю. И. Ассоциативная грамматика русского языка. - М.: Просвещение, 1993. – 237 с.

Кармин А.С. Основы культурологии: морфология культуры. – СПб.: Издательство "Лань", 1997, – 512 с.

Кисловская Е. Н. Интегративный анализ текста в рамках теоретических и специальных курсов на английском отделении ФРГФ// Интегративный анализ компонентов текста при обучении общению.- Тюмень, Издательство ТГУ, 1998.- С. 120-128.

Кошечая И. Г. Текстобразующие структуры языка и речи. М.: Изд-во МГПИ им. В.И. Ленина, 1983.- 169 с.

Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. - М.: Искусство, 1984. – 162 с.

Комарова В.П. Финальные сцены в хрониках и трагедиях Шекспира // Шекспировские чтения. - М., 1990. - С.55-67.

Комарова В.П. Шекспир и Библия: (Опыт сравнительного исследования).- СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998.- 168 с.

Коршунов А.М., Мантанов В.В. Теория отражения и эвристическая роль знаков. - М.: изд-во МГУ, 1974. - 214 с.

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

Кравченко А.В. Классификация знаков и проблема взаимосвязи языка и знания.//Вопросы языкознания №6, 1999, - стр.3-12.

Кравченко А.В. Естественнаучные аспекты семиозиса.//Вопросы языкознания №1, 2000,- стр.3-9

Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. - М.: Прогресс, 1979. – 276 с.

Лихачев Д.С. Поэзия садов. - Л.: Наука, 1982. – 317 с.

Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. - Л., 1982. - 287 с.

Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм.- М.: Искусство.-1979, - 815 с.

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. - М.: Мысль, 1978. - 623 с.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. - М.: Прогресс, 1972. - 241 с.

Лотман Ю. М. Избранные статьи // Статьи по семиотике и типологии культуры. - Таллин: Александра, 1992. - Т.1. – 480 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. - М.: Прогресс, 1992. – 272 с.

Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. - М.: Книга, 1987. – 336 с.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. – 384 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь.: Кн. для учителя. - М.: Просвещение, 1988. -352 с.

Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. Лекции по структуральной поэтике. - М.: Гнозис, 1994. – 560 с.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст –семиосфера – история. М: "Языки русской культуры", 1999, - 464 с.

Лузина Л.Г. Структурно-семантические особенности стихотворного текста // Очерки лингвистической поэтики. - М.: Искусство, 1985. – 255 с.

Майкова А.Н. Архетипы и архетипичные образы (на примере сказки о царевне-лягушке и мифе о Гильгамеше)// Филол. науки 1999 №:, стр.20-39.

Макиавелли Н. Государь. - М.: Планета, 1990. – 79 с.

Михайлова Т.А., Шкунаев С.В. Похищение Быка из Куальнге. - М.: Наука, 1985. - 494 с.

Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн. Текст и его восприятие. – Свердловск: изд-во Уральского университета, 1991. – 172с.

Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания// Философские науки, 1989. – №9. – С. 101–104

Никитин М.В. Предел семиотики// Вопросы языкознания, 1997 №1,- стр 3-14

Остин Дж.Л. Слово как действие// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. №17. С.21 – 1

Писанова Т.В. Национально-культурные аспекты оценочной семантики. Эстетические и этические оценки. - М.: Икар, 1997. -320 с.

Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. -М.: Искусство, 1986. - 476 с.

Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.: Искусство, 1976. - С.113-123.

Потебня А.А. Теоретическая поэтика. -- М.: Высшая школа, 1990. -- 342 с.

Прометей: Ист.-биограф. альм. 81 сер. "Жизнь замечательных людей" В.И.Вернадский,- Т.15/Сост.Г.Аксенов; – М.: Мол.гвардия, 1988.- 352 с.

Пропп В.Я. Морфология сказки. - М.: Наука, 1969. - 2-е изд. - 168с.

Рассел Б. Человеческое познание: его сфера и границы. Киев: Ника-Центр, 1997. – 560с.

Ревзина О.Г. Язык и дискурс. Вестник московского университета, Серия 9 .филология, №1, 1999 – стр.25-33

Сгалл М. Значение, содержание и прагматика// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. №16. С.384 - 398

Серль Дж.Р. Классификация иллокутивных актов// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. №16. С.171 – 195

Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. №17. С.196 – 223

Снигирев А.В. Интертекст: типология, включение и функционирование в художественном тексте (на материале романов М.Е.Салтыкова-Щедрина "История одного города",

Ф.Сологуба "Мелкий бес" и С.Соколова "Палисандрия" - Фвтореферат дисс. на соискание ученой степени канд. филол.наук. -. Екатеринбург – 2000,- 18 с.

Соллогуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема.// Филол. науки. 2000 №2, стр.51-58.

Соловьев В.С. Пространство / Собр.соч. - Брюссель, 1966. - Т.10. - 523 с.

Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.

Соссюр Ф.де. Заметки по общей лингвистике. М., 1990. – 274 с.

Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. - М.: Наука, 1988. -382с.

Смирнов И.П. Порождение Интертекста. – СПбУ.: LC, 1995. –167с.

Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. -Л.: Наука, 1984. - 245 с.

Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. - Л.: Издательство Ленинградского университета, 1978. - 176с.

Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. - Л.: Наука, 1971. - 140с.

Стеблин-Каменский М. И. Миф. - Л.: Наука, 1976. - 104с.

Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. - М.: Наука, 1988. -382с.

Степанов Ю. С. Семиотика. - М.: Наука, 1971. - 168с.

Степанов Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта)// Известия АН СССР, серия ЛиЯ, 1981. №4. С.225 – 333

Степанов Ю.С. Семиотическая структура языка (три функции и три формальных аппарата языка) Изв. АН СССР, сер. Ли Я, 1973, т.32.в.4.

Стивинсон Ч. Некоторые прагматические аспекты значения// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. №16. С.129– 154

Столкнер Р.С. Прагматика// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. №16. С.419 - 438

Толочин И. В. Метафора и интертекст в английской поэзии. -Санкт-П.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1996. – 95 с.

Томашевский Б. К. Теория литературы. Поэтика. - М.-Л.: Гослитиздат, 1930. – 321 с.

Топоров В. И. Святость и святые в русской духовной культуре. - М.: Гнозис, 1995. - Т.1. – 875 с.

Топорова Т.В. Об оппозиции "темный мир"- "светлый мир" в древнегерманской космогонии.// Вопросы языкознания 1998, № 6, стр.39-40

Топорова Т.В. О типах познания в древне-германской мифопоэтической модели мира.// Вопросы языкознания, 2000, №2, - стр.35-47.

Трубецкой Н.С. Классификация оппозиций / Основы фонологии / пер. с нем. А.А. Холодовича. - М.: Аспект Пресс, 2000. - С. 72-88.

Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высш. школа, 1979. - 219 с.

Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 127с.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Поэтика. - М.: Наука, 1977. - 574 с.

Фролов Н.К. Лингвистическое пространство как компонент парадигмы социокультурного пространства (Лингвофилософский этюд)// Language and Literature
[URL:http://www.tsu.tmn.ru/frgf/No4/text17/htm](http://www.tsu.tmn.ru/frgf/No4/text17/htm) , 1999

Фуко Мишель. Слово и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: "А- cad", 1994.- 407 с.

Ханин А.М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. - М.: Наука, 1987. -174 с.

Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 215 с.

Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир: Исследования. - М.: Искусство, 1978. – 347 с.

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. -384 с.

Шрейдер Ю.А. Типология как основа классификации // Общий раздел. НТИ. - Сер.2. - № 11. – 1981. - С.1-5.

Шубников А. В., Копчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. - М.: Наука, 1972. - 339 с.

Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука, 1974. – 427 с.

Эко Умберто. Предисловие к английскому изданию.// Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М: "Языки русской культуры", 1999, - 464 с.

Эйхенбаум Б.О. О поэзии. - Л.: Сов. писатель, 1969. - 552 с.

Эсалнек А.Я. Своеобразие хронотопа в романе Ф.М. Достоевского "Бесы"

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". М.: "Прогресс" – 468 с.

Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. - М.: Прогресс, 1987. – 460 с.

Якобсон Р. Тексты, документы исследования М.: Рос.гос.гуманит.ун-т., 1999 – 916 с

76 DEFINITIONS OF THE SIGN BY C.S.PEIRCE.

<http://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip><http://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip>
<http://ftp.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-gb.zip>

Adam, Jean-Michel Le texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle, Nathan: éditions Nathan, 1994 – 288 p.

Ashliman, D. L. Water Spirit Lends. URL:<http://www.pitt.edu/~dash/ashliman.html>

Barcelona A. **The State of the Art in the Cognitive Theory of Metaphor and Metonymy and its Application to English Studies** // **The European English Messenger, 1998. - VII/1. - P.45-48.**

Barry W. Parables. – URL: <http://www.sni.net/advent.htm>

Barthes, Roland, The Death of the Author. Trans. Stephen Heath.- New York: Hill and Wang, 1977.- Pp. 142-148.

Barthes, Roland. The Semiotic Challenge. - Oxford and New York: Basil Blackwell, 1985. - 135 p.

Barthes, Roland, S/Z: An Essay, Transl. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

Barthes, Roland, Elements of Semiology.- [URL:http://home.mira.net/~gaffcam/phil/barthes.htm](http://home.mira.net/~gaffcam/phil/barthes.htm), - 1998.

Barton A. Introduction to “Measure for Measure” // The Riverside Shakespeare. - Boston Mifflin Company, 1974. - P. 544-549.

Beugrande, Robert de, Communication Studies: Communication Codes. To what extent is Halliday’s ‘social semiotic theory’ compatible with Saussure’s programme for semiology? – URL: <http://www.allgaeu.org/fak/halliday.htm>- 1999

Biddle, Mark E. Intertextuality, myth, and the Book of the twelve: a question of method, 1995. URL: [://www. Cu.method. pvt9k~edu.html](http://www.Cu.method.pvt9k~edu.html).

Birkerts, S. URL: <http://www.people.virginia.edu/~dip2n/intro/birkerts.htl> – 1997.

Blair R. "Language, Literature and Environment"- URL: <http://wsrv.clas.virginia.edu/~dip2n/syllab/blair1.html> - 1998

Bohr, Niels, 1964. *Atomic theory and the description of nature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1964

Bradley A.C. Shakespearean Tragedy // Barron’s Book Notes. William Shakespeare’s Macbeth. URL: <http://www.stjohns.pvt.k12.dc.us/english/shakespeare/hamlet/sleep.html>

Brooke N. Introduction // The Oxford Shakespeare. Shakespeare W. Macbeth. - Oxford: Oxford University Press, 1990. - 81 p.

Bruns Axel. Major Terms in Structuralism: Text, Reading, Author, Intertextuality, Discourse. 1995. – URL: <http://www.uq.net.au/~zzabrunsi/en221-ass01.html>

Cecil, David. A portrait of Jane Austen.- l. Constable, 1978. -208 p.

Champagne, Roland. Literary History in the Wake of Roland Barthes: Re-Defining the Myths of Reading. Birmingham Summa Publications. Inc., -1984.

Chandler, Daniel. Semiotics for Beginners. [URL:http://www.aber.ac.uk/~dgc](http://www.aber.ac.uk/~dgc)., Last updated May 1997

Chatman S., Story and Narrative,- //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press,- 1993,- 386 pp. – Pp.105-115.

Cheyne A.J. “Sign of Consciousness: - Perception and the Interpretation of Signs”
<http://watarts.uwaterloo.ca/~acheyne/paleopsy.html> 1998

Coombes, John E. De Man, Derrida and the Continuous Present of Deconstruction // The European English Messenger, 1997. - VI / 1. - P. 70-72.

Coppock, Patrick J. 1997 <ftp://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip><ftp://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip><ftp://ftp.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-gb.zip>

Defining Ecocritical Theory and Practice1994 Western Literature Association Meeting Salt Lake City, Utah--6 October 1994 URL: [http:// www.people.virginia.edu/~dip2n/cof/WLA1994.htm](http://www.people.virginia.edu/~dip2n/cof/WLA1994.htm)]

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." In *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, edited by Richard A. Macksey and Eugenio Donato, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

Derrida, Jacques. *_. Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Derrida, Jacques “I have forgotten my umbrella,” *Spurs: Nietzsche’s Styles*”, transl. Barbara Harlow/- Chicago: University of Chicago Press, 1979. - Pp.122-143.

Eco, Umberto From Internet to Gutenberg A lecture presented at The Italian Academy for Advanced Studies in America, November 12, 1996 URL: <http://www.hfntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Ecj/Internet.htm>, - link added 13/11/98

Eco U. *Metafora y Metonimia / Tratado de Semiotica General*. - Editorial Lumen, Barcelona, 1995. - p. 390-395.

Eco, Umberto. The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of the Text.- Bloomington: Indiana University Press, 1979. – 192 p.

Eco U., Semiotics of Theatrical Performance, //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp.- Pp. 115-122.

Eco U., The Open Work. Trans. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Elliot G.R. Introduction: On “Macbeth” as Apex of Shakespearean Tragedy / Shakespearean Criticism, Volume 3. Edited by Laurie Harris. - Gale, 1984. - P.288. - <http://www.cnx.net/~bnix/mac.htm> - size 14K - 5-Sep-97.

Edelman, Gerald M. *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness.* New York: Basic Books. 1989.

Esslin M., The Signs of Drama,- //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp. - Pp.122-131.

Fanger, D. Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol, Harvard Univ.Press. Cambridge, Mass., 1965. – 307 pp.

Fish St., Interpreting the Variorum, //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp. - Pp.55-63.

Foakes R.A. Suggestions for a New Approach to Shakespeare’s Imagery // Barron’s Book Notes. William Shakespeare’s Macbeth. johns.pvt.k12.dc.us/english/shakespeare/hamlet/sleep.html.

Fractal Vision. URL: [http://www.angelfire.com/ok/The Cow Master/fractal.html](http://www.angelfire.com/ok/The_Cow_Master/fractal.html) -1999

Foucault, Michel ‘What is an Author” // Modern Criticism and Theory, ed by David Lodge,- London: Longman, 1988. - Pp. 197-210.

Folklore:The Memory Expressed in the Language of the Culture. - URL:<http://bcpl.lib.md.us/~cbladey/orange.html>.

Halliday, Michael A.K. Language and the Order of Nature// The Linguistics of Writing. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Halliday, Michael A.K. 1992. *On language in relation to the evolution of human consciousness*. Paper prepared for the Nobel Symposium 92 "The relation between language and mind", Stockholm, 8-12 August 1994. Unpublished draft copy.

Hayman D. "Ulysses": the mechanics of meaning. (A comment on Joyce's classic work) – Madison (Wis). London: Univ. Of Wisconsin press, -1982,-468

Heise, U. "Science and Ecocriticism"
[URL:<http://www/people/virginia/edu/~dip2n/intro/swamp.html>]

Hirsh E.D. Jr., The Babel of Interpretation // Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp. - Pp. 48-55.

Hunter G.K. Introduction // Macbeth. - Bungay, Suffolk: Penguin Books, 1967. - P.7-47.

An Introduction to Futuristic, Totalistic, Unified Science.
[URL:www.tsot.com/index.html](http://www.tsot.com/index.html). Last modified 13 jun-98

Genette G., Order in Narrative, // Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp. - Pp.142-151.

Jacobson R. Aphasia: The Metaphoric and Metonymic Poles // Fundamentals of Language. - Oxford: Moulton and Co., 1956. - P.125-134.

Jauss H.R., Literary History as a Challenge to Literary Theory, // Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp. – Pp.67-76.

Johansson S. Mens sana in corpora sano: on the Role of Corpora in Linguistic Research // The European English Messenger, 1995. – IV/2. – P. 19-25.

Joyce J. The Critical Writings of James Joyce,-London: Faber and Faber,- 1959, - 228 pp.

Joyce J. A Collection of Critical Essays. Ed.by William Chase, - Englewood Cliffs (N.Y.),- 1974, - 587pp.

Jung C.G. Mandala symbolism. - Princeton, 1972. - 172 p.

Gorny, Eugene. WHAT IS SEMIOTICS? - Tartu, 1994. - gorny@zhurnal.ru.

Hollington, Michael. Svevo, Joyce and Modernist Time. - London:Penguin Books, 1991. - 375 p.

Hubrich, Lars. In Search of the Author, or Standing up Godot URL: <http://www.stg.brown.edu/stg.html>

Keep, Christopher; McLaughlin, Tim. Death of the Author. - 1995. - rob-in.escalation@ACM.org

Kiberd Declan. Introduction and notes to “Ulysses”.- London: Penguin Books, 1992. - P. IX-IXXXVIII.

Kristeva reader, the. Edited and introduced by Toril Moi. New York, Columbia University Press, 1986.- 327 p.

Kristeva J. Language, the Unknown. An Initiation into Linguistics. Translated into English by Anne M.Menke. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1986; New York: Columbia University Press, 1989.- 366 p.

Landmarks in Literary Ecology, edited by Cheryl Glotfelty and Harold Fromm University of Georgia Press, 1996.

Lakoff, George. The Invariance Hypotheses: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas? // Cognitive Linguistics 1-1, 1990.- P.39-75.

Lakoff, George. The Contemporary theory of Metaphor // Ortony, Andrew (ed.), 1993.- P.202-251.

Landow, George P. Hypertext, Scholarly Annotation, and the Electronic Edition. - gplandow@brownvm.brown.edu, 1992

Landow, George P. Other Convergences: Intertextuality, Multivocality, and Decenteredness. -
URL:http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/cv/landow_ov.html,1992

Landow, George P. Hypertextual Derrida, Poststructuralist Nelson.-
URL:http://muse.jhu.edu/press/books/order_info.html, 1992

Lawrence D.H. Introduction to Pansies.// Lawrence D.H. The Complete Poems.- L.: Penquin books.- 1977. - 1079 p.- Pp.717-422.

Lawrence D.H. John Galsworthy.//Lawrence D.H. Selected essays.-L.:Penquin books,1976. - Pp.217-230.

Lawrence D.H. Poetry of the Present: Introduction to the American Edition of New Poems.-// Lawrence D.H/ The Complete Poems/L.:Penquin books, 1977. - 1079 p. - Pp.181-187.

Lenoir T. Was that last turn a right turn?The Semiotic Turn and A.J.Greimas.- URL: http://www.stanford.edu/dept/Tim_Lenair/Semiotic_Turn.html - 1999

Leggo, Carl. Blank Page Or Scribbled Page: Intertextuality And The Fear Of Writing // Inside Inkshed, , September 1995. - V.14. - № 1.

Lodge D. The Art of Fiction. - London: Penguin Books Ltd, 1992. – 325 p.

Lodge D. Write on. - London.: Penguin Books Ltd, 1992. - 205 p.

Lotman Yu. The Origin of the Plot.URL: [http:// spinza.tau.ac.il/hci/pub./poetic/art/ori_10.html](http://spinza.tau.ac.il/hci/pub./poetic/art/ori_10.html)- 1997.

Lye J. Note on the Author // Hamlet. - L.: The Guernsey Press, 1993. - p.VII

Lye J. “Some Elements of Structuralism and its Application to Literary Theory”, URL:<http://www.brocu.ca/english/course/4F70/struct.html>,1997.

Lye, John Contemporary Literary Theory-
ry.URL:<http://www.brocku.cf/english/courses/4F70/checklist.html>

.Lye J. "The Discourse on Language" by Michel Foucault A Summary.URL:<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/discourse.html>.last updated on June 11, 1999

Macherey P. The text Says What it Does Not Say, //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp.- Pp.215- 223.

MacDonald, L. Celtic Folklore: The People of the Mounds. Articles on the Sidhe // DALRIADA MAGAZINE, 1993. Manner of Living in Ancient Ireland. - URL:<http://www.vretail.com/history.htm>

Mandala Theory. The Sacred sphere. The Union of the Self and the Universe. Entering the Mandala, http://www-personal.umich.edu/a_miyarsh/mandal.theory.html. –1998

Mark, Alexander. British Folklore. Myth and Legends.- London: Weidefeld and Nicolso, 1982. - 224 p.

Marty, Robert. ANALISIS OF THE 76 DEFINITIONS OF THE SIGN //76 DEFINITIONS OF THE SIGN BY C.S.PEIRCE.

<ftp://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip><ftp://gala.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-fr.zip><ftp://ftp.univ-perp.fr/pub/semiotics/marty/76-gb.zip>

Morris Ch. Foundation of the theory of signs “International Encyclopedia of Unified Science”, 1938, vol.1, No.2

Nelson Th. The New Information Technology. – [http:// 207.136.91.232/ABC](http://207.136.91.232/ABC) –8978, 1997.

Newton, Paul. Open Hypertext Theory. - URL: www.ep.cs.nott.ac.uk/~pkn

Nyland, Edo. THE LITERARY TRADITION AND THE AURAICEPT. - URL:<http://www.islandnet.com/~edonon>

Pierce Ch.S. Collected Papers of Charles Sanders Pierce.-Harvard, 1931-1935. - Vol. I-VI.

Pinkus, Jenny.Barthes. -URL:<http://www2.ucsc.edu/people/tuttle/bb.html>

Poetics of Nature.URL:mypage.gobplay.come/monet3/ , Last modified 28-oct.98.

Priestley J.B. Literature and Western Man. - London: Penguin Books, 1969. - 528 p.

Ribner I. Macbeth: The Pattern of Idea and Action / Shakespearean Criticism. Edited by Laurie Harris. - Gale, 1984. - V.3. - P. 290. - <http://www.cnx.net/~bnix/mac.htm> - size 14K - 5-Sep-97.

Scheese Don, "Some Principles of Ecocriticism"URL:http://www.people.virginia.edu/~dip2n/conf/WLA_Scheese.html

Scholes R., Who cares about the text?- //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp.- Pp.63-67.

Scholes R., Towards a Semiotic of Literature. //Literature in Modern World: critical essays and documents/ edited by Dennis Walder,- Oxford University Press, 1993. - 386 pp.- Pp.151- 158.

Simpkins S., *Critical Semiotics*.

URL: <http://www.chass.utoronto.ca/cpc/srb/cyber/sim1-8.html>, -1997

Schneider, Ben Ross, Jr. "King Lear in Its Own Time: The Difference that Death Makes." *Early Modern Literary Studies* 1.1 (1995): 3.1-49 <URL: <http://unixg.ubc.ca:7001/0/e-sources/emls/01-1/schnlear.html>>.

Snyder A. *Bilateral Symmetry* // Earth House Hold. Edited by p. Collier and Geyer. - Oxford, 1990.

Sohmer, Steve. Certain Speculations on Hamlet, the Calender and Martin Luther // EMLS – Early Modern Literary Studies 2.1, April 1996;5.1-51// URL://http:// unixg. Ubc.ca: 70001/0/e-sources/emls/02-1/ sohmsak.htm1>.),

Steffensen, Jyanni. Decoding Perversity:queering cyberspace //Parallel Gallery and Journal.-URL:http://www.va.com.au/parallel/

Van Dijk T.A. Cognitive processing of Literary discourse.- URL: <http://spinoza.tau.ac.il/hci/pub/poetics/art/cog.9html> –1997.

Wales K. Language as Literature // The European English Messenger,1995. – VI/1. – P.59-62.

Wigner, E.P. 1979. 'Remarks on the Mind-Body Question.' In I.J. Good (ed.): *The Scientist Speculates*. London: Heinemann.

Willoughby S. So Foul and Fair a Day. <http://www.willouby.demon.co.uk/steve/macbeth.htm> - size 9K - 3-Aug-97.

Wind E. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. - Oxford: Oxford Press, 1980. - P. 88-89.

Winkler K. J. The Chronicle of Higher Education 9 August,1996:A8+.URL:<http://www.people.people.virginia.edu/~dip2n/chronicle.html>

СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Библейская энциклопедия. - М.: Терра, 1990. - 584 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – Т.4. - 683 с.

Лингвистический энциклопедический словарь / Гл.ред. В.Н.Ярцева. - М.: Сов. энциклопедия, 1990. - 685 с.

Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987. - 752с.

Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. - - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - Т.1. - 2-е изд. - 671 с.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд. четвертое, исправленное и дополненное, - М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1960. – 900 с.

The Cambridge Guide to Literature in English, edited by Jan Onsby. –Cambridge University Press, 1991.

Chambers Twentieth Century Dictionary.- Ed. By A.M. Macdonald B.A. (Oxon).- London – Ediburgh: W & R. Chambers, LTD,-1972,- 1649 pp.

Chevalier J., Gneerbrant A. Dictionnare des symboles. –Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982. – 1060 p

Greimas A.J.,Courtés J. Sémiotique. Dictionnare raisonné de la théorie du langage. – Paris: Hachette Superieur, 1993.-454 p.

Dictionary of Allusions / Abr. H. Lass. – Sphere Books Limited, 1989. – 240 p.

Dictionary Phrase and Fable. Geddes and Grosset Ltd, David Dale House, New Lanark, Scotland, 1995. – 252 p.

The Oxford Dictionary of English Etymology.-Ed.By C.T.Onions with the assistance of G.W.S. Fridrisha and Burchried.- Oxford: Clarendon Press, 1979 pp.

Wells. S. Select Glossary. William Shakespeare. The Complete Works. - Oxford: Clarendon Press, 1998. P.

Handbook: Imagery / English 311: Shakespeare II. - Princeton University.
<http://webware.princeton.edu/Eng311/HANDBOOK/IMAGERY.HTM> - size 4K - 4-Feb-97.

Interpretation Guide to Shakespeare. <http://www.st-johns.pvt.k12.dc.us/english/shakespeare/hamlet/sleep.html>. - Press, 1995. - 1428 p.

The New Encyclopedia Britanica. - USA: Encyclopedia, Britanica Inc., 1994. - V.28. - 1023 p.

The World Book Encyclopedia. - USA: World Book, 1985. - V.5. - 322 p.

The World Book Encyclopedia. - USA: World Book, 1985. - V.13. - 830 p.

The World Book Encyclopedia. - USA: World Book, 1985. - V.17. - 446 p.

ИСТОЧНИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

An Anthology of Love Poems. - Compiled by Elizabeth D'Oley, - L.: W.Collins Sons and Co LTD, - s.a., -224pp.

Austen Jane. The Penguin Complete Novels of Jane Austen. – L.: Penguin Books, 1984. - 1336 p.

Byron G.G. The works of Lord Byron. – Poetry, vol. II, - London, 1899. - 525 p.

The Holy Bible. - London: The British and Foreign Bible Society, 1955. -1226 p.

Kennedy, Patrick. Irish Fireside Folktales. - The Mercier Press, 1986. - 128p.

Joyce James. Ulysses. Annotated Students' edition with an introduction and notes by Declan Kiberd.- London: Penquin Books, 1992. – 1195 p.

Joyce James. The Essential James Joyce. With an Introduction and Prefaces by Harry Levin., - London: Penguin Books, - 1969, - 554pp.

Huxley A. Brave New World. – N.Y.- Bantam books, - 1962,- 177p.

Lodge, David. Small World. - London: Penguin Books, 1992.- 384p.

Shakespeare W. Macbeth. Edited by N. Brooke. - Oxford: Oxford University Press, 1990. - 249 p.

Shakespeare W. The Complete Works. - Oxford: Claredon Press, 1988. -1274 p.

Shakespeare W. Much Ado about Nothing // The Riverside Shakespeare. Houghton Mifflin Company . - Boston, 1974. - P. 332-364.

Shakespeare W. Sonnets // **The Complete Works.** - Oxford: Clarendon Press, 1988. -1274 p.

Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works. - Oxford: Clarendon Press, 1988. - 1274 p.

Shakespeare W. Edited by A.C. and J.E.Spearing. The Macmillan Shakespeare. London: Macmillan Education LTD, -1978.- 178.

БИБЛИОТЕКА ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Серия вторая. Русская поэзия девятнадцатого века. Т.2.-М.: "ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 1991.- 635с.

Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. - М.: Худож. лит., 1956. - Т.1. - С.96-144.

Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. – М.: ТЕРРА, 1991. – 684 с

Предания и мифы средневековой Ирландии. / Под ред. Г.К.Косикова. - М.: Изд-во МГУ, 1991. - 283 с.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - М.: Худож. лит., 1965.

Роттердамский, Эразм. Похвала глупости. Разговоры запросто.// БВЛ. Серия первая. т.33,- М.: Художественная литература, 1971. - 768 с.

Русские народные сказки / Сборник А.Н. Афанасьева. - М.: Худож.лит., 1983. - 320 с.

Тургенев И.С. Собрание сочинений: В 12 т. - М.: Худож. лит., - Т.2. - 325 с.

Шекспир В. Макбет / Пер. с англ. Ю. Корнеева // Полн. собр. соч.: В 8 т. - М., 1960. - Т.7. - 822 с.

ⁱ 1.

.... Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.
(А.С. Пушкин, "Евгений Онегин", Глава пятая)

2.

Вставая с первыми лучами.
Теперь она в поля спешит
И, умиленными очами
Их озирая, говорит:
"Простите, мирные долины,
И вы, высоких гор вершины,
И вы, знакомые леса!
Прости, небесная краса,
Прости, веселая природа!
Меняю милый тихий свет
На шум блистательных сует...
Прости ж и ты, моя свобода!
Куда, зачем стремлюся я?

Что мне сулит судьба моя"

(А.С. Пушкин, "Евгений Онегин", глава седьмая)

3.

Больной и ласки и веселье

Татьяну трогают; но ей

Нехорошо на новоселье,

Привыкшей к горнице своей.

Под занавескою шелковой

Не спится ей в постеле новой,

И ранний звон колоколов,

Предтеча утренних трудов,

Ее с постели подымает.

Садится Таня у окна.

Редее сумрак, но она

Своих полей не различает:

Пред нею незнакомый двор,

Конюшня, кухня и забор.

(А.С. Пушкин, "Евгений Онегин", глава седьмая)

4.

"... Покровское было променено на другое имение, гораздо более доходное, но некрасивое и без усадьбы, и в то же время Калитин приобрел дом в городе О..., где и поселился с женою на постоянное жительство. При доме находился большой сад; одной стороною он выходил прямо в поле, за город. "Стало быть, - решил Калитин, большой неохотник до сельской тишины, - в деревню таскаться незачем". Марья Дмитриевна не раз в душе пожалела о своем хорошеньком Покровском с веселой речкой, широкими лугами и зелеными рощами; ..."

(И.С. Тургенев, "Дворянское гнездо", стр.142)

5.

"На другой день Лаврецкий встал довольно рано, потолковал со старостой, побывал на гумне, велел снять цепь с дворовой собаки, которая только полаяла немного, но даже не отошла от своей конуры, - и, вернувшись домой, погрузился в какое-то мирное оцепенение, из которого не выходил целый день. "Вот когда я попал на самое дно реки", - сказал он самому себе не однажды. Он сидел под окном, не шевелился и словно прислушивался к течению тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши. Вот где-то за крапивой кто-то напевает тонким-тонким голоском; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все пищит; сквозь дружное, назойливо жалобное жужжание мух раздается гудение толстого шмеля, который то и дело стучится головой о потолок; петух на улице закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту, простучала телега, на деревне скрипят ворота. "Чего?" – задрезжал вдруг бабий голос. "Ох ты, мой сударик", - говорит Антон двухлетней девочке, которую нянчил на руках. "Квас неси", - повторяет тот же бабий голос, - и вдруг находит тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется; ветер листком не шевельнет; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их безмолвного налета. "Вот когда я на дне реки, - думает опять Лаврецкий. - И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь, - думает он, - кто входит в ее круг, - покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы, над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицины слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там дальние, в полях, лосниться рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле. На женскую любовь ушли мои лучшие года, продолжает думать Лаврецкий, - пусть же выпрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело". И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая, - и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то: тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем; кажется они знают, куда и зачем они плывут. В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе как весенний снег, - и странное дело! – никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины."

(И.С.Тургенев, Дворянское гнездо, стр. 203-204)

6.

"Осмотрев дом, Лаврецкий вышел в сад и остался им доволен. Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев; они были слишком тесно посажены и когда-то – лет сто тому назад – стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника. Следы человеческой жизни гложут очень скоро: усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы. ..."

(И.С. Тургенев, *Дворянское гнездо*, стр. 201-202)

7.

"Бездетность эта очень много огорчала Зиновия Борисыча, а и старика Бориса Тимофеича, да и самое Катерину Львовну это очень печалило. Раз, что скука непомерная в запертом купеческом терему с высоким забором и спущенными цепными собаками не раз наводили на молодую купчиху тоску, доходящую до одури, и она рада бы, бог весть как рада бы понянчиться с деточкой; ...

При всем довольстве и добре житье Катерины Львовны в свекровном доме было самое скучное. В гости она езжала мало, да и если поедет она с мужем по своему купечеству, так тоже не на радость. Народ все строгий: наблюдают, как она сядет, да как пройдет, как встанет; а у Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе; пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку прохожего молодца подсолнечною лузгою; а тут все иначе. Встанут свекор с мужем ранехонько, напьются в шесть часов утра чаю, да и по своим делам, а она одна слоняет из комнаты в комнату. Везде чисто, везде тихо и пусто, лампы сияют под образами, а нигде по дому ни звука живого, ни голоса человеческого.

Походит, походит Катерина Львовна по пустым комнатам, начнет зевать со скуки и полезет по лесенке в свою супружескую опочивальню, устроенную в небольшом мезонинчике. Тут же посидит, поглазеет как у амбаров пеньку вешают или крупчатку ссыпают, - и опять ей зевнется, она и рада: прикорнет часок-другой, а проснется – опять та же скука русская, скука купеческого дома, от которой весело, говорят, даже удавиться. Читать Катерина Львовна была не охотница, да и книг к тому ж, окромя киевского патерика, в доме их не было.

Скучною жизнью жилось Катерине Львовне в богатом свекровом доме в течение целых пяти лет ее жизни за неласковым мужем; но никто, как водится, не обращал на эту скуку ее ни малейшего внимания."

(Н.С. Лесков, *"Леди Макбет Мценского уезда"*, стр. 97-98)

8.

" THE first part of their journey was performed in too melancholy a disposition to be otherwise than tedious and unpleasant. But as they drew towards the end of it, their interest in the appearance of a country which they were to inhabit overcame their dejection, and a view of Barton Valley as they entered it gave them cheerfulness. It was a pleasant fertile spot, well wooded, and rich in pasture. After winding along it for more than a mile, they reached their own house. A small green court was the whole of its demense in front; and a neat wicket gate admitted them into it .

As a house, Barton Cottage , though small, was comfortable and compact; but as a cottage it was defective, for the building was regular, the roof was tiled, the window shutters were not painted green, nor were the walls covered with honeysuckles. A narrow passage led directly through the house into the garden behind. On each side of the entrance was a sitting room, about sixteen feet square; and beyond them were the offices and the stairs. Four bedrooms and two gurrets formed the rest of the house.

It had not been built many years and was in good repair. In comparison with that of Norland, it was poor and small indeed! – but the tears of recollection called forth as they entered the house were soon dried away. They were cheered by the joy of the servants on their arrival, and each for the sake of the others resolved to appear happy. It was very early in September; the season was fine, and from the first seeing the place under the advantage of good weather, they received an impression in its favour which was of material service in recommending it to their lasting approbation.

The situation of the house was good. High hills rose immediately behind, and at no great distance on each side; some of which were open downs, the others cultivated and woody. The village of Barton was chiefly on one of these hills, and formed a pleasant view from the cottage windows. The prospect in front was more extensive; it commanded the whole of the valley, and reached into the country beyond. The hills which surrounded the cottage terminated the valley in that direction; under another name, and in another course, it branched out again between two of the steepest of them."

(Jane Austen, "Sense and Sensibility", pp. 23 – 24)

9.

"Now we shall have no more rough road, Miss Crawford, our difficulties are over. The rest of the way is such as it ought to be. Mr Rushworth has made it since he succeeded to the estate. Here begins the village. Those cottages are really a disgrace. The church spire is reckoned remarkably handsome. I am glad the church is not so close to the Great House as it often happens in old places. The annoyance of the bells must be terrible. There is the parsonage; a tidy looking house, and I understand the clergyman and his wife are very decent people. Those are alms-houses, built by some of the family. To the right is the steward's house; he is a very respectable man. Now we are coming to the lodge gates; but we have nearly a mile through the park still. It is not ugly, you see, at this end; there is some fine timber, but the situation of the house is dreadful. We go down hill to it for half-a-mile, and it is a pity, for it would not be an ill-looking place if it had a better approach."

(Jane Austen, " Mansfield Park", p. 495)

10.

"The situation of the house excluded the possibility of much prospect from any of the rooms, and while Fanny and some others were attending Mrs Rushworth, Henry Crawford was looking grave and shaking his head at the windows. Every room on the west front looked across a lawn to the beginning of the avenue immediately beyond tall iron palisades and gates."

(Jane Austen, " Mansfield Park", p.496)

11.

" У Лизы была особая, небольшая комнатка во втором этаже дома ее матери, чистая светлая, с белой кроваткой, с горшками цветов по углам и перед окнами, с маленьким письмен-

ным столиком, горкою книг и распятием на стене. Комнатка эта прозывалась детской; Лиза родилась в ней. Вернувшись из церкви, где ее видел Лаврецкий, она тщательнее обыкновенного привела все у себя в порядок, отовсюду смела пыль, пересмотрела и перевязала ленточками все свои тетради и письма приятельниц, заперла все ящики, полила цветы и коснулась рукой каждого цветка. Все это она делала не спеша, без шума, с какой-то умиленной и тихой заботливостью на лице, она остановилась, наконец, посреди комнаты, медленно оглянулась и, подойдя к столу, над которым висело распятие, опустилась на колени, положила голову на стиснутые руки и осталась неподвижной.

Марфа Тимофеевна вошла и застала ее в таком положении. Лиза не заметила ее прихода. Старушка вышла на цыпочках за дверь и несколько раз громко кашлянула. Лиза проворно поднялась и отерла глаза, на которых сияли светлые, непроливишиеся слезы.

А ты, я вижу, опять прибирала свою келейку,- промолвила Марфа Тимофеевна, низко кланяясь к горшку с молодым розаном. - Как славно пахнет!

Лиза задумчиво посмотрела на свою тетку.

Какое вы это произнесли слово! - прошептала она..."

(И.С. Тургенев, " Дворянское гнездо", стр. 296 – 297)