

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет»

*На правах рукописи*

Красоткин Дмитрий Михайлович

МНОГОЗНАЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА:  
УРОВНИ И МЕХАНИЗМЫ  
(на материале русской эпической прозы XX в.)

5.9.3. Теория литературы

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель  
доктор филологических наук  
доцент Артёмова С.Ю.

Тверь - 2024

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Многозначность текста.....</b>	<b>14</b>
1.1. Смысл текста: проблема терминологии.....	14
1.2. Текст vs. Дискурс.....	30
<b>Глава 2. Уровни многозначности.....</b>	<b>40</b>
2.1. Уровни как теоретическая модель.....	40
2.2. Уровень экстенционалов.....	44
2.3. Уровень базового словаря.....	57
2.4. Уровень кореференций.....	70
2.5. Уровень контекстуальных и ситуативных предпочтений.....	80
2.6. Уровень риторического и стилистического гиперкодирования.....	89
2.7. Уровень фреймовых предпочтений.....	103
2.8. Уровень интертекстуальных кодов.....	111
2.9. Уровень идеологического гиперкодирования.....	123
2.10. Уровень топиков и изотопий.....	135
2.11. Уровень нарративных структур.....	144
<b>Глава 3. Механизмы многозначности.....</b>	<b>157</b>
3.1. Разноуровневое прочтение текста.....	159
3.2. Амбивалентность высказывания.....	164
3.3. Неопределенность смысла.....	172
3.4. Интертекстуальность: внеположенность смысла.....	178
3.5. Аграмматичность текста.....	186
3.6. Семиотический дрейф.....	195
<b>Глава 4. «Пределы» интерпретации.....</b>	<b>202</b>
4.1. Ограничения интерпретации.....	202

<b>4.2. Релевантность смысла.....</b>	<b>212</b>
<b>4.3. Горизонт сопротивления текста.....</b>	<b>219</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>238</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>244</b>

## Введение

Проблема, которая находится в центре данного исследования, – многозначность художественного текста. Она представляет определенную сложность по двум причинам. Во-первых, проблема многозначности текста затрагивает огромное количество фундаментальных вопросов, с которыми исследователю приходится иметь дело, из-за чего исследовательское поле оказывается едва ли охватываемым. Во-вторых, проблема многозначности текста – это дискуссионная проблема, по которой в современной филологической среде нет устойчивого мнения. С одной стороны, филология в своем стремлении к научности пытается описать устойчивые структуры, которые могли бы быть более-менее однозначно опознаны. С другой стороны, большая часть современных исследований в той или иной степени пытается учитывать динамический и вариативный характер восприятия художественного текста.

В свете вышесказанного исследование многозначности художественного текста представляется нам весьма актуальной научной проблемой.

Литературоведение на современном этапе развития не смогло прийти к однозначному разрешению одного из фундаментальных вопросов: многозначен ли текст? Вследствие чего каждый исследователь по-своему отвечает на этот вопрос. Ведь, так или иначе, работая с художественным текстом, исследователь отвечает, прежде всего для себя, на вопрос: он конструирует смысл или реконструирует его? Тексту присущ смысл или смыслы?

В современном литературоведении представлены обе эти традиции научного дискурса. Одни исследователи видят в тексте смысл, другие – множество смыслов (во всяком случае, более одного). Это необходимая методологическая установка, которая может быть прослежена практически в любом исследовании литературы. Причем обоснование той или иной

методологической установки может быть различным. Исследователь может ориентироваться на авторскую интенцию, или на свое собственное экспертное мнение, или на культурно-историческую эпоху и т.д., а может ориентироваться на сменяемость контекстов, в рамках которых фигурирует текст, или на различные читательские интерпретации, или на различные методологические концепции и т.д.

Разные обоснования влияют на формулирование проблемы многозначности, несмотря на то, что в самом общем виде речь все равно идет о множестве смыслов, интерпретаций, толкований художественного текста.

**Актуальность** данного исследования определяется тем, что тезис о многозначности текста противоречит методологическим установкам на чтение текста как выявления одного смысла. Основа современной дискуссии о многозначности заложена лингвистическими идеями «сопряжения значений», литературоведческой практикой равнозначных прочтений и герменевтическим подходом к тексту как полю вариантов восприятий. В современном филологическом дискурсе возросло внимание к динамической природе художественного текста. К тому же данное исследование особое внимание уделяет субъекту рецепции (читателю) как фактору создания многозначности, что также актуально в современном литературоведении.

**Степень изученности проблемы.** В данной диссертации проблема многозначности художественного текста рассматривается как возможность множества прочтений одного и того же текста. В филологической литературе данное явление имеет разные определения («множественность смысла», «поливалентность текста», «множество интерпретаций», «множестве истолкований» и т.д.), однако мы останавливаемся именно на формулировке «множество смыслов». Данная терминология, с нашей точки зрения, не идет вразрез с основной постановкой проблемы – многозначность текста, – а лишь уточняет ее. В этом отношении данная работа продолжает вектор, заданный И.В. Фоменко, который рассматривал текст в первую очередь как систему смыслопорождающих механизмов.

Понятие многозначность бытовало практически всегда. На становление теории многозначности косвенно повлияли идеи А.Н. Веселовского, в работе которого о «вековых метафорах» делается попытка выявить истоки воспроизведения значения и установить причину способности значить больше, чем метафоры значили в момент появления. А.А. Потебня, хотя и отрицал полисемию слова, считал, что многозначность является естественным свойством символов.

К XX веку в литературной теории стали возникать попытки обоснования теории многозначности. Эти работы довольно широко известны: труды М.М. Бахтина<sup>1</sup>, который сформулировал свою концепцию диалога, в рамках которой в художественном высказывании встречаются авторское и воспринимающее сознание. Работы Бахтина стали знаковыми в XX в. и оказали большое влияние на разные ветви филологической мысли. Не удивительно, что бахтинская теория стала источником для противоположных методологий. Ю. Кристева, популяризовавшая фигуру Бахтина в западной гуманитарной науке, использовала его идеи для обоснования смысловой множественности текста<sup>2</sup>. Противоположная трактовка бахтинских идей встречается, например, в работах В.И. Тюпы<sup>3</sup> и Ю.В. Подковырина<sup>4</sup>, где коммуникативное событие художественного высказывания рассматривается

---

<sup>1</sup> См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979.

<sup>2</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.

<sup>3</sup> См.: Тюпа В.И. Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018.; Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.

<sup>4</sup> См.: Подковырин Ю.В. Соотношение понятий «Инкарнация» и «Смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина // МНКО. 2011. №4-1. С. 301-303.; Подковырин Ю.В. Основные качества инкарнации художественного смысла: на примере интерпретации стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» // Новый филологический вестник. 2019. №3 (50). С. 102-113.

прежде всего как встреча автора и читателя в так называемом «диалоге согласия».

Значительную роль проблема многозначности играет в культуре постмодернизма, а потому большое значение в связи с установкой на многозначность смысла имеют работы постструктуралистов: Р. Барта<sup>5</sup>, который ввел понятие Текста, сотканного из разрозненных и более-менее опознаваемых цитат, и автора теории «рассыпанного текста»; У. Эко<sup>6</sup>, автора теории «открытого произведения», свободного для любых прочтений, а также понятия «идеального читателя», способного вычитать из текста все, что угодно; А. Компаньона<sup>7</sup>, подробно рассмотревшего проблему терминологии и толкования понятий «смысл» и «значение» текста, и многих других.

Различные аспекты многозначности текста не раз описывались и тверскими исследователями. В частности, Г.И. Богин выявлял типологию понимания текстов, опираясь на рецептивный фактор. И.В. Фоменко рассматривал художественный текст не только как «хранилище авторских смыслов», но и как «смыслообразующий механизм»<sup>8</sup>. Н.А. Макарова рассматривала смыслообразующую роль метафоры, которая создает установку на многозначность текста<sup>9</sup>. Ю.В. Доманский в докторской

---

<sup>5</sup> См.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.; Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001.

<sup>6</sup> См.: Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

<sup>7</sup> См.: Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.

<sup>8</sup> См.: Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов. М.: Изд. центр «Академия», 2006.

<sup>9</sup> См.: Макарова Н. А. Метафора как структурообразующее начало в лирике русского модернизма: на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08 / Макарова Наталья Александровна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. Тверь, 2012.

диссертации описывал различные формы вариативности текста и их смыслообразующий потенциал<sup>10</sup>.

Данная работа также предлагает взгляд на художественный текст сквозь призму ныне актуального в филологических исследованиях дискурс-анализа. Категория дискурса рассматривается вслед за В.А. Миловидовым как «диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально- психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объекта, особенностями специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования»<sup>11</sup>. В контексте данной методологии проблема многозначности предстает еще и как возможность множества дискурсов, чем обусловлена вариативность восприятия текста. Такая постановка позволяет поместить вполне традиционную литературоведческую проблему в современный научный контекст.

**Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в данной диссертации многозначность художественного текста рассматривается через систему уровней текста и механизмов создания многозначности. В диссертации дается попытка построения универсального научного аппарата для описания многозначности текста. Кроме того, впервые подробному изучению с точки зрения уровней и механизмов многозначности подвергнуты ключевые для культуры эпические прозаические тексты XX века.

**Теоретическая значимость исследования** определяется вкладом в разработку методики анализа текста посредством описания уровней многозначности и механизмов ее создания. Значимость работы обусловлена и

---

<sup>10</sup> См.: Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста : 10.01.08 Доманский, Юрий Викторович Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Москва, 2006.

<sup>11</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 13.



тем, что описание феномена многозначности через категории уровней и механизмов позволяет учитывать различные интерпретативные модификации, которые происходят при смыслообразовании в художественном тексте. При этом данная модель не пытается ограничить процессы смыслообразования, а, напротив, учитывает самые разные возможности понимания текста.

**Практическая значимость** данного исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в курсах по теории литературы и поэтике текста; они станут примером применения идей, характерных для русской филологической школы.

**Объект** исследования – многозначность художественного текста в русской эпической прозе XX века.

**Предметом** исследования являются уровни и механизмы многозначности художественного текста, а также принципы определения пределов интерпретации.

Основная **гипотеза** диссертации состоит в обосновании возможности описать многозначность через категории уровней и механизмов. Категория уровней позволяет локализовать элемент или ряд элементов текста или дискурса, где возникают разные толкования, а категория механизмов позволяет описать, каким образом на том или ином уровне функционирует многозначность. Иначе говоря, категория уровней отвечает на вопрос «где возникает многозначность?», а категория механизмов отвечает на вопрос «как возникает многозначность?». В исследовании особое внимание уделяется именно концептуально значимым смыслам, которые сказываются при общей результирующей интерпретации текста.

**Цель** нашего исследования – классификация уровней многозначности и выявление механизмов многозначности на материале русскоязычной эпической прозы.

Цель исследования определила постановку и решение следующих **задач**:

1. определить терминологическую и методологическую возможность описания смысла текста/дискурса;
2. обосновать оптимальную концепцию многозначности художественного текста;
3. сформулировать концепцию уровней создания многозначности в прозаическом тексте;
4. подробно описать уровни многозначности на конкретных примерах;
5. выявить механизмы многозначности в художественном тексте, в частности, в эпической прозе;
6. описать работу механизмов многозначности на материале русской эпической прозы;
7. определить возможные границы интерпретации художественного текста, в том числе выявить «горизонт сопротивления текста».

**Материалом** исследования стали 27 русскоязычных прозаических текстов, написанных в XX веке. Все представленные произведения находятся строго в хронологических рамках прошлого века: самый ранний текст «Легкое дыхание» И.А. Бунина написан и опубликован в 1916 г., самый поздний текст «Чапаев и Пустота» В.О. Пелевина написан и опубликован в 1996 г. Исследование сфокусировано на текстах XX века, поскольку этот хронологический период характеризуется наибольшим количеством художественных стратегий (как классических, так и неклассических), что, в свою очередь, сказывается на смыслообразовании. Этим же фактором обусловлен и отбор самого материала в рамках заданного периода. В качестве материала выступают тексты самых разных авторов, ориентированных на разные традиции, направления, парадигмы и пр. Среди них: И.А. Бунин, В.В. Набоков, Ф.П. Гладков, М.М. Зощенко, Б.Л. Пастернак, А.Т. Аверченко, М.А. Булгаков, И.А. Ильф и Е.П. Петров, А.И. Солженицын, А.П. Платонов, Саша Соколов, В.О. Пелевин, А.В. Иванов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Уровни многозначности выступают в качестве производной от уровней текста. Данная модель позволяет представить многозначность

каталогом потенциальных текстовых уровней, на которых может происходить интерпретативное расхождение, вследствие чего возникают различные интерпретации текста.

2. Уровневая модель не ограничивает процесс интерпретации. Любое прочтение так или иначе захватывает в большей или меньшей степени все уровни, но в разных прочтениях их конфигурация будет представлена иначе.

3. Уровни многозначности выступают в качестве точки разветвления смыслов, т.е. позволяют локализовать то измерение текста, в котором начинается происходить расслоение смысловой однородности.

4. Механизмы многозначности выступают в качестве способов множественного прочтения текста, т.е. позволяют описать саму работу смыслообразования. Каждый механизм многозначности может реализовываться на любом уровне текста.

5. Смысловые возможности текста реализуются только в соприкосновении с контекстом, который актуализируется в рамках читательского сознания; релевантность любой интерпретации может быть установлена только с учетом этого контекста.

6. Критерий адекватности читательской интерпретации сменяется критерием релевантности смысла. В каждом конкретном случае важно рассматривать прочтение как дискурсивную ситуацию. В этой ситуации следует понимать, кто читает, как читает, почему читает и т.д. Целесообразность интерпретации и ее адекватность определяются не структурами текста, а структурами дискурса, в который он включен.

7. Вместо идеи ограничения интерпретации мы пришли к идее сопротивления текста процессу интерпретации. В этом смысле можно говорить не о границах интерпретации, а о горизонте сопротивления текста. Задача интерпретатора либо обойти это сопротивление, либо преодолеть его.

**Методологическую основу** исследования составляют: концепция смысла и смыслопорождения И.В. Фоменко; концепции смысла И.П. Смирнова, М.Я. Дымарского, М.В. Никитина, И.Р. Гальперина, Х. Вайнриха, В.П. Руднева; концепции дискурса В.А. Миловидова, Т. ван Дейка; концепция

разведения понятий «текст» и «произведение» Ю. М. Лотмана и Р. Барта; концепция «открытого» произведения У. Эко; концепция подтекста Л.Ю. Чуновой; работы М.М. Бахтина по эстетике словесного творчества; работы В. И. Тюпы по теории художественного дискурса; концепция уровней текста и дискурса У. Эко; работы по поэтике выразительности А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова; а также работы А. Компаньона, Н.Д. Тamarченко, И.Н. Сухих, С.Г. Бочарова, Н.К. Гея, В.Е. Хализева, С.В. Шешуновой, Х.Р. Яусса, Г.-Г. Гадамера, Г.И. Богина и др.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Выступления по теме диссертации проходили на вузовской научной конференции ТвГУ (апрель 2017, апрель 2018, апрель 2019, апрель 2020); на международной конференции «Поэтика текста» (ТвГУ, февраль 2019, январь 2020, январь 2021, январь 2022, январь 2023); на международной конференции «Ломоносовские чтения» на базе МГУ (апрель 2019, апрель 2020, апрель 2021); на межвузовской конференции «Поэтика текста литературы и культуры» (ТвГУ, май 2018, май 2019, май 2020, май 2021, май 2022, май 2023); на вузовской конференции «Родная словесность» (ТвГУ, ноябрь 2018), на международной герменевтической конференции «Понимание и рефлексия в России» (ТвГУ, ноябрь 2019); на вузовской конференции «Ищукские чтения» (ТвГУ, ноябрь 2018, ноябрь 2019); на международной конференции «Перекрестки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературе во времени и пространстве» (КГПУ, октябрь 2021, октябрь 2022), на международной конференции «Феномен заглавия» (РГГУ, апрель 2021). Вопросы исследования были освещены в научных статьях, опубликованных в сборнике научных работ студентов и аспирантов филологического факультета ТвГУ «Слово» (сборники за 2017, 2018, 2019, 2020 гг.), научном журнале «Вестник ТвГУ» (сборники за 2021, 2022, 2023 гг.), юбилейном сборнике, посвященном Н.В. Семеновой (2021 г.), в уральском филологическом вестнике (2019 г.), в герменевтическом сборнике

«Понимание и рефлексия в России» (2019 г.), в научном сборнике, посвященном Ю.Н. Варзониному (2022 г.).

Основные положения диссертации и ее результаты представлены в 15 статьях, из них: 4 – в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК, 11 – в российских журналах и сборниках научных трудов.

### **Структура и объем диссертации**

Общий объем диссертации 262 с. В списке использованных источников 204 наименования.

Структура работы продиктована целью и задачами исследования, диссертация состоит из введения, 4 глав, заключения и списка литературы.

В первой главе рассматривается общая постановка вопроса относительно проблемы многозначности и проясняется рабочая терминология.

Во второй главе исследуются уровни многозначности: описываются сами уровни и демонстрируются на прозе XX в.

В третьей главе рассматриваются механизмы многозначности и демонстрируются на примере различных текстов XX в.

Четвертая глава посвящена проблеме пределов интерпретации: глава содержит пояснения относительно ограничения возможностей смыслообразования.

В заключении делаются основные выводы и намечаются дальнейшие перспективы исследования многозначности.

## Глава 1. Многозначность текста

### 1.1. Смысл текста: проблема терминологии

Понятие «смысл» в качестве термина одним из первых обозначил известный немецкий логик Готлоб Фреге в программной статье «О смысле и значении». Это был период активного развития, так называемой, логической семантики, одним из отцов которой собственно Фреге и является. В названной статье Фреге постулирует, что у каждого знака есть значение и смысл, которые могут не совпадать. Итак, модель Фреге представляет собой семиотическую структуру любого знака (прежде всего в данной статье Фреге рассуждает о структуре языкового знака). Эта семиотическая модель представляет собой известный треугольник Фреге, который включает в себя три структурных компонента: знак – значение (денотат) – смысл.

Оговоримся сразу о терминологической точности. Поскольку мы имеем дело с переводами терминов (тем более семантически близкими), то неизбежны трудности при их транспозиции на русский язык. Разумеется, возникают возможные переводческие варианты. Сам Фреге порой использует несколько синонимичных понятий для обозначения знаковых категорий. Так, первое звено треугольника автор обозначает терминами «знак» и «имя»: «под “знаком” или “именем” я понимаю любое обозначение, представляющее собой собственное имя. <...> Обозначение единичного предмета может также состоять из нескольких слов или других знаков»<sup>12</sup>. Таким образом, знак в концепции Фреге представляет собой вершину треугольника, которая относится, как принято говорить в лингвистической науке, к плану выражения. Приведем для сравнения определение Ю.С. Маслова: «план выражения – это звуковая, материальная сторона высказывания, воспринимаемая слухом (а при письменной передаче высказывания –

---

<sup>12</sup> Фреге Г. О смысле и значении // Логика и логическая семантика: Сборник трудов /Пер. с нем. Б.В. Бирюкова под ред. З.А. Кузичевой: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 231.

материальная последовательность начертаний, воспринимаемая зрением)»<sup>13</sup>. Следующим звеном в структуре знака является значение (*Bedeutung*), в других русскоязычных переводах термин иногда обозначают как денотат<sup>14</sup>. Согласно этой концепции «значением, стало быть, является определенный предмет (в самом широком смысле этого слова)»<sup>15</sup>. Этот самый «предмет в самом широком смысле слова» и получил терминологическую номинацию «денотат». Соответственно, значением или денотатом имени «Готлоб Фреге» будет конкретный человек. В статье к тому же есть уточнение, что денотат – это не есть представление о предмете, а непосредственно сам предмет. Смыслом (*Sinn*) же является способ представления денотата в знаке, это то, «в чем выражается конкретный способ задания обозначаемого»<sup>16</sup>. Из этого определения следует, во-первых, что значение и смысл не всегда могут совпадать, а во-вторых, что потенциальных смыслов у знака может быть больше одного.

Приведем примеры, «Готлоб Фреге – немецкий логик», «Готлоб Фреге – один из отцов логической семантики», «Готлоб Фреге – автор статьи “О смысле и значении”» и т. д. Из представленных примеров видно, что смысл по Фреге непосредственно связан с актуализацией знака. Хотя об этом сам Фреге не упоминает и подчеркивает непосредственную отнесенность смысла к знаку. С другой стороны, говоря о смысле, Фреге все же делает акцент на субъекте, который актуализирует данный знак: смысл «имени понимает каждый, достаточно знающий язык или совокупность обозначений, к которой принадлежит имя»<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Маслов Ю.С. Введение в языкознание: Учеб. для филол. спец. вузов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высш. шк., 1987. С. 26-27.

<sup>14</sup> См.: Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Вып. 8. М., 1977.

<sup>15</sup> Фреге Г. О смысле и значении // Логика и логическая семантика: Сборник трудов / Пер. с нем. Б.В. Бирюкова под ред. З.А. Кузичевой: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 231.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

Еще одну важную особенность «смысла» очень точно подметил В.П. Руднев. Она заключается в том, что «смыслы не всегда могут быть заменены друг другом так, чтобы информация, предъявляемая предложением, оставалась той же самой»<sup>18</sup>. Из этого следует, что смыслы принципиально не равны друг другу и отражают разные аспекты знака. С другой стороны, получается, что эти же смыслы, будучи не равными друг другу, все-таки равны одному и тому же знаку. Таким образом, именно модель знака, предложенная Г. Фреге, становится для нас отправной точкой для построения концепции многозначности художественного текста.

Перед тем, как продолжить анализ семантического наполнения термина «смысл», заметим, что понятие «многозначность» используется в данной работе как общеродовое для таких широко известных терминологических формул как «множественность смысла», «множество интерпретаций», «потенциальная интерпретируемость» и многих других. При этом наличие корня -знач- в лексеме многозначность никоим образом не имеет в рассматриваемой концепции прямого соотношения с термином «значение». То есть многозначность не расшифровывается как наличие множества значений (по крайней мере в жесткой терминологической огласовке). Более того, многозначность в данной работе понимается как возможность множества смыслов, приписываемых одному художественному тексту. Именно поэтому наибольшее внимание уделяется дефинициям термина «смысл». Вернемся к прояснению этих дефиниций.

Теоретик литературы И.П. Смирнов отмечает, что смысл у Фреге «оказывается неким урезанным значением, непрямым названием предмета, выделяющим лишь один из аспектов»<sup>19</sup>. Тут же необходимо отметить, что в определенных моментах Смирнов также во многом и отталкивается от понимания Фреге. Исследователь пишет, что «у смысла нет прямого

---

<sup>18</sup> Руднев В.П. Смысл // Энциклопедический словарь культуры XX века / Вадим Руднев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 589-590.

<sup>19</sup> Смирнов И.П. Превращения смысла / Игорь Павлович Смирнов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 45.



референтного значения, что он ценен сам по себе, что он не выводим из чувственного опыта»<sup>20</sup>. Для Смирнова важным выводом Фреге является тот, что смысл не выводится непосредственно из референта (денотата), тем самым он как бы замыкается на самом себе и не имеет прямого выхода к внешней реальности. Эту черту смысла в изводе логической семантики хорошо продемонстрировал Б. Рассел: «Рассмотрим “нынешний король Франции лыс”. <...> Это суждение является неопределенным»<sup>21</sup>. Что в данном случае имеется в виду? Дело в том, что в рамках логической семантики различие терминов «значение» и «смысл» связано с еще одной важной особенностью этого направления. «Значение» в рамках логического подхода является важной верифицируемой категорией.

Исходя из этого, значение любого высказывания может быть либо истинным, либо ложным (по формулам «А равно А», либо «А не равно А»). То есть значение устанавливает и отвечает за соответствие между знаком и, по выражению Л. Витгенштейна, «положением дел в мире». Статус этих соответствий определяется жесткой формальной аристотелевской логикой: высказывание соответствует или не соответствует положению дел в мире. «Смысл» же в этой концепции уходит от «положения дел в мире» в пространство значимостей, а потому не проверяем. Теперь, возвращаясь к примеру Рассела, проясним его мысль. Утверждение «нынешний король Франции лыс» стало наглядным примером того, что у высказывания может не быть значения, но при этом будет наличествовать смысл. Как поясняет В.П. Руднев: «после установления во Франции республики это предложение не является ни истинным, ни ложным, так как во Франции вообще нет

---

<sup>20</sup>Смирнов И.П. Превращения смысла / Игорь Павлович Смирнов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 28.

<sup>21</sup> Рассел Б. Введение в математическую философию. Избранные работы [Текст] / Бертран Рассел; вступ. статья В.А. Суровцева; пер. с англ. В.В. Целищева, В.А. Суровцева. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. С. 200.

короля»<sup>22</sup>. При этом данное высказывание оказывается явно не бессмысленным.

Это положение оказывается весьма важным для И.П. Смирнова. Смысл, по Смирнову, не верифицируем и автореферентен. Исследователь в яркой философской форме подчеркивает самодостаточность «смысла»: «Разумеется, смысл – продукт человеческой субъектности. Но он не только досужий вымысел и пустая игра воображения. Он заряжен креативной энергией, возводящей социокультуру и развертывающейся во времени истории. Смысл не добавка (supplement) к называнию готовых вещей, он изготовитель особой человеческой реальности»<sup>23</sup>. В трактовке Смирнова отстаивается позиция обособленности смысла, его свойственность именно человеку (продукт человеческой субъективности), а также его непрерывности, ибо он творит свою собственную реальность.

Эти же положения относительно категории «смысл», так или иначе, отстаиваются и в настоящей работе. Однако обратим внимание на то, что в концепции Фреге «смысл» представляется Смирнову «усеченным значением». Действительно, в логической семантике «смысл» охватывает некоторый аспект знака, он актуализирует знак, но, с нашей точки зрения, это не делает его чем-то вторичным по отношению к «значению». В дальнейшем попытаемся разрешить данное противоречие.

Категория «смысл» в разных областях знания часто воспринималась и воспринимается как понятие вторичное по отношению к «значению». В научном дискурсе в ходу мнение, что смысл образуется напластованиями на значение, которые в свою очередь обусловлены особенностями личности. В связи с этим фактом смысл, например, неоднократно приравнивали к «коннотации».

---

<sup>22</sup> Руднев В.П. Смысл // Энциклопедический словарь культуры XX века / Вадим Руднев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 590.

<sup>23</sup> Смирнов И.П. Превращения смысла / Игорь Павлович Смирнов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 8.

Понятие коннотации – одно из ключевых понятий лингвистической семантики и теории знака. Введено оно было Л. Ельмслевом, опиравшимся на идеи Ф. де Соссюра. В концепции Ельмслева выделяется два уровня: уровень денотативного значения и уровень коннотативного значения. Денотативное – это основное значение, а коннотативное – вторичное значение. Теорию Ельмслева воспринял Р. Барт, один из основоположников постструктурализма. Барт развивает эту теорию и приходит к парадоксальному выводу. Основная идея относительно коннотации и денотации, которую развивает Р. Барт, – это идея их взаимообратимости (одно осмысливается через другое и одно не существует вне другого). Таким образом, денотация, как пишет Барт, «оказывается лишь последней из возможных коннотаций...»<sup>24</sup>. Коннотация представляет собой «...связь, соотнесенность, анафору, метку, способную отсылать с иным – предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным – контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста... <...> С семиологической точки зрения, коннотативный смысл – это первоэлемент некоего кода (не поддающегося реконструкции), звучание голоса, вплетающегося в текст»<sup>25</sup>. Как видно из характеристики Барта денотации и коннотации, соотнесение с ними терминов «значение» и «смысл» оказывается довольно бесфункциональным, так как они теряют свою специфичность. Поэтому необходимо какое-то иное поле для дифференцирования и обозначения специфики этих понятий.

Пытаясь осмыслить с лингвистических позиций фрегевскую концепцию, современный лингвист М.В. Никитин высказывает мнение, что «“смысл” в этой терминосистеме близок обычному пониманию слова, он стремится к контенциональному (интенциональному) компоненту содержания имен, связан с функцией описания (характеризации, квалификации) денотатов именами и выявляется как структура признаков, определяющих

---

<sup>24</sup> Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; Под ред. Г.К. Косикова. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2009. С. 20.

<sup>25</sup> Там же. С. 51-52.

денотат»<sup>26</sup>. Как можно заметить, в этой трактовке наблюдается движение в противоположную сторону от позиции Барта. Если Барт, в конечном счете, растворяет денотативные и коннотативные значения друг в друге и показывает их взаимообусловленность, то Никитин (как это часто бывает в лингвистике) пытается провести четкие логические категориальные границы между значением и смыслом. Однако ни одна из этих крайностей не дает выхода специфичность каждого термина.

Иное представление в понимание о своеобразии этих терминов внесла сфера психологии, в частности, Л.С. Выготский. Выготский развел два этих понятия по разным уровням рече-мыслительной деятельности человека, а именно: значение он отнес к области языка, а смысл к области мышления. «Под значением он понимает сложившуюся на определенном этапе развития систему наглядных – ситуационных – или абстрактных – категориальных связей, выполняющих функцию обобщения и делающих тем самым возможным общение людей друг с другом»<sup>27</sup>. Смысл же – это «то внутреннее содержание, которое имеет слово для говорящего и которое составляет подтекст высказывания»<sup>28</sup>.

Подобное определение можно найти у еще одного известного русского психолога Н.И. Жинкина: «смысл – это то, что отражает наличную действительность»<sup>29</sup>. Таким образом, значение определяется как объективная (если точнее, intersубъективная) сторона высказывания, а смысл – как субъективная сторона высказывания.

Такая базовая установка относительно пары терминов, с одной стороны, указывает на принципиальную специфичность каждого из них, а с другой стороны, не делает их противоречивыми друг другу. Итак, перейдем к

---

<sup>26</sup> Никитин М.В. Курс лингвистической семантики: Учебное пособие. 2-е изд., доп. и испр. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. С.65.

<sup>27</sup> Цупикова Е.В. Категория смысла в тексте // ОНВ. 2004. №3 (28). С. 179.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М., 1982. С. 131.

первому этапу обобщений. Смысл является субъективной стороной в процессе актуализации знака, тогда как значение является intersубъективной стороной. Значение свойственно системе языка, тогда как смысл свойственен конкретному субъекту производящему или воспринимающему речемыслительную деятельность.

Но здесь сразу стоит сделать небольшую, но весьма значительную поправку. Отнесение значений к системе языка является некоторым упрощением, поскольку любая даже самая элементарная языковая единица должна быть актуализирована субъектом, получить свой контекст. Изолированная языковая единица является лишь внешней оболочкой, не имеющей ни значения, ни смысла.

Так, мы подходим к еще одной важной особенности значения. Оно заключается в том, что значение является функцией контекста. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть хотя бы в любой толковый словарь. На каждое значение определенного слова там будут даны различные контексты. Именно в контексте конкретное слово получает то или иное значение. Что тогда в этом разрезе представляет собой смысл? Как кажется, очевидным ходом здесь будет сказать, что смысл будет включать в себя не только функцию контекста, но и сам контекст. Если значение представляет собой разного рода номинации предметов, явлений, признаков и т.д., то смысл представляет собой отражение значения в контексте (ср. по Фреге, смысл – способ представления денотата). При таком рассмотрении комплементарной оказывается и трактовка Фреге, и трактовка Смирнова. Кроме того, смысл оказывается здесь первостепенным, подтягивая к себе значение. Смыслу свойственна континуальность, тогда как значению дискретность.

Далее углубимся во вторую половину обозначенной проблемы. Это смысл текста. До этого мы говорили о смысле, применяя его в самом свободном контексте. Теперь же конкретизируем проблематику. Текст является самым комплексным и многокомпонентным объектом филологии,

соответственно семантика текста также будет более сложной, чем единиц более низкого разряда.

Для начала обратимся к наиболее авторитетному исследователю в области лингвистики текста И.Р. Гальперину, который предложил дифференцировать семантику языковых единиц следующим образом: «Содержание как термин грамматики текста будем относить лишь к информации, заключенной в тексте в целом; смысл – к мысли, сообщению, заключенным в предложении или в сверхфразовом единстве; значение – к морфемам, словам, словосочетаниям, синтаксическим конструкциям»<sup>30</sup>. Гальперин выстраивает тернарную ось соотношений между разными семантическими уровнями «значение – смысл – содержание». Такое разведение понятий исследователем кажется обоснованным, поскольку каждый термин соответствует лингвистическим образованиям определенного уровня. Однако такая расстановка терминов вступает в противоречие с той терминосистемой, которая прежде выстраивалась в настоящем исследовании.

Приведем уровни, которые выделяет Гальперин, в соответствие с концепцией, развиваемой в данном исследовании. Во-первых, категория «смысл» будет относиться ко всем единицам, обладающим коммуникативным статусом, иначе говоря, сюда подпадают все лингвистические единицы, которые можно отнести к сфере «речи» (т.е. реализации языка). Так, сюда попадают и тексты, и предложения, и словосочетания, и номинативные единицы, которые приобрели статус высказывания (т.е. были употреблены в речи и получили контекст). Как видно, такое разделение оказывается очень зыбким и не информативным, в том смысле, что семантика этих единиц не получает специфической разницы. Поэтому, во-вторых, обратимся к тому определению значения, на котором мы остановились (функция контекста). Поскольку значение подразумевает некоторую номинацию, то логично предположить, что сюда будут подпадать номинативные единицы (словоформы, фразеологические единицы). Что касается единиц более

---

<sup>30</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. С. 20.

высокой степени организации (предложения, тексты), то категории «значения» оказывается уже явно недостаточно для описания семантики этих единиц. Для этих более сложных случаев необходим иной термин, способный охватить несколько значений. Таким термином, на наш взгляд, является «содержание».

Сразу оговоримся, что этот термин часто используется в разных сферах филологической науки, в том числе литературоведении, по-разному. Вот, например, определение, которое приводит И.Н. Сухих: «идейное содержание – это сумма или, точнее, система всех выявляемых в произведении идей, то есть понятие, аналогичное тематике»<sup>31</sup>. Из предложенного определения видно, что в литературоведческом изводе в данном термине часто выражается определенная традиция, в которой предлагается под (идейным) содержанием понимать «ядро субъективной идеи и более широкий набор идей, который извлекают из текста читатели и исследователи, современники и потомки»<sup>32</sup>. Подобного рода трактовки этого термина делают весьма расплывчатым саму сущность явления, которое он обозначает.

Наиболее удачное, с нашей точки зрения, по точности определение приводит И.В. Фоменко: «содержание – это совокупность значений языковых единиц»<sup>33</sup>. Подобного рода определения используются и в лингвистике. Взять, к примеру, определение А.И. Новикова: «содержание текста составляет система его денотатов»<sup>34</sup>. Содержание оперирует значениями. Разница между значением и содержанием по большей части количественного свойства, они соотносятся как единичное и множественное.

---

<sup>31</sup> Сухих И.Н. Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник / И.Н. Сухих / Учебно-методический комплекс по курсу «Теория литературы. Практическая поэтика». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. С. 273.

<sup>32</sup> Там же. С. 274.

<sup>33</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / И.В. Фоменко. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 11.

<sup>34</sup> Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. М.: Наука, 1983. С. 21.

Наконец, мы вплотную подошли к проблеме смысла текста. Как уже отмечалось выше, смысл может быть свойственен языковым единицам любого уровня. Однако это не означает, что описание смысла разных единиц будет происходить по одной и той же формуле. Так, например, «если смысловая сторона предложения во всех грамматиках традиционно связывается с понятием “мысль” (и раскрывается через это понятие), то, продолжая эту линию, смысловое содержание текста следует связать с понятием “концепция”»<sup>35</sup>. Представление смысла текста как некой концепции кажется вполне адекватным способом его описания. М.Я. Дымарский отмечает, что «текст, как особая речемыслительная форма, позволяет представить некоторую картину мира (фрагмент мира) в виде развернутой системы представлений, суждений, идей – то есть концепции, – в отличие от неразвернутых форм»<sup>36</sup>.

С точки зрения же аналитических операций, «смысл – это результат сложения значений и вычитания детерминаций»<sup>37</sup>. Это формулировка известного филолога Х. Вайнриха. Контекст «как бы вырезает из широкого значения куски, которые не связаны с соседними значениями в предложении. То, что остается после всех отсечений, и есть представление». Этот процесс он именуется детерминацией. Но заметим, что формирование смысла (той самой концепции) проходит несколько стадий, которые сменяют друг друга по ходу текста. Для характеристики этих изменяющихся стадий М.Я. Дымарский использует термин «концептуально значимый смысл». «Это обобщенно-оценочное отображение некоторой (сигнификативной) ситуации, содержащее преобразованную путем индуктивных операций предметно-фактическую информацию в модальной оболочке, соотнесенной с одной из

---

<sup>35</sup> Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX — XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. С. 68.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kursak.net/vajnrix-x-lingvistika-lzhi/>. Загл. с экрана.



актуальных в пределах концепции данного текста модальных оппозиций»<sup>38</sup>. Концептуально значимый смысл является одним из компонентов общей концепции текста. Но эти концепции могут различаться от читателя к читателю.

Собственно, все терминологические штудии, изложенные выше, были фундаментом и подступом к основной проблеме данного исследования. Это проблема многозначности художественного текста. Уже отмечалось, что при раскрытии проблемы многозначности основным понятием будет являться именно смысл, а не значение (хотя бы потому, что из вышеизложенной концепции следует, термин «значение вообще не применим по отношению к тексту»). Хотя в теории литературы и герменевтике периодически появляются оба термина по отношению к тексту. Например, разграничение понятий смысла (meaning) и значения (significance) текста производит известный американский теоретик литературы Э.Д. Хирш, который под смыслом понимает некоторое более-менее устойчивое содержание текста, которое будет оставаться таковым для многих, если не всех, его читателей. Значение же, напротив, фиксирует те особенности текста, которые оказываются актуальными в определенный период его бытования в пространстве культуры<sup>39</sup>.

Данный взгляд на проблему очень точно сформулировал французский филолог А. Компаньон: «смысл единичен; значение же, соотносящее смысл с некоторой ситуацией, вариативно, множественно, открыто, а может быть и бесконечно. Когда мы читаем текст, неважно современный или старинный, то связываем его смысл со своим опытом, придавая ему некоторую актуальную значимость, независимую от первоначального контекста. Смысл составляет предмет толкования текста; значение же – предмет применения текста к контексту его восприятия (первичного или позднейшего), а стало быть и

---

<sup>38</sup> Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX — XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. С. 85.

<sup>39</sup> См.: Hirsch E.D. *Validity in Interpretation* / E.D. Hirsch. New Haven, 1974.

предмет его оценки»<sup>40</sup>. При таком взгляде употребление терминов оказывается практически противоположным тому пониманию, которое развивается в настоящем исследовании. Если говорить о смысле (meaning), то он соотносится скорее с термином «содержание». А значение (significance) соответствует как раз термину «смысл», само понятие значения здесь восходит скорее к значимости (ср. чем значим этот текст?). Главное же противоречие заключается отнюдь не в выборе терминов, но в некоторой логике их дифференциации. Хирш выводит смысл как некоторую объективную сущность, которая наличествует в тексте; значение же является предметом восприятия и актуального прочтения. Данная логика противоречит тому пониманию обоих терминов, которое развивается в данном исследовании.

Для понимания проблемы многозначности художественного текста, на наш взгляд, важным является представление о смысле текста как о концепции. И.В. Фоменко, исходя из такой позиции, трактует понятие «смысл» следующим образом: «смыслы – это сфера ментальности, читательская концепция текста»<sup>41</sup>. Исходя из этого толкования, можно сделать следующий вывод: поскольку смыслы принадлежат сфере ментальности, то количество таких концепций будет зависеть от количества читателей. Таким образом, представление о понимании художественного текста подходит к принципиальной множественности таких пониманий.

Фоменко рассматривает художественный текст как «хранилище смыслов» (т.е. те самые авторские смыслы, или же точнее сказать, ту их часть, которая может быть воспринята читателем (другим), некая сфера интерсубъективного), которое актуализуется (но не порождается), и как «смыслопорождающий механизм», посредством которого воспринимающее сознание собственно порождает свои смыслы и формирует свою уникальную читательскую концепцию текста.

---

<sup>40</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 101.

<sup>41</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / И.В. Фоменко. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 13.

Из формулировки Фоменко можно сделать два важных вывода. Первый вывод напрямую вытекает из представления о тексте как о «хранилище смыслов». Заключается он в том, что хотя смыслы и являются сферой ментальности каждого конкретного читателя, это совсем не значит, что они являются абсолютно оригинальными и не могут совпадать со смыслами автора текста или другими читателями. Из этого можно сделать второй вывод. Поскольку зачастую понимание того или иного текста может в значительной степени совпадать у разных читателей, то резонно говорить о том, что в тексте (прежде всего как в «хранилище смыслов») есть какие-то более-менее устойчивые структуры, которые интерпретируются однозначно или хотя бы определенно.

Представление же о художественном тексте как о «смыслопорождающем механизме» было сформулировано еще Ю.М. Лотманом. В особенности интерес к этому аспекту возрос у Лотмана в его поздних работах. Рассуждая о функциях текста, первой Лотман называл «творческую». Обосновывал он это следующим образом: «всякая осуществляющая весь набор семиотических возможностей система не только передает готовые сообщения, но и служит генератором новых»<sup>42</sup>. Особенно значение этой функций Лотман подчеркивал относительно художественных текстов. Так как художественный текст является вполне самодостаточным (по Лотману), то любые операции по переводу (этим термином Лотман обозначает все операции по перекодировке сообщения) будут искажать исходный текст. «Поскольку смыслом в данном случае оказывается не только тот инвариантный остаток, который сохраняется при разнообразных трансформационных операциях, но и то, что при этом изменяется, мы можем констатировать приращение смысла текста в процессе этих трансформаций»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. С. 158.

<sup>43</sup> Там же. С. 159.

Такая особая предрасположенность к «приращению смысла» у художественного текста связана с его сложноустроенностью. Как отмечает В.И. Карасик, толкования художественных текстов «представляют собой поиск явных и неявных аллюзий, семантических тёмных мест, смысла заголовка (при его наличии) как камертона текстовой тональности»<sup>44</sup> и т.д. Эти поиски обусловлены тем, что художественный текст является пространством высокой смысловой концентрации, а потому формальные признаки художественного текста «получают дополнительный смысл, а содержательные признаки переосмысливаются и превращаются в ряд символов – знаков с бесконечной интерпретативной глубиной»<sup>45</sup>.

В связи с этим процесс понимания художественного текста (особенно у искусственного читателя) очень часто связан с поиском скрытых, неявных, имплицитных смыслов, подтекстов.

Понятие «подтекст» часто идет рука об руку с понятием «смысл», и это понятно, ведь они близки. Кроме того, это понятие широко известно читательской публике. «Подтекст – это скрытая информация, которая не имеет специальных вербальных средств выражения, а возникает на основе тех же языковых средств, с помощью которых выражается основное (буквальное) содержание текста»<sup>46</sup>. Часто различие смыслов у читателей строится на индивидуальном и оригинальном понимании тех или иных элементов текста, которым читатель придал особое значение. И.Р. Гальперин хорошо сформулировал общую природу понятия «подтекст»: это «некая дополнительная информация, которая возникает благодаря способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралинейной информации»<sup>47</sup>. То есть это та информация, которая позволяет читателю

---

<sup>44</sup> Карасик В.И. Языковые мосты понимания: монография. М.: Дискурс, 2019. С. 292.

<sup>45</sup> Карасик В.И. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. С. 183.

<sup>46</sup> См.: Чунева Л. Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. Тверь, 2006.

<sup>47</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. С. 46.

преодолеть линейных характер восприятия текста и перейти к супралинеарному характеру процессов понимания.

## 1.2. Текст vs. Дискурс

Выше уже упоминалось о переосмыслении Р. Бартом пары понятий денотация и коннотация, сформулированных Л. Ельмслевом. Его идея о том, что денотация и коннотация оказываются взаимообратимыми, стала определенным прорывом. Но сейчас хочется обратить внимание не на саму эту идею, а на то, каким образом эта идея подается у Барта, рассмотреть ее с эпистемологического ракурса. В.А. Миловидов отмечает, что «у Барта текст наделяется свойствами субъекта коммуникации. Не люди, реципиент и продуцент текста, взятые в плане их интенциональности, но сам текст формирует собственный денотативный и коннотативный планы»<sup>48</sup>.

Эта мысль Барта вполне может быть соотнесена с представлениями Ю.М. Лотмана о структуре художественного текста. Лотман вводит пару понятий «язык–код» вслед за Ф. де Соссюром, где язык выступает как система значений, а код как система вторичных значений, значений над значениями. Код присущ вторичным моделирующим системам, которыми и является искусство, в частности литература. Чтобы декодировать эти вторичные значения, необходимо выявить все релятивные отношения внутри структуры, т.е. понять каким образом соотносятся друг с другом элементы структуры. Опять же обращаем внимание на то, что код растворен в тексте, эта система значений присуща тексту. Об этом же пишет и Барт, постулируя наличие коннотативных значений в самом тексте.

«Художественный текст – именно в качестве текста, а не произведения – вполне автокоммуникативен»<sup>49</sup>. Это тезис В.И. Тюпы. Текст, как автокоммуникативная сущность, не нуждается в субъектах, которые бы осуществили эту коммуникацию. Он сам приобретает свойства субъекта. Обратим внимание на несколько высказываний М.М. Бахтина:

---

<sup>48</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 38.

<sup>49</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 28.

«Высказывания не равнодушны друг к другу и не довлеют каждое себе, они знают друг о друге и взаимно отражают друг друга»<sup>50</sup>. Или вот еще: «Слово хочет быть услышанным, понятым, отвеченным и снова отвечать на ответ, и так ad finitum. Оно вступает в диалог, который не имеет смыслового конца»<sup>51</sup>. Собственно логика во всех приведенных цитатах оказывается одинакова. Несмотря на то, что все эти высказывания принадлежат разным авторам с разными методологиями, общим оказывается отношение к тексту (произведению, высказыванию, Слову) как к самостоятельному субъекту.

Именно в связи с этим внимание исследователей переключается с текста на окружающий его контекст. Потому В.А. Миловидов делает вывод о том, что наиболее общей тенденцией постструктурализма, пришедшего на смену структурализму, становится тот факт, что «на смену тексту как объекту изучения в современной филологии приходит новый объект – дискурс»<sup>52</sup>.

Исследователь демонстрирует особенность этого нового объекта на методологии Р. Барта из его известной работы «S/Z». С точки зрения Миловидова, специфичность нового объекта изучения проявляется в короткой фразе Барта: «Я читаю текст»<sup>53</sup>. Кажется, что это совершенно обычная и бесхитростная фраза, вполне свойственная работам «нового критика». Но исследователь подчеркивает, что эта фраза исключительно важна, так как она методологического свойства; в ней «важен каждый элемент, и все они важны в совокупности: и “текст”, и “Я”, этот текст читающий (вот оно, возвращение человека в науку о слове, дешифрующее

---

<sup>50</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 462.

<sup>51</sup> Там же. С. 499.

<sup>52</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 12.

<sup>53</sup> Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. С. 53.

структуралистскую метафору текста), и сам глагол “читаю”, который, по сути, и является главным объектом постструктурализма»<sup>54</sup>.

До сих пор о тексте говорилось как о некоторой вполне самостоятельной единице. С появлением такого понятия как дискурс в современной филологии, как в лингвистике, так и в литературоведении, произошло переосмысление «текста». Это переосмысление оказалось очень продуктивным, поскольку оно привело к пересмотру всей теории текста.

Изначально понятие «дискурс» вошло в филологическую практику прежде всего, как представляется, через работы французских постструктуралистов. Как и в случае со многими другими понятиями, понятие «дискурс» использовалось очень не дифференцировано, а потому то расширялось в своем значении, то сужалось. В наиболее общих чертах можно сказать, что дискурсу приписывается наличие коммуникативного пространства, которое складывается «между мыслью и речью»<sup>55</sup>. Но большее значение, например, для М. Фуко имеет тот факт, что дискурс «тайно покоится на уже-сказанном; и это уже-сказанное является, может быть, не просто уже произнесенным предложением, уже написанным текстом, но “ когда-то произнесенным”, бесплотным дискурсом, голосом тихим, как дыхание, фактом письма, представляющим собой всего лишь пустоту собственного следа»<sup>56</sup>. Таким образом, дискурс представляется как некоторая речемыслительная практика, которая складывается из разных, не всегда уловимых, культурных аспектов. С точки зрения Фуко, в обществе существует множество дискурсов, которые могут быть присущи как индивиду, так и более широким общностям.

---

<sup>54</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 11-12.

<sup>55</sup> Фуко М. Порядок дискурса // М. Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. М., 1996. С. 74.

<sup>56</sup> Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 69.



В дальнейшем это понятие было подхвачено многими гуманитарными науками. В филологическую область «дискурс» приходит через лингвистику, где получает свое фундаментальное обоснование. Широко известна короткая формулировка Н.Д. Арутюновой: «дискурс – это речь, погруженная в жизнь»<sup>57</sup>. Такая трактовка радикально меняет представления лингвистики, которые прежде строятся на трихотомии «система – процесс – продукт»<sup>58</sup>. Системе в этой модели соответствует язык, процессу – речь, а продукту – высказывание (в нашем случае текст). Теперь же третьим компонентом структуры становится дискурс. Соответственно возникает напряжение между понятиями текст и дискурс. «Под текстом понимают преимущественно абстрактную, формальную конструкцию, под дискурсом – различные виды ее актуализации...»<sup>59</sup>.

Текст становится сугубо материальным выражением некоторого высказывания, который может быть актуализован и наполнен содержанием лишь в дискурсе. Дискурс рассматривается как первичный процесс, а текст – как продукт дискурсии, как след от дискурса. Процессуальность дискурса означает, что ему свойственна определенная временная протяженность. Из этого М.Я. Дымарский делает важное следствие о невозможности «существования дискурса вне прикрепленности к реальному, физическому времени, в котором он протекает»<sup>60</sup>. Таким образом, можно говорить о том, что дискурс представляет собой одноразовый коммуникативный акт. Попытки восстановления определенного дискурса сами будут являться актом дискурсии. Применительно к художественному творчеству таким актом воссоздания дискурса можно считать попытки исследователей

---

<sup>57</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 137.

<sup>58</sup> Лайонз Дж. Лингвистическая семантика. Введение. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 37.

<sup>59</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 137.

<sup>60</sup> Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX — XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. С. 54-55.

восстановления процесса создания писателем текста. А потому можно утверждать, что любой подход исследователя к тексту формирует свой уникальный дискурс.

Здесь мы подходим к еще одной важной особенности дискурса. Это явление коммуникативное. Всемирно известный дискурсовед Т. ван Дейк трактует дискурс как коммуникативное событие, включающее в себя «говорящего и слушающих, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации»<sup>61</sup>. «Это коммуникативное действие (КД) может быть речевым, письменным, иметь вербальные и невербальные составляющие. Типичные примеры – обыденный разговор с другом, диалог между врачом и пациентом, чтение газеты»<sup>62</sup>. Как можно увидеть из предложенных примеров Т.А. ван Дейка, дискурсом являются абсолютно любые формы коммуникации. Также такое определение дискурса включает в себя различные вневингвистические факторы понимания. Текст же является лишь элементом этого коммуникативного события. Это же подчеркивает и Арутюнова: «текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания»<sup>63</sup>.

Подводя промежуточный итог, сошлемся на определение дискурса В.А. Миловидова, которого в дальнейшем мы и будем придерживаться: «диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально-психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объекта, особенностями

---

<sup>61</sup> Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 122.

<sup>62</sup> Дейк ван Т.А. К определению дискурса [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>. Загл. С экрана.

<sup>63</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 137.

специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования»<sup>64</sup>.

В настоящей работе методология дискурс-анализа позволяет прояснить некоторые аспекты смыслообразования. Во-первых, такое понимание дискурса находится в комплементарных отношениях с тем пониманием проблем семантики художественного текста, которое развивается в данной работе. Формирование смыслов и значений происходит именно в дискурсе. Текст же будет относиться к единицам языка (как системы) и будет являться, как уже говорилось, сугубо внешней манифестацией некоторого креативного процесса (дискурса). Всякое же содержание (смыслы, значения) текст будет обретать лишь в дискурсе. Во-вторых, взгляд на текст с позиции дискурса представляется продуктивным для проблемы многозначности текста. Дискурс-анализ позволяет проявить множественные смысловые отношения между текстом и читателем.

Надо заметить, что применительно к художественному тексту в науке существует два термина, которые последовательно противопоставлялись разными исследователями. В литературоведении уже достаточно давно укрепилось противопоставление понятий «текст» и «произведение». Тем не менее проблема в критериях их разграничения все же остается, поэтому этот вопрос тоже следует прояснить.

Постановка проблемы относится во многом к структурализму. Структуралистская позиция зиждется на представлении о том, что текст есть вторичная система (*система второго порядка*). Язык же мыслится как система первичного кодирования, «как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте»<sup>65</sup>. Соответственно, раз текст творится посредством кода (языка), то и сам он становится кодом, который необходимо реконструировать. А поскольку язык

---

<sup>64</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 13.

<sup>65</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн: Александра, 1992. С. 148.

не замкнут в себе, он постоянно развивается и меняется, то и текст не остается неизменным. У текста двойная установка, он «живет» своим внутренним временем (замкнутым), но именно благодаря этому текст жестко не привязан к естественному времени. Здесь появляется второй полюс, который манифестируется термином «произведение».

Ю.М. Лотман пишет, что «следует решительно отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение – одно и то же. Текст – один из компонентов художественного произведения, конечно крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно»<sup>66</sup>. Текст предстает здесь в роли материала, из которого образуется художественное произведение. Произведение выступает как воспринятый или осмысленный текст. «Реальная плоть художественного произведения, состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традициям, представлениям»<sup>67</sup>. В процессе перехода из текста в произведение, воспринимающее сознание сопрягает в тексте с большей или меньшей степенью адекватности все его единицы. Произведение будет равно авторской концепции текста для автора и читательской концепции для читателей, для каждого индивидуальной, соответственно. «Художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений»<sup>68</sup>. «Смысл его (*произведения – Д. К.*) представляется не центробежным (множество разнообразных прочтений), а

---

<sup>66</sup> Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб.: «Искусство—СПБ», 1996. С. 32.

<sup>67</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 213.

<sup>68</sup> Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб.: «Искусство—СПБ», 1996. С. 32.

центростремительным»<sup>69</sup>. Но вслед это утверждение придется дополнить мыслью о том, что один текст будет порождать множество произведений.

Впрочем, это представление уже отчасти демонстрирует постструктуралистские тезисы. Постструктурализм пошел еще дальше, когда Барт объявил в своей хрестоматийной статье «От произведения к тексту», что объектом изучения отныне является Текст. Барт выделяет несколько моментов, принципиально отличных от традиционного понимания термина.

Для нас наиболее важным является пропозиция «множественности». Барт утверждает множественность как свойство Текста. «В Тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них, <...> в нем происходит взрыв, рассеяние смысла»<sup>70</sup>, «его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению»<sup>71</sup>.

Таким образом, Барт переносит акценты при исследовании текста. Прежде категория целостности была одной из принципиальных в художественном высказывании. Она рассматривалась, как непосредственная примета любого художественного текста; она же утверждала наличие в нем единого непрерывного смысла. Барт же, введя понятие Текст, изменил эти положения применимые к художественному высказыванию на прямо противоположные. Новый подход отменил прежнюю аксиоматичность, в том числе он сделал не принципиальным для исследователей акцент на художественности текста. Художественное высказывание стало рассматриваться наравне с другими, необязательно графически фиксированными. Обязательным остался лишь язык как первичная, кодирующая система, посредством которой конструируется текст.

---

<sup>69</sup> Тюпа В. И. Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018.; Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 336.

<sup>70</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 417.

<sup>71</sup> Там же. С. 418.

Объектом таких исследований становится Текст, который представляет собой ткань из сплетенных и пересекающихся культурных кодов, обладающий разнородным смысловым потенциалом. Эти культурные коды не образуют никаких смысловых единств; соединяясь, они лишь вступают друг с другом в противоречия.

Постструктуралистская концепция если и не отказывает в существовании «произведению», то во всяком случае указывает на его несостоятельность, т.к. она отрицает возможность «центростремительного» прочтения Текста. Целостность произведения как принципа организации художественного высказывания невозможна. Собственно, поэтому и задача исследователя смещается с интерпретации и понимания текста, на поиск множественности в нем. «Работа комментатора, которому удалось наконец освободиться от власти идеологии целостности, как раз и будет состоять в том, чтобы проявлять к тексту всяческую непочтительность, перебивать его на каждом шагу»<sup>72</sup>.

Как отмечает М.Я. Дымарский: «Смысл текста и смысл произведения – существенно различные понятия. Если первый прямо основывается на семантике языковых единиц, то второй может возникать на основе любых, произвольных ассоциаций – с ситуациями, сюжетом, портретами персонажей, отдельными их поступками, отдельными аспектами их характеристик и т.д.»<sup>73</sup> Представляется, что разрешить те противоречия, которые возникают между понятиями текст и произведение может введение категории дискурса. Дискурс перенимает на себя часть функций текста. Что касается произведения, то здесь дискурс служит именно той процессуальной категорией, которая находится в промежутке между текстом как материальным объектом и произведением как объектом эстетическим (в терминологии М.М. Бахтина). Дискурс как коммуникативное событие из

---

<sup>72</sup> Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 29.

<sup>73</sup> Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX — XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. С. 72.

единства текста проявляет целостность произведения. И.В. Фоменко по этому поводу писал: «для различных читателей при единстве композиции целостность развертывается по-разному, и всякий раз на это были какие-то основания. Описывая эти основания, будем иметь в виду, что целостность принадлежит концептосфере, и поэтому любое ее описание будет настолько же отличаться от самой целостности, насколько языковая картина мира отличается от той, что существует в воображении»<sup>74</sup>.

Выводы по главе:

1. Многозначность художественного текста как феномен предполагает возможность интерпретировать один и тот же текст вариативно.
2. Многозначность художественного текста соотносится прежде всего с категорией «смысл».
3. Художественный текст выступает не как «хранилище смыслов», а как матрица смыслообразования.
4. Категория дискурса рассматривается как текст, погруженный в определенный контекст восприятия; на основании одного текста образуется не ограниченное число дискурсов.
5. Произведение выступает в качестве эстетического объекта, который также «раскрывается» вариативно.

---

<sup>74</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов. М.: Изд. центр «Академия», 2006. С. 77.

## **Глава 2. Уровни многозначности**

### **2.1. Уровни как теоретическая модель**

Когда мы говорим о множестве интерпретаций текста, то нередко возникает мысль о том, чтобы описать эту множественность путем каталогизирования всех возможных прочтений. Такие попытки принимались неоднократно. Проблема заключается в том, что в этом случае мы имеем дело с некоторой контролируемой множественностью смыслов. Этот подход в свою очередь возвращает нас к тому же, что было устремлением структурализма: исчерпывающему толкованию текста. Отличием будет лишь то, что этих толкований будет несколько.

Подобный взгляд на явление многозначности вступает в фундаментальное противоречие с тем подходом, который развивается в рамках настоящей работы. На наш взгляд, попытки описать многозначность в таком ключе всегда будут отражать это явление лишь в некотором усеченном виде, поскольку не учитывается динамический характер взаимодействия человека и текста.

Наиболее продуктивной, с нашей точки зрения, является попытка описать многозначность сквозь призму уровневого измерения. В связи с этим мы предлагаем говорить об уровнях многозначности. Понятие уровней, кажется, не часто встречается, когда речь идет о многозначности, поэтому релевантность этой теоретической метафоры особенно требует обоснования.

Отличие такого способа описания, на наш взгляд, принципиально. Начиная от Средневековья, исследователи, занимающиеся проблемой многозначности, подходят к ней со стороны интерпретации. Отсюда возникает желание классифицировать и типологизировать все возможные интерпретации. В конечном счете должна образоваться стройная система, где учтены все возможные способы прочтения текста. В уровневой модели многозначность рассматривается не как каталог вариантов интерпретаций, а как каталог потенциальных текстовых уровней, на которых может



происходить интерпретативное расхождение, вследствие чего уже возникают различные интерпретации текста.

Сама идея уровней многозначности возникла как производная от уровней текста. В период бурного развития лингвистики и семиотики текста различных моделей уровневого членения текста появилось огромное количество<sup>75</sup>. Большинство из них, конечно, ориентированы на текстоцентричный подход, однако встречаются и модели, в которых происходит контаминация концепций текста и дискурса.

При формулировании уровней многозначности мы отталкиваемся от семиотической модели уровней текста, представленной У. Эко. Его модель в свою очередь сочетает в себе идеи Яноша Петефи (модель TeSWeST: Text-Struktur-Welt-Struktur-Theorie), А. Греймаса (концепция актантных структур) и Т.А. ван Дейка.

Преимущество данной семиотической модели заключается в том, что она довольно подробно детализирована и объединяет сразу несколько уровневых концепций текста и дискурса. Кроме того, в этой модели проблематизируется само понятие уровней. Уровни здесь представлены не как объективная данность текста, но как абстрактная теоретическая модель, используемая аналитиком для описания содержания текста. Таким образом, проблематизируется и сам процесс восприятия текста, и возможности его теоретического описания. Вот что пишет У. Эко: «При восприятии текста мы имеем дело с планом выражения – и вовсе не очевидно (во всяком случае, никем не доказано), что то, как мы воспринимаем текст, преобразуя план выражения в план содержания, отражает (в обратном порядке) тот процесс, в ходе которого некое задуманное содержание преобразовалось в данное

---

<sup>75</sup> См.: Гальперин. И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.; Филлипов К.А. Лингвистика текста: Курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та., 2003.; Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX—XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020.; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Издательство «Искусство», 1970.; Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. и др.

выражение»<sup>76</sup>. Такой взгляд на функционирование текста подталкивает исследователя к выработке максимально подвижной теоретической концепции, которая не накладывает автоматически строгие рамки его описания.

Уровни многозначности в свою очередь дублируют текстовые и дискурсивные уровни. Если выразиться более точно, то многозначность может разворачиваться на разных уровнях текста и дискурса.

Разумеется, многозначность не обязательно затрагивает какой-то один уровень. Как показывает практика чтения, чаще всего возникновение вариативности на одном уровне влечет за собой подобный процесс и на иных уровнях. Гораздо реже многозначность проявляется только на одном единственном уровне (во всяком случае чтобы это глобально сказывалось на целостной интерпретации текста).

Связано это с тем, что, поскольку уровни представляют собой лишь теоретическое построение, то отношения между ними весьма условны. Процесс восприятия текста в реальности может протекать по любым направлениям, переходя от одного уровня к другому, и обратно. Единственным жестким правилом при взаимодействии читателя с текстом является то, что этот процесс должен начаться непременно с линейной манифестации текста, т.е. его плана выражения. Хотя история литературы и культуры показывает, что для интерпретации и здесь нет никаких ограничений, поэтому можно найти примеры интерпретации текста без участия в этом процессе самого текста.

Вспомним хотя бы известную риторическую конструкцию «Пастернака не читал, но осуждаю!»: это хрестоматийный пример, в котором интерпретация сформирована без чтения текста. Впрочем, такая модель была широко распространена в советском литературоведческом дискурсе, когда непосредственное чтение текста подменялось уже готовым «правильным» его толкованием. Другим полюсом интерпретации без самого текста являются

---

<sup>76</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 36.

различные примеры ненаписанных текстов, о которых однако имеются те или иные комментарии. Это и недописанные тексты А.С. Пушкина, и ненаписанное продолжение «Мертвых душ» Н.В. Гоголя и т.д.

Однако подобные ситуации хоть и являются широко распространёнными в культуре, все же они представляют собой крайние случаи интерпретации. Пока же заметим, что подобные факты указывают лишь на то, что читательское сотворчество особо плодотворно развивается в том направлении, где перед читателем появляется пространство для собственных смыслов, субъективных гипотез относительно текста. Развитие этих собственных смыслов возникает на различных уровнях.

## 2.2. Уровень экстенсионалов

Первый уровень У. Эко называет уровнем экстенсионалов. Экстенсионал – понятие, появившееся в сфере логической семантики, под которым, как правило, понимается «номинативная сторона языковой единицы; языковая единица, рассматриваемая в плане её соотносимости с индивидуальными предметами в контексте речи»<sup>77</sup>. Применительно к художественному тексту, как правило, речь идет о вопросах референции, т.е. о соотносимости текста с внетекстовой действительностью. В сфере художественного дискурса функционирование референции несколько отличается от прочих дискурсивных практик.

Ю.С. Степанов пишет: «Литературный дискурс семиотически может быть определен как дискурс, в котором предложения-высказывания и вообще выражения интенционально истинны, но не обязательно экстенционально истинны (экстенционально неопределенны). Это дискурс, интенционалы которого не обязательно имеют экстенсионалы в актуальном мире, и который, следовательно, описывает один из возможных миров»<sup>78</sup>. Возникает напряжение между актуальным миром и миром возможным, между жизнью и искусством.

Ю.М. Лотман в «Лекциях по структуральной поэтике», иллюстрируя разрушение границы между искусством и жизнью, приводит известный анекдот «о солдате-американце, который, защищая белую женщину, выстрелил в Отелло»<sup>79</sup>. С точки зрения Лотмана, данный пример «иллюстрирует совсем не торжество искусства, а разрушение его примитивным сознанием, не способным к эстетическому восприятию»<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. С. 456.

<sup>78</sup> Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 23.

<sup>79</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994. С. 33.

<sup>80</sup> Там же.

Действительно, перед нами «наивное» прочтение Шекспира, которое не учитывает того факта, что перед нами факт вымысла, а не реальной жизни. Однако этот пример «важен как крайняя точка несовпадения референциальных систем продуцента и реципиента. В конечном итоге, выстрел солдата есть его интерпретация шекспировского текста и театральной постановки»<sup>81</sup>.

Конечно, вышеприведенный пример свидетельствует о базовом нарушении художественной коммуникации, поскольку последняя предполагает, что участники оной принимают условный характер художественного мира. В этом свете возникает логичный вопрос: стоит ли вообще учитывать интерпретацию, основание которой не отвечает правилам художественной коммуникации? На наш взгляд, стоит. Если обратиться к истории литературы и культуры, то можно обнаружить, что подобное смешение литературы с жизнью происходит повсеместно. Разумеется, оно проявляется не столь радикально, как в анекдоте про убийство Отелло, но не менее заметно.

Литературная критика XIX в. в своих главных образцах непременно смешивает искусство с жизнью. Примеров здесь масса. Вспомним хотя бы «Предисловие» М.Ю. Лермонтова к «Герою нашего времени», где автор, рассуждая о реакции публики на роман, отмечает, что некоторые «очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...»<sup>82</sup>

Конечно, критики XIX в. не столь наивны, они учитывают условность искусства и отдают себе отчет в том, что литературные герои не есть реальные люди. Однако их прочтения текстов четко следуют формуле «искусство отражает действительность». Например, хрестоматийное представление о том, что «Евгений Онегин» – «энциклопедия русской

---

<sup>81</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 144.

<sup>82</sup> Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. С. 5.

жизни». Вот цитата из В.Г. Белинского: «Прежде всего в «Онегине» мы видим поэтически воспроизведенную картину русского общества, взятого в одном из интереснейших моментов его развития»<sup>83</sup>. Белинского не интересуют главные герои и сюжет, его интересует культурно-исторический фон, который как раз и отождествляется с реальной действительностью.

Литература в XIX в. выполняла важную общественную функцию. Произведения классиков воспринимались как социальное и даже политическое высказывание. Отсюда и представление о том, что писатель в своих текстах непременно отображает действительность. Онегин и Татьяна вымышлены и даже нарочито литературны, а потому они мало интересуют Белинского. Зато его интересует то, как Пушкин изображает жизнь русского общества, поскольку в этом критик видит следование писателя за действительностью. Подобную расстановку можно увидеть и в текстах Д.И. Писарева, Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского и др.

Более радикальная ситуация наблюдается в XX в. в советской литературе в рамках, так называемого, соцреалистического метода. Е.Г. Демина отмечает, что внутри самого этого метода кроется противоречие: «с одной стороны новый метод должен был точно воспроизводить действительность, с другой – показывать то, чего еще нет»<sup>84</sup>. В этом отношении социалистический реализм призывает писателя если и не отступать от реальности, то во всяком случае показывать ее под определенным углом, романтизировать ее в большей или меньшей степени. Об этом пишет, например, А.В. Луначарский в своей статье «О социалистическом реализме»: «социалистический реализм, в известной степени, немислим без примеси романтики. В том-то и заключается его отличие от равнодушного протоколирования. Это есть реализм плюс

---

<sup>83</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 томах. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 7. С. 445.

<sup>84</sup> Демина Е.Г. Роман Ф. Гладкова «Цемент» в контексте литературных дискуссий 1920-1930-х годов о соцреализме // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. 2014. №16. С. 28.

энтузиазм, реализм плюс боевое настроение»<sup>85</sup>. Того же соцреализм требует и от читателя.

Репрезентативным примером является хотя бы роман Ф. Гладкова «Цемент». Это одно из ранних произведений соцреализма (впервые опубликовано в 1925 г.). В этом тексте четко прослеживается как стремление к реализму, так и энтузиазм. Критики того времени высоко оценивали роман Гладкова, однако всегда с осторожностью комментировали многие фактографические эпизоды романа. Вообще в романе изображения темных сторон жизни героев гораздо больше, чем светлых. Главный герой Глеб Чумалов возвращается после гражданской войны домой, где кругом голод и разруха. Отношения Глеба с женой Дашей на протяжении всего романа напряженные, а в финале Даша уходит от Глеба. Их дочь Нюрка воспитывается в детдоме, а позже там умирает. Работа цементного завода все время тормозится: то из-за атаки бело-зеленых банд, то из-за проверок совнархоза, то из-за партийных чисток.

Даже хвалебные статьи критиков сопровождалась оговорками относительно разных фактических деталей романа. Особенно напряженно воспринималось описание партийной чистки, поскольку это противоречило либо принципам реализма (если критик считал, что подобные эпизоды вообще не должны изображаться в литературе), либо соцреалистическому «энтузиазму» (если критик считал, что подобные эпизоды должны изображаться иным образом). Так или иначе, Гладкова критиковали либо за художественные недостатки, либо за идеологические<sup>86</sup>.

Тем не менее роман Гладкова в значительной степени наполнен идеологическим энтузиазмом. Для этого достаточно обратиться к тексту, в особенности к речам главного героя: «Это не заслуга наша, товарищи, когда

---

<sup>85</sup> Луначарский А.В. О социалистическом реализме // Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1971. С. 204.

<sup>86</sup> Демина Е.Г. Роман Ф. Гладкова «Цемент» в контексте литературных дискуссий 1920-1930-х годов о соцреализме // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. 2014. №16. С. 30.

мы бьемся над созданием нашего пролетарского хозяйства... Это – наша воля... наша борьба... В этом – мы... мы – все... единым духом... Если я – герой, так все же герои... И если мы не поднимем наших сил до героизма, так всех же нас – по шеям с колокольни. Но скажу одно, товарищи: мы сделаем всё, создадим всё – мы к этому призваны партией и нашим Лениным. А вот если бы у нас было побольше таких техноруков, как наш инженер Клейст, да еще кое-чего немножко, так мы бы сделали чудеса на весь мир. Мы ставили ставку на кровь и своею кровью зажгли весь земной шар... Теперь, закаленные в огне, мы ставим ставку на труд... Наши мозги и руки дрожат... не от натуги, а требуют новой работы... Мы строим социализм, товарищи, и свою пролетарскую культуру... К победе, товарищи!..»<sup>87</sup>

Особенность литературы соцреализма в том, что она требует от читателя того же энтузиазма, что от автора и героев произведений. В этом смысле установка соцреализма радикализирует установку литературной критики XIX в. Белинский ждет от произведения литературы изображения действительности, а в соцреализме произведение литературы отождествляет себя с действительностью, оно подстраивает ее под себя. Об этом феномене соцреализма Б.М. Гаспаров пишет следующее: «Дело не в том, является ли эмпирически ложным мир, создаваемый произведением социалистического реализма; а в том, что повествование социалистического реализма стремится заключить жизнь автора и читателя в свои рамки, сделать их соучастниками вымышленного действия. Мир произведения социалистического реализма отрицает “вненаходимость” действительной человеческой жизни по отношению к этому созданному миру»<sup>88</sup>. И далее: «Адекватное восприятие соцреалистического искусства предполагает погружение духа в состояние

---

<sup>87</sup> Гладков Ф.В. Собр. соч. в 8 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 2. С. 277-278.

<sup>88</sup> Гаспаров Б. Социалистический реализм в метафизическом измерении (Возможна ли ложь художественного вымысла?) // Новое литературное обозрение, 2017. №1. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/1/socialisticheskij-realizm-v-metafizicheskom-izmerenii.html>. Загл. С экрана.



сна, в котором вы оказываетесь в плену у положений и намерений, сколь угодно странных, фантастических и ужасных»<sup>89</sup>.

Идеальный читатель соцреализма читает роман Гладкова искренне веря в то, что мир изображенный есть мир, в котором он сам живет. Но едва ли можно представить себе современного пусть даже идеологически симпатизирующего читателя, который бы не видел того, что этот художественный мир есть «полировка действительности». Как видно, здесь активную роль начинает играть уровень идеологических кодов, это отдельный уровень, на котором могут разворачиваться разные прочтения, но о нем речь пойдет позже.

Вернемся к уровню экстенционалов. Как видно, на этом уровне особую роль играет такая фундаментальная черта художественной литературы как фикциональность. Проблема фикциональности неизбежно влечет за собой трудности в референциальном плане текста. В известной статье «Логический статус фикционального дискурса» Дж. Серл пишет о существовании двух видов референции: «истинная» (realreference) и «притворная» (pretendedreference)<sup>90</sup>. «Истинная» референция соотносит высказывание с реальными объектами, «притворная» референция – с вымышленными объектами. По мнению Серля, в художественном тексте действуют обе эти референции (Шерлок Холмс – вымышленный герой, Лондон – реальный город и т.д.). В эту концепцию важную коррективу вносит В.А. Миловидов: «“истинная” референция относит языковое высказывание отнюдь не к реальным объектам, а только к “образам”, индивидуальным ментальным проекциям реальных объектов, которые онтологически – как концепты – тождественны проекциям объектов вымышленных, “фиктивных”. Поэтому “притворная” и “истинная” референции мало чем отличаются друг от друга,

---

<sup>89</sup> Гаспаров Б. Социалистический реализм в метафизическом измерении (Возможна ли ложь художественного вымысла?) // Новое литературное обозрение, 2017. №1. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/1/soczialisticheskij-realizm-v-metafizicheskom-izmerenii.html>. Загл. С экрана.

<sup>90</sup> Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // John Searle. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. P. 71.

а дифференциация, проведенная Дж. Серлем, оказывается не вполне удовлетворительной для определения статуса референции в художественном высказывании»<sup>91</sup>.

Вот что пишет У. Эко относительно художественного высказывания: «Сообщение вводит в игру различные уровни реальности: физический, вещественный уровень, уровень той материи, из которой состоят означающие; уровень различий, дифференциальных признаков означающих; уровень означаемых, уровень различных коннотаций, уровень психологических, логических, научных ожиданий, и на всех этих уровнях устанавливается некое соответствие так, словно все они структурированы на основе одного и того же кода»<sup>92</sup>.

Исходя из вышесказанного, сама референция представляется ничем иным, как вымыслом, фикцией, а тезис о соотнесенности языкового выражения с действительностью будет восходить к конвенциональному характеру отношений между знаками и реальными объектами.

Исходя из этого, все виды высказываний будут делиться на два глобальных типа: «в первом случае коммуникация сразу же переходит в плоскость реальности, будь это диалог с продавцом, медицинский рецепт, рассказ о происшествии либо обмен этикетными приветствиями, во втором случае получаемый адресатом текст воспринимается как многослойное смысловое образование, требующее проникновения в суть сказанного»<sup>93</sup>. Художественный текст будет относиться именно ко второму типу высказываний. Таким образом, художественность освобождает от референциальных конвенций (если угодно, конституирует новую конвенцию о возможности нарушения любых языковых конвенций).

---

<sup>91</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 99.

<sup>92</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 102.

<sup>93</sup> Карасик В.И. Языковые мосты понимания: монография. М.: Дискурс, 2019. С. 281.

Художественное произведение не нуждается в своем подтверждении действительностью, оно принадлежит исключительно сфере языка; оно является утверждением некоторого возможного мира: «в фикциональных текстах действуют те же референциальные механизмы, что и при нефикциональном использовании языка, отсылая к фикциональным мирам, которые признаются мирами возможными»<sup>94</sup>. Процесс создания художественного высказывания является актом абсолютного языкового творчества, не ограниченного никакими конвенциональными установками. Каждый художественный текст создает собственный «возможный» мир. Это то, что в терминологии речевых актов Дж. Серл называет выражениями, устанавливающими направление соответствия от слова к миру (*the word-to-world direction of fit*)<sup>95</sup>. Это, так называемый, ассертивный класс речевых актов, т.е. утверждающих нечто в мире. Другое дело, что это утверждение делается относительно некоторого вымышленного мира (созданного языком). Он не отсылает читателя к реальным персонажам, событиям (как иногда может показаться в случае, например, с реалистической литературой). Фикшн использует объекты ментальности: интеллектуальные модели, словесные образы etc., которые используются как конструкты для моделирования вымышленного мира. Хотя атрибуты вымышленного мира (как и он сам) могут очень напоминать реальные объекты и действительность, это не означает, что их следует отождествлять. Впрочем, и автор, и читатель могут производить такие соответствия, основываясь каждый на своем эмпирическом опыте.

При чтении любого текста у читателя в той или иной степени возникают различные референциальные предположения. Эти референциальные предположения могут подтверждаться текстом, а могут опровергаться. При взаимодействии с художественным текстом читатель может ожидать знакомства с вымышленными персонажами, предметами,

---

<sup>94</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 160.

<sup>95</sup> Searle J.R. What is Language? Some Preliminary Remarks // *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI, 2009, 1. Pp. 180.

странами, местами и т.д., что может подтверждаться текстом, а может и нет. Иной читатель может напротив ожидать, что в тексте перед ним предстанут реальные герои, реальные места, реальные события, что тоже может подтверждаться, а может и не подтверждаться текстом. Это обычная ситуация, возникающая при чтении незнакомого текста, в особенности текста художественного. Любой читатель при интерпретации текста, пусть даже неосознанно, пытается понять отношения между текстом и миром. Иными словами, каким образом мир художественного произведения соотносится с миром реальным, в котором находится читатель.

Неопределенность реального-вымышленного статуса возможного мира в художественного тексте совсем не обязательно приводит к радикальным и смелым интерпретациям. Нередко за счет этого литература достигает игрового эффекта, который порождает разные прочтения.

Продemonстрируем это на поздней повести М.М. Зощенко «Перед восходом солнца». Это автобиографический текст Зощенко, который сильно отличается от основного массива его текстов. До появления этой повести читателю Зощенко был известен как комический писатель, в прозе которого преобладает сказовая манера повествования, что выстраивает довольно большую дистанцию между автором и рассказчиком. В «Перед восходом солнца» Зощенко прибегает к совершенно противоположной стратегии. Мало того, что повествование в этом тексте подается совершенно не в комическом ключе, но в качестве субъекта выступает сам Зощенко, и он же становится главным героем.

Повесть представляет собой автопсихоаналитический разбор автора своей собственной жизни. Зощенко опирается здесь на З. Фрейда и дополняет его открытиями И.П. Павлова. Из такой смеси психоанализа и физиологии Зощенко выстраивает основной нарративный прием. Рассказчик в повести акцентирует связь искусства и науки: «Меня всегда поражало: художник, прежде чем рисовать человеческое тело, должен в обязательном порядке изучить анатомию. Только знание этой науки избавляло художника от ошибок в изображении. А писатель, в ведении которого больше чем человеческое

тело – его психика, его сознание, – нечасто стремится к подобного рода знаниям. Я посчитал своей обязанностью кое-чему поучиться. И, поучившись, поделился этим с читателем»<sup>96</sup>.

В начале повести рассказчик, разговаривая с одним физиологом, сообщает ему (и читателю) о своей новой книге: «Полкниги будет занято моей особой. Не скрою от вас – меня это весьма смущает. <...>Я буду говорить о вещах, о которых не совсем принято говорить в романах. Меня утешает то, что речь будет идти о моих молодых годах. Это все равно, что говорить об умершем»<sup>97</sup>.

И действительно, читая эту повесть, читатель может увидеть, что она полна различными реалиями жизни Зощенко. Здесь и участие в Первой мировой войне, и в Гражданской войне, и юные годы писателя-юмориста, и эвакуация во время Второй мировой войны. Несмотря на фактографический характер произведения, его нельзя однозначно отнести к автобиографической мемуаристке. Роль художественного в повести подчеркивает сам рассказчик: «Я не потерял мое искусство. И тому порукой мои книги за последние двенадцать лет. Тому порукой эта моя книга. Она написана во многих жанрах. И жанр художника здесь вовсе не слабей»<sup>98</sup>.

А.К. Жолковский выдвинул гипотезу о том, что «Перед восходом солнца» является ключом для прочтения ранних юмористических произведений Зощенко: «Меня вдохновила идея (выдвинутая моей аспиранткой) спроецировать данные ПВС (Перед восходом солнца – Д.К.) на остальной, и прежде всего, комический корпус произведений Зощенко и таким образом получить ключ к сокровенному единству его художественного мира»<sup>99</sup>. С точки зрения Жолковского, то, что в ранних текстах Зощенко

---

<sup>96</sup> Зощенко М. Перед восходом солнца. Международное Литературное содружество, 1967. С. 41.

<sup>97</sup> Там же. С. 43.

<sup>98</sup> Там же.

<sup>99</sup> Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 7.

подается в комическом ключе, в «Перед восходом солнца» принимает драматическое и даже трагическое звучание.

В качестве подтверждения своей гипотезы исследователь указывает на многочисленные мотивные переключки ранних текстов с автобиографической повестью.

Например, переключка между «Перед восходом солнца» и «Аристократкой». В главе «У калитки» описывается эпизод, где маленький Зощенко ожидает возвращения матери из города: «С криком бегу к ней навстречу. Мама в огромной шляпе. На плечах у нее белое боа из перьев. И бант на поясе. Мне не нравится, что мама так одевается... Я вырасту большой и попрошу маму, чтобы она так не одевалась. А то мне неловко с ней идти – все оборачиваются. – Ты кажется, не рад, что я приехала? – спрашивает мама. – Нет, я рад, – равнодушно говорю я»<sup>100</sup>.

В этом маленьком отрывке полно пересекающихся мотивов с «Аристократкой». Здесь и «эдипов комплекс, вплоть до желания вырасти и жениться на матери, и страх, внушаемый туалетами, в частности, «бабами, которые в шляпках» (с филиппики по их адресу начинается рассказ); и бесплодность ревнивых попыток контролировать поведение женщины; и финальное отчуждение»<sup>101</sup>. При детальном рассмотрении оказывается, что «Перед восходом солнца» состоит как будто из осколков ранней зощенковской прозы.

Приведем еще один пример такого же рода. На этот раз сопоставим повесть с рассказом «Любовь». Главный герой Вася провожает Машеньку по ее просьбе домой. По дороге Вася признается девушке в любви «до самопожертвования». Пуанта истории случается, когда появляется грабитель, который концентрируется только на Васе: «Даму не трогайте, а меня – сапоги снимай, – проговорил Вася обидчивым тоном, – у ей и шуба, и галоши, а я

---

<sup>100</sup> Зощенко М. Перед восходом солнца. Международное Литературное содружество, 1967. С. 143.

<sup>101</sup> Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 21.

сапоги снимай»<sup>102</sup>. Сделав свое дело, грабитель уходит. Вслед за ним убегает Вася, оставляя Машеньку совсем одну.

Похожую зарисовку можно найти в «Перед восходом солнца». В главе «Все кончено» описывается история юного Зоценко «неравнодушного к Ксении». Ксения спрашивает у будущего писателя: «Могли бы вы для меня пойти ночью на кладбище и там сорвать какой-нибудь цветок?»<sup>103</sup> Зоценко утвердительно сообщает, что для нее мог бы это сделать, но начинается дождь и сильный ветер. Дети бегут к дому. Зоценко прибегает первым, а Ксения, сестры и Толя идут пешком. Завершается эта история фразой Ксении: «Убежать первым... бросить нас... Ну, знаете ли... Все кончено между нами»<sup>104</sup>. Опять же параллели между ранним текстом и поздним очевидны. Они прослеживаются как на уровне сюжета, так и на уровнях более мелких мотивов.

В книге Жолковского представляется куда более подробный список подобных переключек «Перед восходом солнца» с более ранними текстами автора, чем автор и подтверждает свою гипотезу о том, что повесть является ключом к раннему Зоценко. Однако обратим внимание, что эта формула может работать и в обратную сторону. Ранняя проза тоже может быть ключом для прочтения «Перед восходом солнца». Речь в данном случае не о том, что ранняя проза позволяет комически переосмыслить «серьезную» повесть. Нас интересует контекст автобиографический, в то время как модель Жолковского скорее касается контекста аутопсихоаналитического.

Уровень экстенционалов устанавливает отношения между текстом и действительностью. В случае с прочтением повести Зоценко вопрос может быть поставлен исключительно примитивно: правда или вымысел? С одной стороны, общая биографическая канва писателя, декларация внутри самой

---

<sup>102</sup> Зоценко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914— 1924) / Собрание сочинений. Состав., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008. С. 520.

<sup>103</sup> Зоценко М. Перед восходом солнца. Международное Литературное содружество, 1967. С. 156.

<sup>104</sup> Там же.

повести, воспоминания современников намекают на то, что перед нами жизнь Михаила Зощенко, рассказанная им самим. С другой стороны, обилие переключек с ранним творчеством писателя совсем не обязательно свидетельствует об автобиографической подоплеке всего творчества Зощенко. Читатель вполне может воспринимать «Перед восходом солнца» как литературную игру писателя, что тоже вполне укладывается в его портрет. Зощенко известен как писатель-интертекстуалист. В том же «Перед восходом солнца» можно найти обилие литературных цитат из разных произведений, начиная с заглавия («Перед восходом солнца» – заглавие драмы Герхарта Гауптмана). А потому нет ничего удивительного в том, что Зощенко играет и своими собственными текстами.

Обратим внимание на то, что при втором прочтении решающую роль играет уровень интертекстуальных кодов, который подробно будет рассматриваться дальше. В данном же примере принципиально то, что при втором прочтении художественный мир повести перестает соотноситься с действительным и начинает соотноситься с вымышленным. Причем характер фикциональности может восприниматься совершенно по-разному: в более «мягком» прочтении как художественная автобиография, а в более радикальном прочтении вообще может терять черты целостного осязаемого мира и восприниматься как композиционно выстроенный поток ассоциаций автора, побывавшего на кушетке у психоаналитика (вот и автопсихоаналитичность повести предстает уже в несколько ином ключе, тоже более радикальном).

Выстраивание подобных интерпретаций происходит на различных уровнях. Как показывает практика, при развёртывании той или иной интерпретации разные уровни начинают взаимодействовать между собой. Однако во всех примерах, приведенных выше, центральным оказывается именно уровень экстенсионалов, поскольку каждая ветка интерпретации здесь соответствует читательским представлениям и гипотезам относительно того мира, который представляет художественный текст.



### 2.3. Уровень базового словаря

Следующий уровень в терминологии Эко сформулирован как уровень базового словаря. Вот как описывает его сам Эко: «На этом подуровне читатель прибегает к лексикону (запасу слов), имеющему формат базового словаря, и сразу же определяет основные семантические свойства выражений, составляющих текст, чтобы произвести их предварительное “амальгамирование”»<sup>105</sup>. Обращение к «словарю» предполагает выбор того или иного значения данного слова или словосочетания.

Первостепенной проблемой при описании этого уровня становится вопрос о дефиниции слова. Над этим вопросом в своей «Практической поэтике» размышлял И.В. Фоменко, который пришел к выводу, что термин «слово» в поэтике принципиально отличается от лингвистики. Лингвистический подход предпочитает использовать термин «лексема» («языковая единица, обладающая самостоятельным лексическим значением»<sup>106</sup>), чтобы общеупотребительное понятие «слово» не акцентировало ненужные контексты. Как отмечает Фоменко, в художественной литературе термин лексема не всегда может покрыть своим значением те единицы, который встречаются в тексте, поэтому исследователь предлагает свое определение термина «слово»: «минимальный сегмент письменного текста (за исключением графических обозначений разделов и знаков препинания), отграниченный от других сегментов пробелами»<sup>107</sup>.

Литературная практика (особенно в XX веке) показывает, что это действительно так, и такое общее определение Фоменко оказывается наиболее точным. Вспомним хотя бы тексты русского авангарда. Например,

---

<sup>105</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 46.

<sup>106</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 6.

<sup>107</sup> Там же. С. 7.

заумная поэзия, в рамках которой авторы отказывались от привычного языка.

Приведем хотя бы знаменитое стихотворение А. Крученых:

Дыр булл щыл  
убеш щур  
скуп  
вы со бу  
р л эз<sup>108</sup>

Текст Крученых – пример радикального художественного эксперимента. Здесь мы не увидим никаких привычных нам лексем. Если текст написан на некоем «заумном» языке, то можно предположить, что у заумного языка есть свои лексемы со своими значениями. Однако при первой публикации перед текстом была приписка паратекстуального характера: 3 стихотворения / написанные на собственном языке / от др. отличается: / слова его не имеют / определенного значения»<sup>109</sup>. Получается, что в языке Крученых у слов нет определенных значений. Кроме того, этот язык максимально отступает от привычных форм русского языка (в отличие, например, от окказиональной поэзии В. Хлебникова). Текст Крученых нарушает даже законы фонетики русского языка (в «слове» «щыл»: [ ы ] стоит после [ ш' ]).

Значения «заумных» слов оказываются неопределенными. Это повлекло за собой веер разных интерпретаций стихотворения. Поэт И. Терентьев считал, что «дыр был щыл» означает «дыру в будущее»<sup>110</sup>. А вот какую трактовку предлагал Д. Бурлюк: «Дырой будет уродное лицо счастливых олухов» (сказано пророчески о всей буржуазии дворянской русской, задолго до революции, и потому так визжали дамы на поэзо-концертах, и так запало в душу просвещенным стихотворение Крученых

---

<sup>108</sup> Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna: S. Francesco Publ., 1988. С. 288.

«Дырбулшол», ибо чуюли пророчество себе произнесенное)»<sup>111</sup>. Несмотря на то, что трактовки Терентьева и Бурлюка отличаются друг от друга, в основе их лежит один принцип интерпретации. Они следуют принципу фонетических ассоциаций, подбирают созвучные стихотворению слова и фразы и из них составляют толкование текста. При этом Бурлюк объявляет Крученых основателем принципа «инициализации словес»: «Крученых, сам того не зная, создал первое стихотворение на принципе инициализации словес. Он поставил местами только заглавные инициальные звуки слов. Инициализация словес – великий принцип, теперь всюду использованный в СССР»<sup>112</sup>.

Иной подход для интерпретации использовал В. Ходасевич. Поэт не прибегал к поэтапной расшифровке каждого слова, а интерпретировал этот текст как целостное нерасчленимое высказывание: «Знаменитое *дыр бул щыл* было исчерпывающим воплощением этого течения, его началом и концом, первым криком и лебединой песней. Дальше идти было некуда, да и ненужно, ибо все прочее в том же роде было бы простым “перепевом”»<sup>113</sup>. В трактовке Ходасевича стихотворение Крученых принципиально не имеет определенных словесных значений, поскольку оно собой выражает предел «формалистской» поэзии.

Конечно, пример авангарда – это пример довольно крайний. К тому же в эпической прозе дело обстоит несколько проще, однако и здесь, начиная, с А.П. Чехова, по мнению Фоменко, начинает происходить усложнение высказывания. Начинает «размываться» граница «между разными точками

---

<sup>111</sup> Бурлюк Д. «Фрагменты из воспоминаний футуриста». Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 42.

<sup>112</sup> Там же. С. 41.

<sup>113</sup> Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922—1939. М.: Согласие, 1996. Т. 2. С. 153.

зрения (разных персонажей, повествователя и персонажей), предопределяя множественность интерпретаций»<sup>114</sup>.

Здесь возникает проблема структуралистски ориентированного анализа текста. Структурализм и близкие к нему концепции, ориентирующиеся на полный и точный анализ, предполагают, что все значения заранее предзаданы, а читатель если и фигурирует в этих построениях, то исключительно как актуализатор того, что автор заложил в тексте. Проблема заключается в том, что мы никогда не знаем, что именно автор подразумевал под тем или иным словом или выражением. В результате чего значения для читателя оказываются неопределенными. Структурализм решает эту проблему тем, что переносит акцент с автора на сам текст. Значения формируются самим текстом.

Эта точка зрения тоже оказывается весьма зыбкой. Еще Дж. Серл высказывался против такого представления, поскольку значения в таком тексте тоже будут неопределенными для читателя. Для того, чтобы понять текст, необходимо овладеть тем «словарем», который к нему может быть применим<sup>115</sup>. Возникает парадокс «двойного чтения». Чтобы прочитать текст, необходимо знать значения, которые в нем реализованы; а чтобы узнать эти значения, нужно прочитать текст. В этом и заключается главная ловушка концепции «закрытой» семиотической системы. Если система действительно закрыта, то у читателя нет никакой возможности в нее проникнуть. Все, что остается, – лишь строить предположения.

Еще одна проблема, которая возникает в рамках структуралистского анализа, – это проблема коннотаций. Как пишет Р. Брат: «...коннотативное значение – это вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак, или первичную – денотативную – знаковую систему: если обозначить выражение символом E, содержание – символом C, а

---

<sup>114</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 46.

<sup>115</sup> См.: Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // John Searle. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979.

отношение между ними, как раз и создающее знак, символом R, то формула коннотации примет следующий вид: (ERC)RC»<sup>116</sup>. Говоря о литературе, как правило, речь идет о слове в его коннотативном значении<sup>117</sup>.

И действительно в случае с художественными текстами денотативное значение зачастую передает очень мало информации, а в предельном выражении и вовсе является неопределимым. Наглядным примером тому является упомянутое выше стихотворение Крученых. Ни о каких денотативных значениях здесь говорить не приходится. Смысл данного текста конструируется лишь за счет коннотативных значений. Здесь вполне применим тезис Барта о том, что «...денотация на поверку оказывается лишь последней из возможных коннотаций...»<sup>118</sup>

Бартовский тезис во многом свидетельствует о смене структуралистской парадигмы в описании текста на постструктуралистскую, где предметом описания является дискурс. В.А. Миловидов отмечает, что в рамках «подхода, который трактует язык не как объект, а как феномен, где изучается не текст (словарь и грамматика), а реальная коммуникация как пятичленная конструкция “продуцент – его проекция текста – тело текста – реципиент – его проекция текста”, проблема коннотации просто снимается»<sup>119</sup>. В рамках такого подхода любые компоненты зависят прежде всего от интерпретативной воли субъекта.

Обратимся к примерам. Для начала обратимся к эпическому тексту с традиционной нарративной структурой. Таков текст Ю.В. Трифонова «Победитель». В этом небольшом рассказе основная загадка разворачивается как раз вокруг лексемы «победитель».

---

<sup>116</sup> Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. С. 49.

<sup>117</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 31.

<sup>118</sup> Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. С. 52.

<sup>119</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 41.

Журналисты приезжают взять интервью у 98-летнего старика, участника первых Олимпийских игр в Париже: «Занял последнее место в беге на четыреста метров, но дело не в месте, а в том, что участвовал и жив»<sup>120</sup>. Заглавие здесь выступает в роли большой метафоры, которая разворачивается в тексте. Спортивная тема сразу очевидным образом высвечивает соответствующие семантические признаки. Спортивное соревнование предполагает наличие победителей и проигравших. Однако перед читателем Трифонов представляет старика, который занял на Олимпийских играх самое последнее место, что сложно ассоциировать с победой. Возникает ось противопоставления «первые игры – последнее место», причем журналисты делают выбор в пользу первого («дело не в месте, а в том, что участвовал и жив»).

Таким образом, мотив «победителя» переносится из сферы спортивных соревнований в сферу жизни. В ходе интервью старик, улыбаясь, говорит, что «когда-то он занял последнее место в беге на четыреста метров, но теперь он победитель. Все умерли, а он жив»<sup>121</sup>. Проигравший в беге старик вдруг оборачивается победителем в жизни. Жизнь противопоставляется спорту и преодолевает его. Интересно, что победа в спорте и жизни отличается не только сферой, но и наполнением этого понятия. Победитель в спорте – это человек, который пришел первым к финишу, победитель в жизни – человек, который позже всех умер. Именно такую трактовку предлагает герой рассказа. Налицо разнонаправленное движение этих двух трактовок. В свете этих трактовок спорт и жизнь начинают осмысляться по-разному. С одной стороны, проигравший в забеге старик и в жизни предстает таким же: он одинок, жалок, его никто не любит, он плохо помнит что-либо и т.д. С другой стороны, проигрыш в забеге являет собой воплощение жизненной стратегии старика: последнее место на финише дистанции символически предвосхищает последнее место на финише жизни.

---

<sup>120</sup> Трифонов Ю.В. Рассказы и повести. М.: Художественная литература, 1971. С. 297.

<sup>121</sup> Там же.

Интересно и то, что «победитель» в рассказе неоднозначно осмысливается не только в модальном плане, но и в плане референциальном. По ходу повествования становится ясно, что метафору старика примеряют на себя и журналисты. Активный Базиль, который привез героев к этому старику, резко против этой метафоры: «Не надо жить долго, – бормочет Базиль, открывая дверцу машины. – И тот малый, который выиграл тогда четыреста метров, семьдесят лет назад, – пускай он сгнил потом где-нибудь под Верденом или на Марне, – все ж таки он...»<sup>122</sup> Базиль развивает метафору старика уже в обратном ключе. Если для старика победитель в жизни связан с долгожительством, то для Базиля победитель в жизни ближе к спортивному пониманию.

Для Базиля лучше прожить короткую, но яркую и активную жизнь, полную необыкновенных впечатлений: «В свои тридцать семь лет он уже пережил два инфаркта, одно кораблекрушение, блокаду Ленинграда, смерть родителей, его чуть не убили где-то в Индонезии, он прыгал с парашютом в Африке, он голодал, бедствовал, французский язык выучил самоучкой, он виртуозно ругается матом, дружит с авангардистами и больше всего на свете любит рыбалку летом на Волге»<sup>123</sup>.

Базилю же в этом отношении противостоит главный герой, который в финале рассказа приходит к мысли о том, что победа в жизни не в том, чтобы испытать все, а в том, чтобы, в конце концов, почувствовать себя живым, и в этом главная победа: «я думаю о том, что можно быть безумнейшим стариком, забывшим умереть, никому не нужным, но вдруг – пронзительно, до дрожи – почуять этот запах горелых сучьев, что тянется ветром с горы...»<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Трифонов Ю.В. Рассказы и повести. М.: Художественная литература, 1971. С. 302.

<sup>123</sup> Там же. С. 301.

<sup>124</sup> Там же. С. 302.

Рассказ Трифонов – яркий пример классического нарратива, в котором уровень базового словаря имеет принципиально значение для толкования текста.

Приведем еще один пример уже из области неклассической словесности. Это роман Саши Соколова «Школа для дураков». Проанализируем одну из смысловых доминант романа.

Обозначим эту доминанту в виде со-противопоставления понятий «дурак» и «сумасшедший». Уже в заглавии романа она заявлена, что свидетельствует о некоторой загадке, значение которой проявляется в тексте. В случае с романом Соколова это значение проявляется буквально; в финале романа герой предлагает назвать данную книгу «Школа для дураков», что объясняет следующим образом: «знаете, есть Школа игры на фортепиано, Школа игры на барракуде, а у вас пусть будет ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ, тем более что книга не только про меня или про него, *другого*, а про всех нас, вместе взятых, учеников и учителей, не так ли?»<sup>125</sup>.

В романе понятие «дурак» наиболее очевидно связывается с психическим отклонением главного героя. Собственно, в своем буквальном значении «школа для дураков» – это неформальное название специального учебного заведения для умственно отсталых детей. В данной конструкции психическая аберрация Ученика Такого-то отождествляется с некоторой умственной отсталостью. Таким образом, понятия «дурак» и «сумасшедший» отождествляются и выступают как синонимы. Ю.М. Лотман писал, что бинарные оппозиции «дурак – умный» и «умный – сумасшедший» могут рассматриваться в виде тернарной структуры следующего типа «дурак – умный – сумасшедший»<sup>126</sup>. В таком расположении «дурак» и «сумасшедший» выступают как антонимы.

---

<sup>125</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 140-141.

<sup>126</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 64.



Здесь необходимо пояснить принципиальные различия между элементами выстроенной структуры. «Дурак лишен гибкой реакции на окружающую его ситуацию. Его поведение полностью предсказуемо. <...> Действия его стереотипны, но он применяет их не к месту – плачет на свадьбе, танцует на похоронах. Ничего нового он придумать не может»<sup>127</sup>. Так, понятие «дурак» оказывается связанным именно с умственной отсталостью. Таким образом можно охарактеризовать человека, которому не достает ума; который не дошел до стадии умного (дурак = неумный человек).

В центре структуры располагается «умный», «его поведение определяется как нормальное. Он думает то, что надлежит думать по обычаю, правилам ума или практическому опыту»<sup>128</sup>. Умный характеризуется выполнением определенных конвенций. Как можно заметить, в осмыслении данной структуры определяющую роль играет понятие «нормы». Выразителем этой самой нормы является «умный», от которого по одну сторону идет «дурак», не достигающий нормы, а по другую – «сумасшедший», который эту норму превышает.

«Сумасшедший» «получает дополнительную свободу в нарушении запретов, он может совершать поступки, запрещенные для “нормального” человека»<sup>129</sup>. Этот тип характеризует непредсказуемость поведения. Соответственно с этим есть фактор свободы поведения, которым будет обладать безумец. Первые же два типа будут маркированы как несвободные. И еще одним важным аспектом осмысления данной структуры будет оппозиция «рациональное – иррациональное». Дурак и сумасшедший представляют в этой системе иррациональное измерение, а умный – рациональное.

---

<sup>127</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 64.

<sup>128</sup> Там же. С. 65.

<sup>129</sup> Там же.

Вернемся к тексту романа. Любопытно элементы этой структуры проявляются через отца Ученика Такого-то. Этот персонаж показан в тексте как человек строгих правил, умственной уравновешенности, критичный ко всяким человеческим проявлениям. Кроме того, он является человеком системы, поскольку занимает высокий социальный пост, он городской прокурор. Эти критерии дают все основания рассматривать его как человека умного. Кто, если не он, является носителем нормального поведения?

«Нормальность» этого героя особо очевидна в сопоставлении с учителем географии из спецшколы Павлом Петровичем Норвеговым, который вызывает явно негативное отношение первого: «Бездельник он, твой Павел, <...> потому и босяк. Все деньги, небось, на дачу извел, в долгах сплошь, а все туда же – рыбу ловить, на берегу прохлаждаться, тоже мне – дачник фиговый. У него и дом-то нашего сарая плоше, а он еще и флюгер на крышу поставил, подумать только – флюгер! Я его, *дурака* (курсив мой – Д.К.), спрашиваю: зачем, мол, флюгер-то, трещит только напрасно. А он мне оттуда, с крыши: да мало ли, гражданин прокурор, что случиться может, например, говорит, ветер дует-дует в одну сторону да и переменится вдруг»<sup>130</sup>.

Из приведенной цитаты достаточно четко видно, что отец Ученика Такого-то воспринимает географа Норвегова как чудака, который ничего не смыслит в жизни; причем восприятие это достаточно агрессивно. Для него закрыто понимание того, что выходит за пределы его собственной нормы. Исходя из этого, он видит в Павле Петровиче дурака.

Подобным образом он относится и к своему сыну, Ученику Такому-то. Но в отношениях с сыном добавляется ко всему прочему оппозиция «детскость – взрослость». Помимо психических отклонений мальчика, большую роль играет тот факт, что он ребенок, а ум в системе координат отца соотносится со взрослостью. В каком-то смысле детскость присуща и

---

<sup>130</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 16.

школьному учителю географии, недаром он едва ли не единственный, кто может найти общий язык с учениками.

Однако отцовская позиция в тексте не видится такой уж устойчивой. Ученик Такой-то подмечает крайнюю недоверчивость отца, считающего всех кругом негодьями. Но при всем этом он постоянно читает газеты: «И тогда я спросил отца про газеты. <...> ты все время читаешь газеты. Да, читаю, – отвечал он, – газеты читаю, ну и что же. А разве там ничего не написано? – спросил я. Почему ж, сказал отец, – там все написано, что нужно – то и написано. А если, – спросил я, – там что-то написано, то зачем же читать: негодья же пишут. И тогда отец сказал: кто негодья? И я ответил: те, кто пишут. Отец спросил: что пишут? И я ответил: газеты. Отец молчал и смотрел на меня <...>Затем он тихо сказал мне: убирайся, я не желаю тебя видеть, сукин ты сын, убирайся куда хочешь»<sup>131</sup>.

Очевидно, что в этой ситуации отец демонстрирует свою слабость перед аргументами сына. Более того, он осознает слабость своей позиции, он видит ее как бы остраненно по В. Шкловскому («вывод вещи из автоматизма восприятия»<sup>132</sup>). Позиция отца здесь оказывается весьма зыбкой и даже банальной. Интересно, что дураком предстает уже отец, а Ученик Такой-то умным. Причем именно что умным, а не сумасшедшим, ибо из текста отчетливо видно, что стратегия поведения Ученика Такого-то исключительно разумна и следует жесткой логике. Формально он действует строго в рамках отцовской аксиомы, согласно которой все люди – это негодья.

Подобная трансформация происходит и в представлении героем учителей спецшколы: «в нашей ужасной школе стало невозможно учиться, много задают на дом, учителя почти все *дураки* (курсив мой – Д.К.), они ничуть не умнее нас, понимаете, надо что-то делать, необходим какой-то решительный шаг — может быть, письма туда и сюда, может быть — бойкоты и голодовки, баррикады и барракуды, барабаны и тамбурины,

---

<sup>131</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 40-41.

<sup>132</sup> Шкловский В. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. С. 13.

сожжение журналов и дневников, аутодафе в масштабе всех специальных школ мира, взгляните, вот, в наших портфелях – сачки для ловли бабочек». Такова реакция героя на происходящее в школе. Его гложет абсолютная бессмысленность обучения, непонимание между учителями и учениками. Ситуация видится ему совсем критической, когда директор Перилло увольняет географа Норвегова, человека, которого он боготворит.

Возвращаясь к толкованию заглавия текста, обратимся снова к тому, что по этому поводу говорит сам герой: «Не беспокойтесь, дорогой автор, передайте своим читателям, да, прямо так и скажите, что ученик такой-то просил передать, что во всей школе, кроме них двоих, да еще, быть может, Розы Ветровой, нет абсолютно ничего интересного, никакого там удивительного разнообразия нет, все – жуткие дураки»<sup>133</sup>.

Так мы подходим к очередному витку в осмыслении понятия «дурак». Герой категоризирует всех учеников и учителей спецшколы как «жутких дураков». Предполагаем, что под жуткими дураками он понимает тех, кто не способен этого осознать. Ведь он, Ученик Такой-то, тоже дурак, но осознающий это. В таком удвоении тоже присутствует серийность мышления, что усиливает игровой эффект.

Поскольку герои этого романа являются не более, чем симулякрами, а именно фантазией Ученика Такого-то, то жуткими дураками они являются еще и поэтому. Они – лишь плод его воображения. С этих позиций ясно, что они по определению не могут быть свободными в своих решениях и действиях. А поскольку вся плоть текста – поток сознания главного героя, то нет ничего удивительного в том, что эта книга про всех: про учеников и учителей, про отца и географа Норвегова и т. д.

В заключении следует добавить несколько слов относительно фигуры самого героя. Дело в том, что главный герой страдает расстройством множественной личности. В связи с этим необходимо учитывать и удвоение сознания, которое, разумеется, также выполняет игровую функцию. В общих

---

<sup>133</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 141.

чертах тенденции субличностей героя можно формализовать следующим образом: «поведение S1 (первой субличности – Д.К.) является следствием его стремления разорвать отношения с социумом, но его восприятие имеет синкретичный характер. Поведение S2 (второй субличности – Д.К.) направлено на воссоединение с социальным миром, однако его восприятие членит мир на детали»<sup>134</sup>. Таким образом, герой сам в себе содержит два разнонаправленных начала, которые позволяют ему быть одновременно, перефразируя текст романа, «умным профессором» и «безумным поэтом».

---

<sup>134</sup> Трусов В.П. Поэтика начала «Школы для дураков» // Дискурс 5/6. М.: Лаборатория «Текст», 1998. С. 116.

## 2.4. Уровень кореференций

Следующий уровень – уровень кореференций. Под кореференцией традиционно понимается референциальное тождество имен. Для таких текстовых элементов «имеют место не просто лексический или семантический повторы, но и совпадение референта этих именных групп. Иными словами, они обозначают одни и те же объекты. Такое отношение между именными группами в тексте называется кореферентностью»<sup>135</sup>.

Это базовый уровень, обязательно актуализируемый при чтении текста. Однако необходимо сразу отметить, что этот уровень почти всегда вынесен в сферу дискурса. Отсюда следует вывод о том, что кореферентные связи устанавливаются в значительной степени читателем. Несмотря на то, что по большей части это привычная операция для любого носителя языка, поскольку прагматика чтения или прагматика ситуации помогают установить необходимые соответствия, тем не менее в литературе встречаются сложные ситуации и даже семантические сбои в установлении кореферентных связей.

Характерный пример можно увидеть у А.П. Чехова в рассказе «Анна на шее»: «Пять лет назад, когда Косоротов получил орден святыя Анны второй степени и пришел благодарить, то его сиятельство выразился так: “Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее”. А надо сказать, что в то время к Косоротову только что вернулась его жена, особа сварливая и легкомысленная, которую звали Анной»<sup>136</sup>. Чехов прибегает к каламбуру «Анна на шее», в котором кореферентные связи устанавливаются сразу с несколькими референтами, что затрудняет его восприятие и умножает смысловой объем. Таким образом, получается, что у Чехова фраза «Анна на шее» – это, с одной стороны, метонимическая фигура, означающая орден святой Анны, а с другой стороны, это метафорическая фигура, которая

---

<sup>135</sup> Кронгауз М. Семантика: Учебник для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 220.

<sup>136</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. М.: Издательство «Наука», 1977. Т. 9. С. 162.

обозначает жену, которая вернулась к мужу. То есть кореференция устанавливается и с орденом святой Анны, и с женой.

В финале чеховского рассказа его сиятельство все же произносит эту фразу и в отношении Модеста Алексеича, мужа главной героини, который очень надеялся, что его-то она не настигнет. В ответ на произнесенную его сиятельством остроту Модест Алексеич добавляет следующее: «Теперь остаётся ожидать появления на свет маленького Владимира. Осмелюсь просить ваше сиятельство в восприемники. <...> Он намекал на Владимира IV степени и уже воображал, как он будет всюду рассказывать об этом своем каламбуре, удачном по находчивости и смелости...»<sup>137</sup>.

Модест Алексеич поддерживает правила каламбура его сиятельства и придумывает ему продолжение. Под «маленьким Владимиром», с одной стороны, подразумевается рождение сына, а с другой стороны, орден Владимира IV степени. Каламбур – наиболее наглядная реализация расщепления кореферентных связей, однако в прозе XX века тенденция к подобному расщеплению на более высоких уровнях становится очевидной.

Показательным примером здесь послужит повесть В. Набокова «Соглядатай». В центре повествования проблема «самоидентификации человеческой личности, ее многогранности, неравенства себе самой и, тем более, стереотипам, складывающимся в сознании других людей»<sup>138</sup>. Раскрытие этой темы приобретает у Набокова необычные формы.

Н.Г. Мельников отмечает, что в основе произведения лежит «жанрообразующая формула детектива – расследование, пусть и перенесенная из уголовно-криминальной сферы в иную, философско-психологическую, если хотите, метафизическую плоскость. Поиск и разоблачение преступника многоопытным сыщиком заменен не менее увлекательным и интригующим поиском идентичности своего “я”,

---

<sup>137</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. М.: Издательство «Наука», 1977. Т. 9. С. 172-173.

<sup>138</sup> Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 77.

предпринятым русским эмигрантом Смуровым – полунищим, одиноким, болезненно-самолюбивым неудачником с искрой творческих способностей и неутоленной жадой любви, признания, славы»<sup>139</sup>. Детективный жанр довольно часто предлагает игру с кореферентными связями, так как поиски преступника предполагают развитие различных версий относительно того, кто из героев им является. На этом строится детективная интрига. На этом же строится интрига в «Соглядатае».

Рассказчик, побитый мужем своей любовницы, в отчаянии стреляется: «я напрягся и выстрелил. Был сильный толчок, и что-то позади меня дивно зазвенело, – никогда не забуду этого звона. Он сразу перешел в журчание воды, в гортанный водяной шум; я вздохнул, захлебнулся, все было во мне и вокруг меня текуче, бурливо. Я стоял почему-то на коленях, хотел упереться рукой в пол, но рука погрузилась в пол, как в бездонную воду»<sup>140</sup>. На этом заканчивается первая глава произведения, после чего возникает вопрос относительно статуса нынешнего состояния рассказчика: «Через некоторое время, если вообще тут можно говорить о времени, выяснилось, что после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции. Я был туго закутан не то в саван, не то просто в плотную темноту»<sup>141</sup>. Рассказчик не погибает после выстрела, а словно переходит в какое-то иное измерение существования.

Событие самоубийства становится ключевым в данном тексте, поскольку оно запускает цепочку повествовательных загадок. По сути рассказчик начинает фигурировать в тексте как ненадежный нарратор, поскольку читателю, во-первых, становится непонятным характер его присутствия: каков его статус в художественном мире. Во-вторых, под

---

<sup>139</sup> Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез...». Философские «антидетективы» В.В. Набокова. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm28.htm>. Загл. с экрана.

<sup>140</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: «Симпозиум», 2006. Т. 3. С. 53.

<sup>141</sup> Там же.



сомнение, как следствие, попадает весь нарратив, который производит рассказчик.

В качестве главного героя появляется некий русский эмигрант Смуров, за которым рассказчик начинает «соглядатайствовать». Одной из фундаментальных проблем при чтении повести является характер соотнесённости рассказчика и главного героя. Иначе говоря, являются ли они одним лицом. Как отмечает В. Шмид, «после своего “самоубийства”” диегетический нарратор обозначает словом “я” исключительно повествующее “я”, между тем как уцелевшее повествуемое “я” впредь фигурирует только как третье лицо по имени Смуров, идентичность которого с нарратором читатель осознает, если осознает вообще, не сразу»<sup>142</sup>.

Возникает мотив двойничества. Л.Ю. Стрельникова пишет, что «игровой эффект двойничества, когда прототип не отвечает за свое зеркальное отражение, демонстрирует в произведениях В. Набокова явление раздвоения личности как саморефлективную функцию эскапизма»<sup>143</sup>. Упразднение «объективной» реальности оказывается чревато для однозначного восприятия текста. Рассказчик «самостоятельно создает новый вариант реальности-перевертыша, наполняя ее персонифицированными образами-двойниками своей памяти, несущими какое-то определенное представление о прообразе. <...> Автор создает ситуацию игры, предлагая читателю разгадать тип взаимоотношений автора и героев – двойников, где герой – повествователь – это и есть alter ego автора, который проникает в чужое сознание»<sup>144</sup>. Рассказчик пытается понять личность Смурова через его отражение в других персонажах. Герои повести становятся лишь зеркалами для Смурова.

---

<sup>142</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 85.

<sup>143</sup> Стрельникова Л.Ю. Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №3. С. 28-29.

<sup>144</sup> Там же. С. 29.

Поиски смуровской идентичности достигают своей высшей точки в финале повести, когда происходит момент отождествления рассказчика и героя: «Я шел не спеша по самому краю панели и жмурился, представляя себе, что иду над бездной, и вдруг меня сзади окликнул голос:

“Господин Смуров”, – сказал он громко, но неуверенно.

Я обернулся на звук моего имени, причем одной ногой невольно сошел на мостовую»<sup>145</sup>.

Повествовательное «я» в какой-то момент сливается со Смуровым. Читатель понимает, что Смуров и рассказчик – это одно лицо. Однако они сливаются совсем не надолго, лишь на какой-то момент, когда Кашмарин, побивший рассказчика в начале повести, извиняется перед Смуровым. Но сразу по окончании встречи рассказчик и герой вновь распадаются. Более того, рассказчик подчеркивает принципиальное неравенство этих субъектов: «Кашмарин унес с собою еще один образ Смурова. Не все ли равно какой? Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет. Но Смуров будет жить долго»<sup>146</sup>.

Мельников в своем разборе повести резюмирует: «В конце повести, как и в ее начале, читатель все так же разрывается между отрицающими друг друга толкованиями и вынужден довольствоваться калейдоскопом беспрестанно сменяющих друг друга смуровских личин»<sup>147</sup>. И действительно, в финале повести оказывается совершенно не важно, являются ли рассказчик и герой одним лицом, потому что в тексте подчеркивается принципиальное неравенство между ними. Рассказчик будет

---

<sup>145</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: «Симпозиум», 2006. Т. 3. С. 92.

<sup>146</sup> Там же. С. 93.

<sup>147</sup> Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез...». Философские «антидетективы» В.В. Набокова. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm28.htm>. Загл. с экрана.

лишь одним из зеркал в ряду многих других, которые отражают Смурова и множат его образы. В конце концов, каждый из этих образов будет в каком-то смысле релевантным и по-своему истинным. В этом и состоит счастье соглядатая: «Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть».

Многоголосие и разные трактовки повести поддерживаются на различных нарративных уровнях, однако наиболее глобальным здесь выступает именно уровень кореференций. Постоянные соотношения различных личин Смурова между собой и попытки понять, кто же он такой на самом деле, запускают цепь смыслообразования.

В тексте Набокова кореферентные сбои происходят лишь на одном уровне, на уровне одного субъекта. Однако в литературе XX в. встречаются и более изощренные формы кореферентных сбоев.

Обратимся к раннему творчеству Б. Пастернака, а именно к повести «Апеллесова черта». Этот текст считается первым завершенным прозаическим творением автора. Это произведение молодого Пастернака, тяготеющего к эстетике авангарда, к обилию формальных приемов и смысловой изощренности<sup>148</sup>. «Апеллесову черту» отличает особая усложненность, которая создается стиховыми приемами, в частности тропеизацией и ритмизацией текста: «Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений. На улице число людей, выдавших ее с моста, ежеминутно возрастало. Зарева, как партизаны, ползли по площадям. Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах. Пизанская башня косила наотмашь, без разбору, пока одна шальная исполинская тень не прошла по солнцу... День оборвался»<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> См.: Иващенко Е.Г. Эволюция стихового начала в прозе Б. Пастернака 1910-1930-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. №4.

<sup>149</sup> Пастернак Б.Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Советский писатель, 1983. С. 20.

Как отмечает ряд исследователей, в частности Е.Г. Иващенко, обилие выразительных средств и приемов ориентирует на восприятие текста «не по горизонтали, а по вертикали, вглубь: при чтении внимание сосредотачивается на словесных образах, а не на динамике действия»<sup>150</sup>. Однако, стоит отметить, что повесть «Апеллесова черта» нельзя назвать бессобытийной или не динамичной. Но перейдем к пространству повести.

Заглавие повести и эпиграф, предпосланный ей, напоминают читателю о древнегреческом живописце Апеллесе, который жил во второй половине IV в. до н. э., то есть при Александре Македонском: «...Передают, будто греческий художник Апеллес, не застав однажды дома своего соперника Зевксиса, провел черту на стене, по которой Зевксис догадался, какой гость был у него в его отсутствие. Зевксис в долгу не остался. Он выбрал время, когда заведомо знал, что Апеллеса дома не застанет, и оставил свой знак, ставший притчей художества»<sup>151</sup>.

Этот эпиграф становится пресуппозицией к событиям повести. С другой стороны, уже в пределах эпиграфа возникает несоответствие между легендой исторической и легендой пастернаковской. М.Л. Гаспаров отмечает, что соперником Апеллеса в искусстве был его современник и друг художник Протоген<sup>152</sup>. Известно, что однажды Апеллес пришел к Протогену и, не застав его дома, провел кистью очень тонкую цветную линию. По этой линии Протоген безошибочно узнал, кто у него был, и тоже провел тонкую линию, но другого цвета. Потом Апеллес провел еще одну линию – еще более тонкую. После этого Протоген признал себя побежденным. Тонкость линии и была знаком искусства, мастерства. В эпиграфе к повести Пастернак имя Апеллеса связал с именем другого античного художника – Зевксиса, которого

---

<sup>150</sup> Иващенко Е.Г. Эволюция стихового начала в прозе Б. Пастернака 1910-1930-х годов // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. №4. С. 93.

<sup>151</sup> Пастернак Б.Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Советский писатель, 1983. С. 19.

<sup>152</sup> Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 99.

многовековая традиция обыкновенно сопоставляла вовсе не с Апеллесом, а с превзошедшим Зевксиса в правдоподобию изображаемой им жизни художником Паррасием.

Конфликт, описанный в эпиграфе, переносится и на текст. Итальянский поэт Эмилио Релинквимини, живущий в Ферраре, бросает вызов немецкому поэту Генриху Гейне, путешествующему по Италии и приехавшему в Пизу. Феррарец предлагает ему сказать о любви «так, чтобы росчерк ваш не превышал лаконизма черты Апеллесовой». Приняв вызов, Гейне посылает ему небольшой текст: «Ключок этот заключал в себе часть фразы, без начала и конца: «но Рондольфина и Энрико, свои былые имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он – “Рондольфина!” – дико вскрикнув, “Энрико!” – возопив – она»<sup>153</sup>.

После этого Гейне решает продолжить соперничество уже не в литературе, а в жизни – причем план рождается у него именно из этого текста. Пока соперник Гейне находится в Пизе, он бросается в Феррару на поиски возлюбленной Релинквимини. Начав с обычного розыгрыша и соперничества, Гейне постепенно замечает, что «синьора по горло в его сердце». Так, поэт сам не замечает, что превращает игру в реальность, жизнь повторяет литературу.

Возвращаясь к эпиграфу повести, сопоставляя его с ее содержанием, вспоминаем, с чего начали. С того, что Апеллес пришел к Зевксису. Таким образом, в повести Релинквимини выступает в роли Апеллеса, а в роли Зевксиса, который «в долгу не остался», – Гейне, прошедший «более тонкую линию». Потом Апеллес – Релинквимини (автор?) провел еще более тонкую линию: он написал эту повесть. Предметом соперничества двух поэтов была любовь к одной и той же женщине, которая тоже могла провести свою черту, свою линию. Искусство, мастерство в изображении любви неотделимы от самой любви, невозможны без нее, вне ее.

---

<sup>153</sup> Пастернак Б.Л. Воздушные пути. Проза разных лет. М.: Советский писатель, 1983. С. 21.

Это предположительная интерпретация событийного ряда в повести, и, в конечном счете, она может считаться и интерпретацией всего произведения. Предположительной эта интерпретация будет потому, что текст повести на каждом шагу как бы «расползается», т.е. уходит от смысловых определенностей. Происходит это на всех уровнях текста.

Например, на нарративном уровне, так как невозможно точно установить, является ли кто-то из героев повести ее автором. Поэтому предположение о том, что Релинквимини подвел в итоге еще более тонкую черту, не может быть ничем эксплицитно подтверждено. В противном случае победителем в соревновании можно считать Гейне.

Также огромную проблему в повести составляет конкретизация субъектной организации текста. Эта проблема охватывает всю повесть. Начало ей положено в эпиграфе, где сопоставляется Апеллес и Зевкис, которые в историческом времени не соперничали и вообще существовали в разных эпохах. Проблематичным здесь является и четкое сопоставление героев повести, Гейне и Релинквимини, с Апеллесом и Зевкисом, о чем уже было сказано выше. И, конечно, еще одним проблемным местом в субъектной организации текста является сопоставление Гейне и Камиллы, невесты Релинквимини, с Энрико и Рондельфиной. Соответствующий отрывок, который написал Гейне, может быть истолкован по-разному.

Приведем цитату еще раз: «но Рондольфина и Энрико, свои бывшие имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он – “Рондольфина!” – дико вскрикнув, “Энрико!” – возопив – она».

Энрико и Рондельфина меняются именами, так как влюбляются друг в друга, то есть перенимают частицу друг от друга. Или же речь идет о том, что герои сами становятся другими, т.е. имена выступают метонимией, которая может подлежать семиотической, психологической, философской интерпретациям. Третий же вариант провозглашает первичность литературы перед реальностью. Генрих Гейне и Камилла отбрасывают свои имена и становятся Энрико и Рондельфиной. Жизнь как бы догоняет литературу, где они всегда были Энрико и Рондельфиной.

Еще в тексте оказываются весьма сложно сопоставлены временные пласты. Так, Релинквимини и Гейне существуют в XX в., Гейне же лишь отчасти соотносится со своим тезкой. И тем не менее А.К. Жолковский именно через это сопоставление интерпретирует текст Пастернака. Он приводит цитату из Гейне: «Ф. Шлегель назвал историка пророком прошедшего; еще с большей справедливостью можно, кажется, назвать поэта – историком будущего»<sup>154</sup>. Соответственно, Гейне в повести предстает и тем, и другим. Он предсказывает будущее, а затем предсказывает, где ему искать Камиллу (угадывает назад).

В тексте Пастернака мы видим целую россыпь кореллентных сбоек. Здесь сбоек на уровне субъектов, причем разных. Во-первых, соотношение героев повести с героями эпиграфа, во-вторых, соотношение героев с героями записки, в-третьих, соотношение героев с их историческими прототипами. Так же сбоек происходят на уровне событийном. В повести соревнование поэтов и его разрешение так же неоднозначно соотносятся с эпиграфом. Поливалентность нарративных структур ставит под вопрос однозначность всей истории, что и порождает различные видения того, что происходит в произведении.

---

<sup>154</sup> Жолковский А.К. Гегель ненароком // Звезда, 5. 2016. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/5/gegel-nenarokom.html>. Загл. С экрана.

## 2.5. Уровень контекстуальных и ситуативных предпочтений

Следующий уровень – уровень контекстуальных и ситуативных предпочтений. Строго говоря, все уровни многозначности и вообще уровни смыслообразования строятся на контекстуальных и/или ситуативных предпочтениях воспринимающего сознания, поскольку любое значение возможно только в контексте. Все вышеописанные уровни подразумевают под собой погружение текста в определенный контекст. Это же будет касаться и тех уровней, которые будут описаны ниже.

Дело в том, что контекст является важнейшим фактором смыслообразования, организующим началом, без которого никакое понимание невозможно. Ввиду этого в роли контекста могут выступать разнообразные структуры. Традиционно в филологии под контекстом понимается «относительно законченная часть (фраза, период, строфа и т.д.) текста, в которой определенное слово получает смысл и выражение, отвечающее данному тексту в целом»<sup>155</sup>. Понятие контекст здесь применяется прежде всего применительно к слову. Такое использование контекста мы уже демонстрировали на уровне базового словаря. В том числе и то, как это влияет на прочтение текста в целом.

Это определение контекста ставит во главу слово, однако контекст может иметь максимально широкие значения, относящиеся к стилю, эпохе, литературному направлению или течению, жанру. В литературоведении широко применяются такие понятия как «культурно-исторический контекст» или «биографический контекст», которые тоже по своему наполнению могут быть весьма отличными. В конечном счете контекст формируется буквально из всего. «Эпоха, личный опыт, склонности, эстетические пристрастия,

---

<sup>155</sup> Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1977. С. 155.



умонастроение, идеология, темперамент, культура читателя внесут свои правки в смыслообразование»<sup>156</sup>.

Однако в рамках данного уровня мы будем говорить о двух видах предпочтений. Первая разновидность: контекстуальные предпочтения. «Контекстуальные предпочтения – это закодированные абстрактные возможности встретить данное выражение (слово) в сочетании с другим выражением (словом), принадлежащим той же семиотической системе)»<sup>157</sup>. Вторая разновидность: ситуативный предпочтения. «Ситуативные предпочтения оказываются задействованными только тогда, когда адресат ассоциирует воспринимаемое выражение с самим актом высказывания и с экстравербальным (внесловесным) окружением»<sup>158</sup>. Так определяет эти две разновидности У. Эко, однако делает оговорку на то, что в художественном (повествовательном) тексте все получает «словесное выражение, т.е. даже внешние обстоятельства описываются языковыми средствами».<sup>159</sup> А в конечном счете отсылает к интертекстуальным кодам. Действительно, практика постструктурализма и постмодернизма показала зыбкость границ между текстом и действительностью. А вместе с тем и расширительную трактовку интертекстуальности: «Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат»<sup>160</sup>.

---

<sup>156</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 12.

<sup>157</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 48.

<sup>158</sup> Там же. С. 49.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

Конечно, в таком случае вся проблематика контекстуальности и ситуативности рассматривается в рамках общей проблемы интертекстуальности. Однако в данном раскладе представляется, что имеет смысл все же провести различия.

Интертекстуальность пронзает текст изнутри. Этот тезис будет справедлив как для узких, так и для расширительных трактовок данного феномена. Интертекстуальные связи, будь это конкретный текст или следы каких-то обобщенных дискурсов, пересекают текстовую ткань. Контекстуальность и ситуативность же обрамляют текст. Они находятся вокруг, но не внедряются в сам текст. Внедрение производит уже читатель в процессе актуализации. Эта рамочная функция контекста и отличает его от интертекстуальности.

В первом примере обратимся именно к уровню контекстуальных предпочтений. Одним из укорененных в литературе способов контекстуального обрамления текста является циклизация. Это явление имеет широкую традицию в русской литературе с XIX века. Цикл – «*группа произведений, составленная и объединенная самим автором по тем или иным принципам и критериям (жанры, тематика, сюжеты, персонажи, хронотон)* и представляющая собой своеобразное художественное единство»<sup>161</sup>. Формирование в процессе циклизации некоего нового смыслового пространства более высокого порядка является основной характеристикой этого явления. М.Н. Дарвин отмечает, что понятие цикла изначально возникает как своего рода жанр, однако позднее расширяется и воспринимается именно как тип контекста.

В связи с проблемой циклизации возникает вопрос о смысловой целостности. Дарвин описывает характер целостности цикла следующим образом: «В действительности отдельные произведения, включенные в цикл, сохраняют свою самостоятельность и вне его. Поэтому целостность циклической формы, как правило, вторична по своему происхождению и

---

<sup>161</sup> Дарвин М.Н. Цикл // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 292.

создается на основе первичной целостности образующих ее художественных произведений»<sup>162</sup>. Из этого можно сделать несколько выводов, которые будут иметь отношение к проблематике многозначности.

Во-первых, целостность любых форм циклизации будет иметь вторичный характер, поскольку включает в себя целостности первого порядка. Отдельные произведения, составляющие художественный цикл, не перестают быть самостоятельными художественными целыми, которые не могут быть рассмотрены отдельно от остальных частей цикла. Во-вторых, вторичная целостность циклизации несет дополнительную смысловую нагрузку. Причем направленность этих смыслов будет иметь двусторонний характер. С одной стороны, отдельные произведения формируют целостность цикла, а с другой стороны, сам цикл становится контекстом для прочтения отдельных произведений.

Таким образом, произведение может быть рассмотрено как самостоятельная единица, и как часть более широкого контекста, который придает ему цикл.

Обратимся к позднему творчеству И.А. Бунина, к рассказу «Часовня» из цикла «Темные аллеи». Это хорошо известный текст Бунина, который много раз становился предметом для анализа литературоведов. Нас будет прежде всего интересовать не анализ самого текста как такового, а то, какие дополнительные смыслы читатель может актуализовать при чтении этого рассказа в рамках цикла.

«Часовня» – текст короткий, этим вероятно объясняется его высокая интерпретативная способность. Этот текст свободно помещается в разные контексты. Перед читателем возникает образ заросшей травами, разрушающейся старой часовни, внутри которой «в железных ящиках, лежат какие-то дедушки и бабушки и еще какой-то дядя, который сам себя застрелил. Все это очень интересно и удивительно: у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и

---

<sup>162</sup> Дарвин М.Н. Цикл // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 293.

весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте, как ночью, в толстых и холодных железных ящиках; дедушки и бабушки все старые, а дядя еще молодой...»<sup>163</sup>

Дети, заглядывающие в часовню, задаются вопросом, почему «дядя себя застрелил»? На что дают ответ: «Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...»<sup>164</sup>

В ходе прочтения рассказа у читателя может возникнуть много контекстуальных загадок, которые могут стать ключами для прочтения текста. Это и заглавие «Часовня», в котором подчёркивается временность жизни. В старой часовне находятся люди, чье время уже истекло. А снаружи находятся дети, чья время еще только началось. С другой стороны, то же заглавие может актуализировать и религиозные мотивы в рассказе, а точнее их отсутствие. Часовня ассоциируется с местом, где человек общается с Богом; в тексте же мы видим старую часовню, которая уже практически сравнялась с природой, поскольку вся заросла травами. И никто из людей туда не заглядывает, кроме маленьких детей, которые испытывают живое любопытство перед смертью.

Конечно, в ходе прочтения возникает множество мотивов жизни и смерти. «Автор воплощает противопоставление жизни и смерти с помощью антитезы. <...>Противопоставление тепла и света жизни и холода и темноты смерти пронизывает текст от первого до последнего слова»<sup>165</sup>. Границы двух

---

<sup>163</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. «Темные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952); «Окаянные дни» (1935). М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. С. 201.

<sup>164</sup> Там же.

<sup>165</sup> Сергеева Е.В. Категория интерпретируемости художественного текста и проблема «многослойности» толкования прозаического произведения (на материале рассказов И.А. Бунина «Книга» и «Часовня») // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Т. 21. 2021. №4. С. 68.

миров оказываются непроницаемыми, «оппозиции не снимаются, мертвые остаются мертвыми, живые – в мире живых»<sup>166</sup>.

Также при чтении текста в центре внимания может оказаться именно детское восприятие. Отсутствие страха перед смертью, а наоборот чистое и наивное любопытство. Детей привлекает темнота и холод часовни, в то время как снаружи солнце и жара. Детей занимает динамика жизни и статика смерти. Детей занимает причина смерти («когда очень влюблен, всегда стреляют себя»).

Приведенные примеры прочтений берут свое начало с тех контекстов, на которые читателя наталкивает сам текст. Но рассказ «Часовня» может быть рассмотрен в рамках более широкого контекста. Например, в рамках цикла «Темные аллеи». А.А. Круглова так трактует смысловое целое цикла: темные закоулки человеческой души, в которых гнездится то, о чем никто не подозревает, тайные мысли, желания, определяющие, в конечном счете, изгибы, причудливые повороты судьбы героев, темные стороны эроса, запутывающего жизненные пути, превращая их в лабиринт. Темные аллеи – символ всего мистического, непонятного, алогичного, что мы видим у бунинских персонажей»<sup>167</sup>.

В контексте цикла в восприятии рассказа на первое место может выходить именно любовная тема, поскольку все тексты «Темных аллей» освящают именно эту тему. В «Часовне» две единственные реплики касаются именно любви. Дети обсуждают, почему «дядя себя застрелил». В определенном смысле в «Темных аллеях» Бунин исследует отношения любви и смерти. Предметом изображения всегда выступает именно трагическая любовь.

Заглавие цикла актуализирует еще и природную тему. В этом свете рассказ тоже получает соответствующее прочтение. Здесь и часовня,

---

<sup>166</sup> Закружная З.С. Человек на границе: поэтика контраста в рассказах И.А. Бунина «Над городом» и «Часовня» // Вестник славянских культур. 2022. №64. С. 167.

<sup>167</sup> Круглова А.А. «Темные аллеи» И.А. Бунина: поэтика заглавия // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2008. №1. С. 116.

заросшая травой, которая практически слилась с природой, и противопоставление холода и жары, тьмы и солнца. И смерть здесь воспринимается лишь как природный процесс, и только любовь как будто выпадает из него, потому что бабушки и дедушки умирают от старости (естественный процесс), а молодой дядя убивает себя из любви.

Конечно, эти контексты читатель может восстановить и сам без обращения к циклу, к другим его рассказам, к другим текстам этого автора и т.д. Однако в этом случае контекстуальные предпочтения будут объясняться какими-то другими структурами, например, ментальными. При чтении не может идти речь о каком-то единообразном процессе, который идет всегда одинаково. Ведь знание контекста цикла совсем не означает, что читатель будет актуализировать все эти валентности. Важно понимать, что любой контекст – это лишь возможность, а не строгая декларация по прочтению текста.

Второй пример будет касаться уровня ситуативных предпочтений. Это контексты внеязыковые. В частности таким контекстом можно считать культурно-историческую или биографическую информацию.

Обратимся к еще одному рассказу Бунина «Холодная осень». Этот текст тоже вошел в одно из поздних изданий «Темных аллей». «Холодная осень» – нетипичный рассказ для цикла, потому что здесь перед читателем возникает фигура рассказчика, что не характерно для бунинской прозы. Бунин очень часто играет с точками зрения, однако, как правило, субъект повествования находится за пределами истории, о которой рассказывается.

Рассказчиком выступает главная героиня, которая рассказывает историю своей жизни, причем композиционно все повествование состоит как бы из трех частей. Эти части находятся в ассиметричных отношениях друг с другом. Первая часть – это воспоминание главной героини о дне убийства принца Фердинанда и начале войны, вторая часть – воспоминание героини о всей ее прошедшей жизни, третья часть – момент повествования. Объем текста с каждой частью все уменьшается.

Героиня вспоминает вечер холодной осенью накануне отъезда возлюбленного на фронт. Это воспоминание становится главным впечатлением ее собственной жизни. Через месяц возлюбленного убили на войне. Далее начинается вторая часть рассказа, где очень быстро калейдоскопом перечисляются события дальнейшей жизни героини: как пережила революцию, вышла замуж, уехала из России, пережила смерть мужа, вырастила одна дочку племянника мужа, скиталась по странам Европы. Наконец, третья часть представляет собой размышление героини в момент наррации о своей прожитой жизни, в которой, по ее словам, был «только тот холодный осенний вечер»<sup>168</sup>. Как отмечает исследователь Ц. Вэньяо: «Перед нами главная антитеза рассказа, на которой “держится” художественное время: “несколько дней – и вся жизни”. Чем шире хронологические рамки, тем неуловимее реальное ощущение пустого времени, незаполненного событиями»<sup>169</sup>.

Об этом же противопоставлении пишет и М.Я. Дымарский: «Жизнь истинная всегда действительна, и даже если она – миг, такой миг сильнее вечности, он сам – вечность, во всяком случае – в масштабе человеческого бытия; нет нужды останавливать мгновение – оно само продлится вечность. А жизнь-заблуждение, жизнь-сон, каким бы ледяным дыханием вечности ни веяло от нее, все-таки преходяща, ее удел – забвение, у нее нет продолжения в будущем»<sup>170</sup>. Один день из прошлого представляется как единственный миг жизни, а все остальное – как ненужный сон.

Однако рассказ можно прочесть иначе, если учесть культурно-исторический контекст и биографический контекст. Во-первых, в самом

---

<sup>168</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. «Темные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952); «Окаянные дни» (1935). М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. С. 168.

<sup>169</sup> Вэньяо Ц. Пространственно-временная организация рассказа И. А. Бунина "Холодная осень" // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2020. № 2. С. 271.

<sup>170</sup> Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX — XX вв. М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. С. 320.

рассказа упоминается убийство принца Фердинанда. Известно, что на Бунина это событие произвело сильное впечатление<sup>171</sup>. Если принять во внимание этот факт, то становится очевидным, что это событие становится отправной точкой для всего сюжета рассказа. Это событие в значительной степени повлияло на жизнь главной героини. Оно запустило цепочку драматических и трагических событий в ее жизни.

Во-вторых, рассказ написан во время Второй мировой войны, когда Франция, где жил Бунин, была оккупирована фашистскими войсками. Получается, что две войны складываются в одну большую катастрофу, которая продолжается на протяжении всей жизни автора, и она же переносится на историю героини.

В этой связи и финал получает трагическое звучание. Героиня заканчивает свое повествование словами: «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду»<sup>172</sup>. Можно предположить, что героиня стала жертвой новой войны. Таким образом, их пути соединяются. Между тем в самом тексте нет указаний на события Второй мировой войны. Это прочтение возможно лишь в контексте биографическом и культурно-историческом.

---

<sup>171</sup> Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. «Темные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952); «Окаянные дни» (1935). М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. С. 394.

<sup>172</sup> Там же. С. 168.



## 2.5. Уровень риторического и стилистического гиперкодирования

Следующий уровень, о котором пойдет речь, – уровень риторического и стилистического гиперкодирования. «Правила гиперкодирования дают читателю возможность понять, используется ли данное выражение (будь то отдельное слово, предложение или целый фрагмент текста) риторически. На этом уровне читатель “включает” свою соответствующую компетенцию, которая позволяет ему распознать метафору или какой-нибудь иной троп и избежать наивной денотативной интерпретации данной риторической фигуры»<sup>173</sup>.

Как правило, риторическим и стилистическим фигурам в рамках художественного дискурса отводится довольно большая роль. В культуре даже сложилось устойчивое представление о том, в средства выразительности присущи именно литературе. Это представление широко развивалось как в самой литературе, так и в литературоведческих исследованиях. Отравной точкой здесь является характер отношений между языком и действительностью. Язык в художественном тексте не обязательно отражает действительности и не обязательно следует кодифицированным правилам ее отображения. Отсюда и поэтическая функция языка у Р.О. Якобсона, и вторичная моделирующая система у московско-тартуской семиотической школы и т.д.

В известной статье «Язык поэтический» М.И. Шапир отмечает, что язык художественной литературы «открыт»: он ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей, а в иных случаях – на оригинальность»<sup>174</sup>. Процесс художественного творчества ассоциируется с поиском новых средств выразительности. Однако это совсем не означает, что

---

<sup>173</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 49.

<sup>174</sup> Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение: Лит. произведение: основ. понятия и термины / [Л. В. Чернец и др.]. Москва: Высшая шк.: Академия, 1999. С. 350.

средства выразительности, которые порождают новые смыслы, аннигилируют тем самым прежние смыслы. В связи с этим в поэтике и появилось представление о двусоставности художественного слова: «художественный (поэтический) образ в общем случае двузначен, так сказать метафоричен, ибо всегда соединяет прямое и “поэтическое значение”»<sup>175</sup>. Таким образом, литературное произведение воспринимается, как минимум, двузначно.

Специфика художественного слова очень часто проявляется именно в фазе восприятия, поскольку в рамках самого произведения далеко не всегда акцентируется наличие или отсутствие переносного значения. В большинстве ситуаций читатель сам вынужден совершать тот или иной интерпретационный выбор. Здесь проблема переносного смысла переходит из аспекта порождения текста в аспект восприятия текста, т.е. это проблема герменевтического характера.

В герменевтическом аспекте проблема художественного слова смыкается с проблемой символа, поскольку все выразительные средства в произведении передают ему символическое измерение, которое имеет бесконечный познавательный потенциал. В.И. Карасик так описывает эту традицию: «формальные характеристики (звуковой строй) получают дополнительный смысл, а содержательные признаки переосмысляются и превращаются в ряд символов – знаков с бесконечной интерпретативной глубиной»<sup>176</sup>.

Идею многозначности символа в русской литературоведческой традиции более всего развивал С.С. Аверинцев. Он отмечал следующее: «Беря слова расширительно, можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей

---

<sup>175</sup> Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение: Лит. произведение: основ. понятия и термины / [Л. В. Чернец и др.]. Москва: Высшая шк.: Академия, 1999. С. 350.

<sup>176</sup> Карасик В.И. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. С. 183.

органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа»<sup>177</sup>. При этом для Аверинцева любой образ является в некоторой степени символом. В этом амбивалентном состоянии и обнаруживается особенность символа как такового. Образность предполагает тождественность самому себе, а знаковость как раз предполагает отсылку к чему иному, к тому, что не равно плану выражения. Знак условен по своей природе, образ же наоборот стремится быть естественным. В этом заключается и проблема дефиниций символа, потому что он принадлежит к двум разнополрженным аспектам. «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа»<sup>178</sup>.

Ориентация на диалогичность при истолковании символа является не просто методологическим фактором, но и важным методическим фактором. Такой подход позволяет уйти от крайнего субъективизма при интерпретации. Сюда Аверинцев относит «интерпретации символических сцеплений в художественном произведении как простой парафразы внехудожественных, т.е. “жизненных”, связей (от эффектных параллелей между творчеством и средой до наивно старомодного, но живучего “биографического метода”) направлены на подмену символа аллегорией, которая поддается разгадке, однозначной, как басенная “мораль”»<sup>179</sup>. Эта же проблема может возникать и со стороны автора. «Равным образом реальность психобиологических особенностей личности автора, всякого рода “комплексы” могут войти в структуру подлинной художественной символики лишь постольку, поскольку они способны “означать” сверхличное и общезначимое содержание, и лишь

---

<sup>177</sup> Аверинцев С.С. Символ // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К.: Дух і Літера, 2001. С. 155.

<sup>178</sup> Там же.

<sup>179</sup> Там же.

в этой своей функции они существенны для искусствоведческого или литературоведческого анализа»<sup>180</sup>. Можно заключить, что дело не столько в том, что такого рода субъективные прочтения запрещены или противопоказаны, сколько в том, что они разрушают собственно символическое, которое заключается как раз в выходе на уровень сверхличного и общезначимого.

Однако мера символики художественного текста определяется именно читателем. Строго говоря, формирование символа является фактом интерпретации, т.е. не символ предшествует восприятию, а наоборот. Символ становится следствием соответствующей читательской или авторской интерпретации.

Обратимся снова к творчеству И.А. Бунина, к хрестоматийному произведению «Господин из Сан-Франциско». В этом, казалось бы, небольшом тексте можно найти множество примеров риторического или стилистического гиперкодирования. «Многозначность и многословность символики бунинского рассказа воспринимается и осознается при соотношении различных уровней произведения, образов и деталей художественного мира. К ним относится семантика заглавия, образ парохода и морской стихи, образ влюбленной пары в начале повествования и в его финале, описание декабрьской погоды, образ дьявола»<sup>181</sup>.

Конечно, не любой элемент текста воспринимается читателем в переносном значении. Как правило, таким значением читатель прежде всего наделяет элементы повышенной значимости. Сюда могут быть отнесены часто встречающиеся образы. Одним из центральных образов в рассказе выступает пароход с названием «Атлантида». С одной стороны пароход играет важную сюжетную роль в повествовании. Это часть предметного

---

<sup>180</sup> Аверинцев С.С. Символ // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К.: Дух і Літера, 2001. С. 158.

<sup>181</sup> Бадмаева О.А., Булгутова И.В. Символика в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»: особенности рецепции и изучения // Вестник БГУ. Язык, литература, культура. 2018. №4. С. 56.

мира. Именно на нем главный герой совершает свое путешествие. С другой стороны название этого парохода придает ему дополнительные, символические смыслы, которые идут как бы поверх сюжета.

«Атлантида» – остров-государство, который затонул в один день вместе со всеми своими жителями. Культурная аллюзия, заключенная в названии парохода переносится на сам пароход. Атлантида становится важной метафорой для понимания рассказа. Пароход наделяется символическим смыслом. Атлантида олицетворяет высокоразвитую цивилизацию, которая в один момент была стерта с лица земли. То же самое и с пароходом. Перед читателем, таким образом, оказывается не просто пароход, но олицетворение «света» современной цивилизации, местом, где представлены самые успешные люди, которые достигли всего в этой жизни и которым прислуживают люди неуспешные; и вообще местом, которое воплощает собой весь современный мир в миниатюре: «Пассажиров было много, пароход – знаменитая “Атлантида” – был похож на громадный отель со всеми удобствами, – с ночным баром, с восточными банями, с собственной газетой, – и жизнь на нем протекала весьма размеренно»<sup>182</sup>.

Наделение определенных элементов текста символическим значением дает уже, как минимум, два смысла, два прочтения: буквальное и переносное. То есть перед читателем возникает некоторое предметное воплощение текста, но поверх этого визуально-образного ряда возникают дополнительные значения. Возвращаясь к вопросу о том, какие именно элементы читатель прежде всего стремится воспринять символически, то здесь напрашивается очевидный ответ: те, которые будут нести концептуально значимые смыслы для понимания текста. Подобного рода читательские предположения могут строиться вокруг разных текстовых лексий, однако «остаются» лишь те, что оказываются сильным влиянием на целостное прочтение текста.

«Атлантида», упомянутая выше, не просто является центральным образом в рассказе, но и сцепляется с разными другими образами. Причем

---

<sup>182</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 76.

это сцепление может быть поддержано и на уровне символическом тоже. Например, образ океана как мирового хаоса, в котором оказалась «Атлантида»: «Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, – точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, – в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена...»<sup>183</sup> Океан, как видно, в заданном символическом контексте тоже осмысливается соответствующим образом. Корабль, оказавшийся среди океана, – это как будто буквализация метафоры: в мифе – остров среди океана, а у Бунина – пароход среди океана. В то же время «Атлантида» «дрожущая» среди океана – это и неустойчивость и хрупкость того мира, который представлен на пароходе.

Обратим особое внимание на то, что символическое значение никогда не является устойчивым. Если образная составляющая чаще поддается однозначному истолкованию, то символическая составляющая всегда оказывается очень не устойчивой, поскольку это информация возникающая как подтекст. Очевидно, это и имел в виду Аверинцев, когда писал о многозначности и неисчерпаемости символа. Там, где возникает символическое значение, возникает множественность, которая в процессе интерпретации начинает разрастаться, начинает обрастать все новыми контекстами, в результате чего образуются новые смыслы. В связи с этим более корректно говорить не двусоставности художественного слова (буквальное и переносное значения), а о принципиальной открытости художественного слова, где буквальный смысл нельзя отделить от переносного, а переносный не имеет устойчивого характера и подвержен изменениям.

Океан в рассказе задает не только контекст первозданного хаоса, но контекст преисподней, контекст смерти и т.д.: «в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена, мерзли от стужи и шалели от непосильного

---

<sup>183</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 77.

напряжения внимания вахтенные на своей вышке, мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, – та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени»<sup>184</sup>. Наравне с хаосом актуализируются новые значения (обратим внимание на то, что в рассказе эти контексты вводятся самим повествователем, т.е. в данном случае речь даже не идет о читательском произволе). Здесь и сирены, и холод, и недра преисподней, и девятый круг ада. Возникает целая россыпь деталей, причем каждая потенциально может вносить свои коррективы в восприятие текста.

Например, упоминание девятого круга ада с одной стороны продолжает линию неустойчивости мира «Атлантиды», а с другой стороны вводит дантовскую метафору в понимание современного общества. И опять же эта метафора может совершенно по-разному высвечивать особенности современной цивилизации. Речь может идти о иерархичности этого общества, где одни люди были вынуждены краснеть в котельных, а другие «беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма»<sup>185</sup>. Но также эта метафора может вводить мотив греха, ибо круги Ада вмещают в себя грешников. И тогда перед читателем общество, которое погрязло во грехе, что уже на ином уровне может логично сочетаться с метафорой Атлантиды.

Мы проанализировали лишь некоторые возможные прочтения риторических фигур в рассказе. Отменим, что мы ограничились лишь двумя абзацами текста. Однако этими примерами использование стилистических и риторических кодов в рассказе не исчерпывается. Процесс вычитывания или вчитывания все новых переносных смыслов может уходить в бесконечность, поскольку такова символическая природа художественного языка.

---

<sup>184</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 77-78.

<sup>185</sup> Там же. С. 78.

Риторическое и стилистическое гиперкодирование не ограничивается отдельными речевыми выражениями. Мы уже обращали внимание на то, что зачастую дополнительный смысл, возникнув в пределах одного слова, может разрастаться и перекидываться на весь текст. Но и сами риторические и стилистические коды могут охватывать целые текстовые структуры.

Сюда, например, могут быть отнесены жанровые структуры. Не будем очень подробно углубляться в теоретическую жанровую проблематику, а оговорим лишь несколько важных и принципиальных моментов. Определений жанра в филологической литературе можно найти огромное множество, и все они будут акцентировать те особенности, которые тому или иному исследователю кажутся наиболее значимыми. Воспользуемся наиболее общим определением жанра, которое дает А. Компаньон: «Жанр представляется наиболее очевидным принципом обобщения, располагаясь между индивидуальными произведениями и литературными универсалиями»<sup>186</sup>.

При этом Компаньон акцентирует именно герменевтический аспект жанра. Жанр «функционирует как схема восприятия, читательская компетенция, подтверждается и/или оспариваемая каждым новым текстом»<sup>187</sup>. Для Компаньона жанр выступает как некоторое условное обобщение, которое помогает читателю понять текст. Таким образом, креативная фаза в определении жанра отходит на второй план. Жанровые формы помогают читателю интерпретировать то или иной высказывание: «комплекс норм и правил игры, сообщает читателю, каким образом ему следует подходить к данному тексту, и тем самым обеспечивает понимание этого текста»<sup>188</sup>.

В этом свете может возникнуть представление о том, что принадлежность текста к тому или иному жанру является признаком

---

<sup>186</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 184.

<sup>187</sup> Там же. С. 185.

<sup>188</sup> Там же. С. 186.



устойчивого понимания произведения. Однако жанровое чтение не всегда работает так однозначно. Об этом пишет С.Ю. Артёмова: «Жанр – инструмент прочтения. <...>Жанр чаще определяется как единственный способ прочтения, но это не ключ, а отмычка, поскольку текст может апеллировать сразу к нескольким жанровым традициям»<sup>189</sup>.

Также в проблематике коммуникации художественного текста существенную роль играет концепция речевых жанров М.М. Бахтина.

Прежде всего, под самим понятием речевой жанр Бахтин понимает «относительно устойчивые типы высказываний»<sup>190</sup>. Конститутивными чертами каждого такого типа являются: 1) тематическое, стилистическое и композиционное единство жанра; 2) единство субъекта высказывания; 3) отношение объекта высказывания; 4) референтная соотнесенность высказываний<sup>191</sup>.

Кроме того Бахтин делит все речевые жанры на первичные (простые) и вторичные (сложные). Первичные и вторичные жанры отличаются сферой применения и одно/многосоставностью, но Бахтин, как отмечает исследователь А.Д. Степанов, не всегда четко разделяет эти два признака. Первичные жанры ситуативны и направлены на решение конкретных коммуникативных задач. Вторичные жанры «вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения»<sup>192</sup>. Вторичные жанры возникают в художественной, научной и других формах культурного общения. Так, например, жанр «рассказ», относящийся к художественной литературе, будет являться вторичным жанром.

---

<sup>189</sup> Артёмова С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография / С.Ю. Артёмова. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. С. 43.

<sup>190</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250.

<sup>191</sup> Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 27.

<sup>192</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 252.

Возвращаясь к характеристикам вторичных жанров – сфере применения и одно/многосоставности, – следует заметить, что в лингвистических работах, с целью более четкого жанрового деления, часто используется такая классифицирующая пара как элементарные и комплексные речевые жанры<sup>193</sup>. В составе элементарных отсутствуют компоненты, которые, в свою очередь, могут быть квалифицированы как тексты определенных жанров (например, жанр приветствия), а комплексные – состоящие из компонентов (например, жанр беседы).

Возьмем для анализа программный рассказ М.М. Зощенко «Аристократка». Сам рассказ уже являет собой разновидность вторичного речевого жанра, но текст вбирает в себя различный репертуар первичных жанров. Нас в большей степени будут интересовать первичные жанры и их соотношение внутри рассказа.

Проза Зощенко, в том числе и рассказ «Аристократка», сказовая, т. е. повествование в тексте ведется в форме сказа (письменное воспроизведение устной речи, по Бахтину). Сказ, по определению В. Шмида, представляет собой «особый тип повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой»<sup>194</sup>.

Наличие сказа подразумевает, так называемый, нарратив от первого лица, наличие некоторого внутритекстового рассказчика или, в терминологии Е.В. Падучевой, диегетического повествователя<sup>195</sup>. Субъект коммуникации совпадает с одним из персонажей, который соответственно играет повышенную роль в композиции текста. Это положение оказывается принципиально важным для речевых жанров. Дело в том, что в нарративе 3-

---

<sup>193</sup> См.: Иркабаева М.В. Речевые акты и речевые жанры: соотношение понятий // Вестник Башкирск. ун-та. 2010. №3.

<sup>194</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 187.

<sup>195</sup> См.: Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е.В. Падучева. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

го лица (с безличным отстраненным повествователем) исследователи, вслед за Бахтиным, в область первичных жанров включают лишь речь изображенную (речь персонажей). Принципиально иначе все обстоит в сказовой прозе. Поскольку в сказе рассказчик является непосредственно героем, принадлежащим миру текста, то и все повествование, вся плоть текста, так или иначе, попадает в поле первичных речевых жанров.

«Аристократка» Зощенко начинается с вводящей фразы: «Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать»<sup>196</sup>. Данная лексия относится к отстраненному повествователю, являющемуся третьим лицом по отношению к героям повествования. Дальнейший же текст представляется в сказовой форме. Некто Григорий Иванович рассказывает свою историю. Таким образом, нарративная структура текста строится из нескольких частей.

Далее идет речь главного героя Григория Ивановича, который рассказывает собственную историю некоторым слушателям, текстовая манифестация которых происходит опосредованно, через речь того же Григория Ивановича в виде обращения: братцы мои. Хотя сами адресаты его истории являются пассивными инстанциями, тем не менее их наличие дает возможность говорить о диалогизированной коммуникативной ситуации. Коммуникация Григория Ивановича со своими слушателями как бы накладывается на коммуникативную пару автор-читатель.

Продолжая вышеобозначенную мысль, Нам кажется, что основное событие текста, событие рассказывания в «Аристократке» происходит в рамках такого первичного речевого жанра как «бытовая беседа». Это жанр, который был предложен самим Бахтиным. Базовым признаком этого речевого жанра является то, что «это тот тип разговора, в котором, при различных тактиках, доминирует стратегия солидарности во мнениях и согласия»<sup>197</sup>. Так

---

<sup>196</sup> Зощенко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914—1924) / Собрание сочинений. Состав., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008. С. 472.

<sup>197</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 252.

как жанр «бытовой беседы» будет являться комплексным, то необходимо учитывать его потенциальную обширность, возможность вмещать в себя различные модусы и колебаться, например, от информативности к фатике.

Так, уже в начале беседы становится ясно, что герой собирается рассказать некоторую историю, не имеющую жизненно необходимой важности для адресатов. «Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней фильдекосовые, или мопсик у ней на руках, или зуб золотой, то такая аристократка мне и не баба вовсе, а гладкое место»<sup>198</sup>. Беседа, как можно видеть, начинается еще одним первичным речевым жанром, который мы обозначим как «жалобу». Этот жанр А.Д. Степанов относит к экспрессивному классу речевых жанров. Важной особенностью этого класса является монологичность. «Его приметой будет то, что при смене ролей адресанта и адресата, которая естественна в любом диалоге, в них сохраняется монологичность речи ведущего главную речевую партию участника»<sup>199</sup>, что собственно и происходит в рассказе.

Дальнейший текст произведения конкретизирует, раскрывает высказанный героем тезис об «аристократках». Раскрытие такого мнения героя происходит в рамках следующего речевого жанра, который будет простирается до конца текста. Это речевой жанр «история»: «А в свое время я, конечно, увлекался одной аристократкой»<sup>200</sup>. Это вполне традиционный зачин для историй; герой рассказывает о каких-то событиях, которые когда-то произошли с ним.

Герой описывает его знакомство с некой аристократкой, их встречи. И здесь возникает опять же наложение речевых жанров. Дело в том, что знакомство героев происходит в рамках деловой беседы, где герой узнает у

---

<sup>198</sup> Зоценко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914—1924) / Собрание сочинений. Состав., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008. С. 472.

<sup>199</sup> Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 28.

<sup>200</sup> Зоценко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914—1924) / Собрание сочинений. Состав., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008. С. 472.

«гражданки» адрес и спрашивает об исправности водопровода, но подспудно это общение является такой разновидностью фатического жанра как флирт. Все общение Григория Ивановича с аристократкой развивается в двойном измерении. Герой робок и свои романтические намерения все время маскирует. Аристократка же, напротив, женщина довольно волевая и, в конце концов, выступает в дидактическом жанре поучения и сообщает герою следующее: «Что вы, говорит, меня все по улицам водите? Аж голова закрутилась. Вы бы, говорит, как кавалер и у власти, сводили бы меня, например, в театр»<sup>201</sup>.

Кульминация истории происходит именно в театре. Во время антракта герой так же совершает робкую попытку завести разговор со своей спутницей («Интересно, – говорю, – действует ли тут водопровод?»), на что не получает той реакции, на которую рассчитывал, потому аристократка пошла в буфет. В буфете Григорий Иванович предлагает аристократке, в качестве соблюдения приличия, пирожное, на что та соглашается и начинает есть одно за другим. Ироничность момента состоит в том, что герой стеснен в средствах, но в то же время пытается ухаживать за дамой и соблюдать приличия кавалера. Так, герой опять же не может говорить то, что он думает, а вынужден прикрываться иными речевыми жанрами: «Не пора ли нам в театр сесть? Звонили, может быть», «Натошак – не много ли? Может вытошнить»<sup>202</sup>.

Спутница героя так и продолжает не реагировать на попытки Григория Ивановича установить должный контакт. Пиком этого эпизода становится то, что раздвоенность стратегии героя, наконец, сходит на нет, что манифестируется в речевом жанре приказа. Когда аристократка пытается

---

<sup>201</sup> Зоценко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914—1924) / Собрание сочинений. Состав., вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. М.: Время, 2008. С. 473.

<sup>202</sup> Там же. С. 474.

съесть четвертое пирожное, герой останавливает ее: «Ложки, – говорю, – взад!»<sup>203</sup> Затем следует развязка и расставание героев.

Для всей истории Григория Ивановича весьма важным оказывается это наложение речевых жанров. Надо сказать, что оно во многом и создает юмористический эффект: несовпадение интенции и манифестации героя, что в финале приводит к краху коммуникации между аристократкой и Григорием Ивановичем.

В рамках бытовой беседы эта история преломляется в несколько ином свете. Поскольку герой объяснял своим слушателям, почему он так не любит аристократок, то история видимо должна толковаться следующим образом: потому что герой испытывал к аристократке романтические чувства, пытался их выразить, а в итоге по всем пунктам оказал в проигрыше, наткнулся на меркантильность.

И собственно третий круг. Это осмысление на уровне отстраненного повествователя. Собственно преломление происходит уже в рамках вторичного жанра, коим текст является как литературный факт. Рассказ. Одной из наиболее важных черт рассказа является раскрытие какой-либо одной черты главного героя. В нашем случае это Григорий Иванович. Вероятно, этой чертой героя будет страх перед окружающим миром и обществом. По мнению А.К. Жолковского, это один из главных зощенковских инвариантов, развиваемый им на протяжении всего творчества<sup>204</sup>.

Таким образом, на наш взгляд, в прозе Зощенко наблюдаются смещения речевых жанров, которые делают наиболее подвижной смысловую структуру текста. Такие смещения первичных речевых жанров позволяют осмыслять целостный текст в разных интерпретационных ключах. Соотношения в речевых жанров между собой в сказовой прозе играют важную роль в формировании целостного понимания художественного текста.

---

<sup>203</sup> Там же. С. 475.

<sup>204</sup> См.: Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.

## 2.6. Уровень фреймовых предпочтений

Следующий уровень – уровень фреймовых предпочтений. Понятие «фрейма» относится к целому ряду дисциплин, в филологию пришло через когнитивную лингвистику. Фрейм – одно из базовых понятий в дискурсе-анализе (в частности, в критическом дискурсе-анализе). Изначально же появилось оно в рамках исследований в области искусственного интеллекта и когнитивной психологии. Программное определение «фрейма» принадлежит М. Минскому: «Фрейм является структурой данных для представления стереотипной ситуации. С каждым фреймом ассоциирована информация разных видов. Одна ее часть указывает, каким образом следует использовать данный фрейм, другая – что предположительно может повлечь за собой его выполнение, третья – что следует предпринять, если эти ожидания не подтвердятся»<sup>205</sup>. Фреймы стали использоваться для описания различных стереотипных ситуаций, в том числе и для речевых актов, в том числе и для описания понимания.

Из определения Минского следует, что фреймы являются базовой единицей для понимания тех или иных ситуаций. Как отмечает Т. ван Дейк: «понимание неизбежно базируется на более общих концептах, категориях, правилах и стратегиях <...> фреймы имеют более или менее конвенциональную природу и поэтому могут определять и описывать, что в данном обществе является “характерным” или “типичным”»<sup>206</sup>. Необходимость перенесения фреймов в филологические исследования связана именно с вопросами понимания.

Отличие фреймов от других видов контекстов, о которых мы говорили выше, состоит в том, что это структуры знания, которые не представлены в языке, т.е. фреймы не воплощены в каком-либо речевом контексте. Это структуры знания, которые не опираются на структуру текста, они опираются

---

<sup>205</sup> Минский М. Фреймы для представления знаний: Пер. с англ. М.: Энергия, 1979. С. 7.

<sup>206</sup> Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. С. 17.

на представления субъекта высказывания или субъекта восприятия. Иногда фреймы отождествляются с интертекстуальностью, если понимать последнюю в расширительном смысле. Такова, например, точка зрения У. Эко: «Фреймы, которые можно назвать “общими”, относятся к обычной энциклопедической компетенции читателя (общей для большинства носителей той культуры, к которой он принадлежит); это в основном правила практической жизни. Фреймы интертекстуальные – это, напротив, литературные топосы, нарративные схемы»<sup>207</sup>.

В рамках данной главы мы будем рассматривать только «общие» фреймы, а интертекстуальность рассмотрим как отдельный уровень в следующей главе.

«Общие» фреймы представляют стереотипное знание, знание интерсубъективное, которое разделяет большая часть того или иного сообщества. И это знание не лингвистического, а визуального свойства. Г.С. Дуркина отмечает, что фрейм – это «структура данных для представления визуальной стереотипной ситуации, особенно при организации больших объемов памяти»<sup>208</sup>. Фреймовое знание – это знание образное.

Это сближает фреймовую семантику с концепцией языкового образа Б.М. Гаспарова. «Языковой образ представляет собой перцептивную реакцию не на предметы или понятия как таковые, но на их языковое воплощение – на те выражения, которые наличествуют в языковом опыте говорящего субъекта. Для языкового образа характерно свободное необязательное отношение к “сущностной” характеристике отображаемого предмета»<sup>209</sup>. В гаспаровской концепции основной характеристикой языкового образа тоже является его

---

<sup>207</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 49.

<sup>208</sup> Дуркина Г.С. Фреймовая организация художественного текста (на материале русской классической и современной литературы) // Известия ВГПУ. 2013. №9 (84). С. 90.

<sup>209</sup> Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение», 1996. С. 255.



визуальность. С точки зрения Гаспарова, любой языковой опыт связан с некими визуальными представлениями. Любое, даже самое абстрактное высказывание, в сознании читателя вызывает визуальный отклик, который предшествует осмыслению высказывания. Более того, этот визуальный отклик может быть по-разному осмыслен читателем. Здесь-то и вступают в дело фреймы. В зависимости от того, какую стереотипную структуру получает в сознании читателя тот или иной образ, и формируется смысл высказывания.

«Образная реакция служит первичным откликом говорящего субъекта на языковое выражение – непосредственным, мгновенным, непроизвольно-спонтанным. <...>этот образный отклик, именно в силу своей спонтанности, может служить первоначальным толчком, приводящим в движение интерпретирующую мысль, работа которой, в зависимости от переменного множества условий, приводит говорящего к тому или иному “пониманию”. Но сам образный отклик таким “пониманием” не является. Он стоит у истоков процесса осмысливания, а не на его выходе; представляет собой импульс к интерпретирующей работе, а не результат этой работы»<sup>210</sup>. Фреймы же играют ключевую роль в этой интерпретирующей работе. Они формируют множественность, динамичность и неустойчивость образа.

Обратимся к тексту М.М. Зощенко «Рассказ о письме и неграмотной женщине». Герои этого рассказа – муж и жена, Иван Николаевич и Пелагея Максимовна. Из их качеств акцентируется прежде всего степень образованности. Иван Николаевич за годы пребывания в городе достиг приличного уровня образованности, хотя высшего образования никогда не получал. Обратная ситуация с Пелагеей Максимовной, которая, переехав в город вместе с мужем, так и не смогла обучиться элементарной грамоте. На дворе же идет борьба с тотальной безграмотностью («Мы кругом ликвидируем серость и неграмотность»), и Иван Николаевич под этим

---

<sup>210</sup> Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение», 1996. С. 261.

предлогом пытается научить ее читать и «хотя бы фамилию подписывать». Но несмотря на все усилия мужа, Пелагея Максимовна не желала учиться.

Здесь-то и начинается интересующая нас цепь событий. Однажды Пелагея Максимовна отыскала в пиджаке мужа письмо, которое ее страшно взволновало. Она заподозрила мужа в «сердечной переписке» с «порядочными дамами». Проблема в том, что она не может удостовериться в этом, поскольку не умеет читать. Героиня противопоставляет себя неграмотную мужу и его предполагаемым порядочным дамам, с которыми он над ней будто бы насмехается. Дабы прочесть таинственное письмо, Пелагея Максимовна решает научиться читать. По истечении двух месяцев она наконец смогла прочесть письмо, вот что в нем было:

«Уважаемый товарищ Кучкин.

Посылаю вам обещанный букварь. Я думаю, что ваша жена в два-три месяца вполне может одолеть премудрость. Обещайте, голубчик, заставить её это сделать. Внушите ей, объясните, как, в сущности, отвратительно быть неграмотной бабой.

Сейчас, к этой годовщине, мы ликвидируем неграмотность по всей республике всеми средствами, а о своих близких почему-то забываем.

Обещайте, Иван Николаевич, это сделать.

С коммунистическим приветом

Мария Блохина»<sup>211</sup>.

Письмо, которое приносит Иван Николаевич, формирует в представлении Пелагеи Максимовны сразу несколько фреймовых предположений. Во-первых, письмо, найденное в пиджаке мужа, актуализирует у нее фрейм «любовная переписка». Пелагея Максимовна актуализирует именно этот фрейм, потому что письмо оказалось спрятано от

---

<sup>211</sup> Зоценко М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Москва, 2008. Т. 7. Голубая книга. С. 432.

нее; из всех причин она выбирает худшую для себя. Во-вторых, фрейм «любовная переписка» актуализирует более широкий фрейм «измена».

После прочтения письма Пелагея Максимовна понимает, что ее реакция на образ скрытого письма оказалась ошибочной.

Основную роль в рассказе играет соположение двух семантических пластов, где в рамках одного концентрируется неграмотность Пелагеи Максимовны, а в рамках другого – ее любовь к мужу. На наложении этих двух пластов и развивается вся эта история. В результате выходит, что в этом рассказе излагается история удачного преодоления безграмотности, а в то же время – история неудачного разоблачения несуществующей интрижки мужа. Разгадка при этом лишь усиливает грани каждого из этих пластов. С одной стороны героиня понимает, что ее обманули: «Пелагея два раза прочитала это письмо и, чувствуя какую-то новую обиду, заплакала»<sup>212</sup>. За это она испытала «новую обиду» на мужа, старая же обида (за интрижку) распалась вместе с разгадкой. Поняв же, что в семейной жизни у нее все в порядке, она прощает мужа.

В финале рассказчик делает попытку подняться на этой историей и придать некоторый обобщающий вывод: «Так в короткое время, подгоняемая любовью и ревностью, наша Пелагея научилась читать и писать и стала грамотной»<sup>213</sup>. В этой фразе рассказчик интегрирует в свою интерпретацию оба семантических пласта, в результате чего получается формула «любовь преодолевает неграмотность» как вариант типичной формулы «любовь преодолевает любые трудности».

Рассказ Зощенко – показательный пример того, как разные фреймовые предпочтения формируют разное восприятие истории. Со стороны Пелагеи Максимовны это история о том, как она пытается раскрыть измену мужа, ради чего ей приходится выучиться грамоте, а со стороны Ивана Николаевича это история о том, как он хитростью обучил жену грамоте.

---

<sup>212</sup> Зощенко М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Москва, 2008. Т. 7. Голубая книга. С. 432.

<sup>213</sup> Там же. С. 433.

Подобного рода фреймовые несовпадения часто встречаются в литературе XX века, в частности, в литературе модернизма и постмодернизма. Произведения постмодернизма в значительной степени построены на нарушении моделей восприятия.

Рассмотрим один из ранних текстов В.О. Пелевина «Ника». Этот текст представляет собой типичный пример литературного постмодернизма. В центре повествования здесь история взаимоотношений главного героя и его кошки по кличке Ника.

Неоднозначности прочтения затрагивают далеко не только уровень общих фреймов. Исследователи рассказа отмечали, что основными приемом амбивалентного прочтения текста является использование каламбурных формул, которые позволяют описывать кошку так, как будто речь идет о человеке<sup>214</sup>; использование многочисленных интертекстуальных отсылок к произведениям русской литературы<sup>215</sup>. Это действительно так, все эти уровни здесь задействованы, однако нам представляется, что они все в данном рассказе работают на фреймовую компетенцию.

И риторические фигуры, и цитаты, и фигуры умолчания в конечном счете формируют у читателя восприятие Ники как человека.

Главный герой произведения рассказывает историю своих отношений с Никой. Герой вводит читателя в традицию русской прозы. Так, текст начинается с трансформированной цитаты из «Легкого дыхания» И.А. Бунина: «Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре, и на моих коленях лежит тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина, я иногда отрываю взгляд от страницы и смотрю на стену, где висит ее случайно сохранившийся

---

<sup>214</sup> См.: Переслегина Е.Р. Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (Анализ ключевого концепта) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2011. №6 (2).

<sup>215</sup> См.: Миллер Л.В. Конфликт рассказа В. Пелевина «Ника» в контексте национальной эстетической традиции // Мир русского слова. 2001. №1.

снимок»<sup>216</sup>. В контексте главы нас не интересует литературный потенциал цитаты, нас интересует лишь та модель восприятия кошки, которая задается этой цитатой. В тексте Бунина говорилось о легком дыхании Оли Мещерской. Отсюда возникает восприятие Ники как человека.

Отбор лексических и риторических средств тоже амбивалентное характеризует Нику: «Я никогда не называл ее полным именем – слово “Вероника” для меня было ботаническим термином и вызывало в памяти удушливо пахнущие белые цветы с оставшейся далеко в детстве южной клумбы»<sup>217</sup>. Рассказчик не использует слово «кличка» в отношении Ники, более того подробно поясняет читателю, почему не называл ее полным именем. В случае с животным такое пояснение кажется странным, но в контексте повествования оно поддерживает заданную линию восприятия Ники как человека.

Фрейм «человек» поддерживается последовательно и в том, как описываются отношения главного героя и Ники: «Что ж твоя Ника, на меня и глядеть не хочет? – спрашивал меня один из них с усмешечкой. Ему не приходило в голову, что именно так оно и есть, со странной наивностью он полагал, что в глубине Никиной души ему отведена целая галерея»<sup>218</sup>. В разговоре с друзьями выстаивается фрейм «романтические отношения» в отношении Ники и главного героя, и уже в этом качестве обыгрывается каламбуром: «Ты совершенно не умеешь их дрессировать, – говорил другой в приступе пьяной задушевности, – у меня она шелковой была бы через неделю»<sup>219</sup>. Данный каламбур мог бы выдать рассказчика, если бы уже не заданный фрейм, согласно которому отношения между ним и Никой носят

---

<sup>216</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. Т.4. С. 278.

<sup>217</sup> Пелевин В.О. Ника [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/1.html%3Cbr?ysclid=lme5kostde103487386>. Загл. с экрана.

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Там же.

романтический характер. В этом же контексте слова друга главного героя осмысляются как неумение последнего подчинить себе женщину.

Фрейм «человек» полностью дискредитируется в финале рассказа. Лишь в последнем предложении полностью снимается повествовательная двусмысленность. В финале Нику задавила машина, перед читателем возникает образ склонившегося над телом кошки главного героя: «Я не чувствовал горя и был странно спокоен. Но, глядя на ее бессильно откинутый темный хвост, на ее тело, даже после смерти не потерявшее своей таинственной сиамской красоты, я знал, что как бы не изменилась моя жизнь, каким бы ни было мое завтра, и что бы ни пришло на смену тому, что я люблю и ненавижу, я уже никогда не буду стоять у своего окна, держа на руках другую кошку»<sup>220</sup>.

Финал проясняет, почему в основе амбивалентного прочтения рассказа лежит не нарративный уровень, а уровень фреймовых предпочтений. Нарратив действует по принципу загадки, которая в конце рассказа получает-таки свою разгадку. Фреймовые же предпочтения никуда не исчезают, они формируются (в том числе за счет нарративных механизмов) и помогают читателю структурировать разные прочтения.

Разрушение фрейма «человек» позволяет читателю ретроспективно по-новому взглянуть на всю историю главного героя и Ники. Проясняются странности в отношении Ники. Например, почему она никогда не разговаривает. На протяжении всего повествования она не произносит ни слова. В то же время животный статус Ники позволяет иначе взглянуть на главного героя, который предстает человеком, который наделяет животное человеческими качествами, едва ли не доходя до патологии.

---

<sup>220</sup> Пелевин В.О. Ника [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/1.html%3Cbr?ysclid=lme5kostde103487386>. Загл. с экрана.

## 2.7. Уровень интертекстуальных кодов

Следующий уровень – уровень интертекстуальных кодов. Чтение любого текста зависит от опыта читателя по чтению других текстов. В каждом вышеописанном уровне мы уделяли много внимания различного рода контекстами. На каждом уровне читатель в какой-то степени сталкивается с интертекстуальными кодами.

Это связано с тем, что в свое время Р. Барт очень широко переосмыслил понятие интертекстуальности, а Ж. Деррида и другие сторонники постструктуралистской теории считали, что «ни один текст не может быть написан вне зависимости от того, что было написано прежде него; любой текст несет в себе, в более или менее зримой форме, следы определенного наследия и память о традиции»<sup>221</sup>. В современной науке интертекстуальность «рассматривается в системе критериев текстуальности в целом и предполагает воспроизводимость в конкретном текстовом экземпляре инвариантных текстообразующих признаков, определяемых моделью его текстопостроения и -восприятия»<sup>222</sup>.

Существенным здесь является тот факт, что в рамках этой концепции не просто разрабатываются методологии для поиска и опознания той или иной цитаты, или же проблемы традиции и новаторства, но выход на понимание текстов. Соответственно, цитация (в широком употреблении термина) стала рассматриваться в ее смыслообразующей функции.

Именно в рамках таких теорий стало общим местом писать о том, что цитируемый текст обогащает смыслами то высказывание, в рамках которого происходит цитирование; «цитата “подключает” семантику цитируемого текста к тексту цитирующему за счет чего усложняется и обогащается

---

<sup>221</sup> Пьеге-гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 48.

<sup>222</sup> Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 186.

содержание последнего»<sup>223</sup>. Взаимодействие пары текстов (высказываний) рассматривается как частный случай диалога; цитирующий текст вступает в диалог не с конкретной цитируемой лексией, но со всем текстом-источником. Вследствие такого взаимодействия, при помощи интертекстуальных связей, различных аллюзий и псевдоаллюзий, происходит умножение смысла<sup>224</sup>.

Обратимся к яркому примеру такого увеличения смысла в романе Алексея Иванова «Географ глобус пропил». Роман Иванова – явление, выделяющееся на фоне прочей русскоязычной литературы 90-х годов, поскольку художественно существенно отличается от основного течения. Доминантой 90-х годов была литература нарочито постмодернистская со свойственной ей иронией, условностью всех героев и сюжетов, деконструкцией стилей и т.д., либо же это литература жанровая, массовая, написанная по выработанному шаблону. Роман «Географ глобус пропил», по крайней мере на первый взгляд, видится чем-то принципиально иным. Здесь наблюдается и индивидуальность и проработанность героя, и миметичность сюжета, и психологизм, что сильно отделяет роман от постмодернистского мейнстрима. В то же время это отделяет его и от массовой беллетристики, которая воспроизводит лишь готовые формы.

В литературоведении предпринимались попытки вписать данный текст в традицию. «Географ глобус пропил» называли продолжением традиции романа воспитания, а затем уже возводили к традиции школьной прозы, проводя параллели с разными текстами и русской, и зарубежной литературы<sup>225</sup>. И примечательно здесь то, что в этих поисках претекстов культовая книга Саши Соколова «Школа для дураков» у исследователей, кажется, не возникала; во всяком случае, она точно не становилась предметом

---

<sup>223</sup> Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 80.

<sup>224</sup> Карасик В.И. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. С. 184.

<sup>225</sup> Сысоева О.А. Жанровая специфика романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» // Филологические науки. Вопросы теории и практики, No 2 (32) 2014, часть 2. С. 184-186.



пристального внимания. Однако параллели между двумя романами весьма наглядны.

Для начала напомним некоторые сюжетные моменты романа «Школа для дураков». Произведение представляет собой поток сознания главного героя Ученика Такого-то, мальчика с расстройством множественной личности и нелинейным восприятием времени. Он учится в спецшколе для особых детей, эту школу потому и называют сами же ученики «школа для дураков». В этой школе у учеников любимым учителем является географ Павел Петрович Норвегов, поскольку тот сильно выделяется на фоне всех остальных работников школы и вообще жителей поселка. Также много внимания уделяется отцу Ученика Такого-то, который является антиподом географа, в сознании героя их позиции находятся в постоянном идейном конфликте. Еще важными в романе оказываются две истории любви: влюбленность главного героя в свою учительницу Вету Аркадьевну Акатову (причем одна его субличность по имени Нимфея считает, что у них взаимная любовь и в конце романа они поженились), вторая история – любовь учителя Норвегова к однокласснице Ученика Такого-то Розе Ветровой.

Это те основные моменты романа, которые окажутся важными при дальнейшем анализе.

Теперь перейдем собственно к основному к заявленному тексту Алексея Иванова «Географ глобус пропил». В центре повествования здесь оказывается учитель географии Виктор Сергеевич Служкин. С этого начинаются параллели между двумя географами. Сходство двух героев проявляется не только в их профессии, но и в личностных качествах героев. Оба географа выглядят в глазах окружающих странными, если не сказать юродивыми, и у большинства людей вызывают недоумение, а зачастую и отторжение. Так, географ Павел Норвегов устанавливает у себя на сарае флюгер, на что отец Ученика Такого-то недоумевает: «Я его, дурака, спрашиваю: зачем, мол, флюгер-то, трещит только напрасно. А он мне оттуда, с крыши: да мало ли, гражданин прокурор, что случиться может, например,

говорит, ветер дует-дует в одну сторону, да и переменится вдруг»<sup>226</sup>. Так же строга к другому географу Служкину его жена Надя («Зачем я за тебя, дурака, замуж вышла?»<sup>227</sup>) и не понимает того образа жизни, который ведет ее муж. Ее оскорбляет отсутствие у него активности, прагматичности по жизни.

Кроме того отношение к своей профессии у географов тоже оказывается весьма сходным. Павел Норвегов со смехом относится к тому, что пишут в учебниках по географии, а вместо обучения предмету разговаривает со своими учениками о жизни: «Знайте, друзья, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! – есть же в конце концов покой и воля»<sup>228</sup>. Служкин же вообще устраивается в школу не по своему профилю, а уроки его превращаются в постоянную борьбу с классом. А про необходимость изучения географии отсылает школьников к учебнику: «Есть среди фамилий авторов Служкин? <...> Нету меня, – игнорируя двоечников, сказал Служкин. – Тогда я не понимаю, Старков, почему ты задаешь этот вопрос мне»<sup>229</sup>.

Кроме таких чисто типологических параллелей в романе присутствуют более формализованные и маркированные отсылки к тексту Саши Соколова. Так, в романе есть героиня по имени Ветка, подруга и одноклассница Виктора Служкина. В «Школе для дураков» же есть Вета Акатова, учительница ботаники, в которую влюблен Ученик Такой-то. А Служкин изначально приходит в школу преподавать ботанику. Особенно примечательно, что у Иванова используется имя в форме Ветка. Это делает его более сильным маркером, так как в «Школе для дураков» в потоке ассоциаций имя Вета переходит в Ветка, после чего переходит с Веты Акатовой на Ветку акации, а затем на Ветку железной дороги.

---

<sup>226</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 16.

<sup>227</sup> Иванов А.В. Географ глобус пропил. М.: Вагриус, 2003. С. 73.

<sup>228</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 17.

<sup>229</sup> Иванов А.В. Географ глобус пропил. М.: Вагриус, 2003. С. 31-32.

Кроме таких деталей в романе «Географ глобус пропил» воспроизводятся в более-менее узнаваемом виде сюжетные ходы «Школы для дураков». Так, например, знакомство с географом в обоих романах происходит на платформе у электрички. «Павел Петрович стоял посреди платформы, станционные часы показывали два часа пятнадцать минут...»<sup>230</sup>(«Школа для дураков»). «Глухонемой посмотрел на вокзальные часы, зябко поежился и пошагал к ближайшему киоску»<sup>231</sup> («Географ глобус пропил»).

Также Служкин часто сидит на подоконнике: «Служкин сидел на подоконнике и объяснял свой план»<sup>232</sup>; «Служкин закурил, посидел, встал, запер дверь, прошелся по классу, <...>открыл окно, залез на подоконник, сел, вывесив ноги наружу, и продолжал дымить дальше»<sup>233</sup>. А в романе Саши Соколова герой часто вспоминает их разговор с географом, когда тот сидел на подоконнике в школьном туалете: «Савл Петрович (второе имя Павла Петровича – Д.К.) сидел на подоконнике и курил»<sup>234</sup>.

Наконец, в романе воспроизводится целая сюжетная линия из «Школы для дураков». У Соколова в романе Норвегов влюбляется в Розу Ветрову, свою ученицу, что отсылает читателя прямиком к набоковской «Лолите». Для сравнения: Норвегов говорит Розе: «...приди, чтобы унять трепет чресел твоих и утолить печали мои»<sup>235</sup>; у Набокова Гумберт Гумберт говорит Лолите: «...свет моей жизни, огонь моих чресел»<sup>236</sup>(и там, и там цитируется

---

<sup>230</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 15.

<sup>231</sup> Иванов А.В. Географ глобус пропил. М.: Вагриус, 2003. С. 7.

<sup>232</sup> Там же. С. 281.

<sup>233</sup> Там же. 176.

<sup>234</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 63.

<sup>235</sup> Там же. С. 20.

<sup>236</sup> Набоков В.В. Собр. соч. американского периода в 5 т: Пер. с англ. СПб.: «Симпозиум», 2008. Т. 2. С. 17.

«Песнь песней» Соломона). Иванов в своем романе создает подобную ситуацию, хотя дословно не цитирует Соколова. Служкин у него влюбляется в свою ученицу Машу Большакову. И опять Иванов играет именами. В финале вскрывается, что Роза Борисовна, завуч, которая нанимала Служкина на работу и постоянно следила за ним, – мать Маши. Так, Иванов дает имя Роза не девушке, но ее матери.

По ходу книги выясняется, что Маша тоже влюблена в своего учителя. Роза Борисовна застаёт их в тот момент, когда Маша садится на колени к Служкину. Именно здесь вскрывается родство завуча и ученицы, после чего Служкин вынужден во избежание открытого конфликта и официальных разбирательств написать заявление об уходе по собственному желанию. В романе Соколова в финале ученики тоже узнают, что учитель Норвегов ушел по собственному желанию. Хотя потом выясняется, что отец Ученика Такого-то, прокурор разозлился на него: «Савл не убрал свой флюгер, и наш отец потребовал у судей и присяжных самой суровой статьи для географа. Его судили заочно и приговорили к высшей мере наказания»<sup>237</sup>.

Как можно заметить, Иванов всячески обыгрывает текст «Школы для дураков», перенося отдельные мотивы, детали, сюжетные ходы. При этом что-то в романе инверсируется, что-то изменяется, так что лишь во всей полноте этих отсылок возникает эффект непрерывного напряжения между двумя текстами.

Теперь Вернемся к заявленной в самом начале статьи смыслообразующей функции интертекстуальных связей, ведь, помимо игры с чужим текстом, происходит и умножение смысла. Для этого обратимся к одному наиболее явному мотиву романа Саши Соколова. Собственно, это мотив «дурака», который задан уже в заглавии, воспринимается как смысловая доминанта и, несомненно, является лейтмотивом. Это такой принцип построения, «при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом

---

<sup>237</sup> Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 143.

варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами»<sup>238</sup>. При этом повторяемость этого мотива играет роль некоторой смысловой стяжки, которая сопрягает разрозненные мотивы в единый комплекс.

Такое понимание категории мотива в поэтике стало активно развиваться именно под воздействием интертекстуальной теории. Как отмечает И.В. Силантьев: «Для теории интертекста, критически подошедшей к традиции понимания литературного произведения как целостности, самое понятие фабулы (как одного из ключевых факторов этой целостности) становится избыточным»<sup>239</sup>. Отсюда исследователь делает закономерный вывод: «интертекстуальный анализ «растворяет» понятие сюжета в понятии текста. В результате категория мотива в теории интертекста оказывается вписанной не в классическую парадигму «фабула-сюжет», а в парадигму «текст-смысл»<sup>240</sup>. Поэтому в гаспаровской концепции мотив соотносится не с событийной структурой текста, но скорее со смысловой структурой. Эта структура создается путем сцепления ряда мотивов, которые и создают видение смысла текста.

Вернемся к мотиву «дурак» в романе Саши Соколова. В тексте «дураками» называют учеников спецшколы, в которой учится герой (отсюда и заглавие), и здесь этим понятием маркируются психические «отклонения» этих учеников. «Дураком» отец главного героя называет учителя географии, который ведет чудаковатый по его прокурорским, прагматическим меркам образ жизни; здесь маркируется свобода географа от общепринятых норм поведения. В финале романа Ученик Такой-то предлагает назвать данный роман «Школа для дураков», мотивируя это тем, что книга «не только про

---

<sup>238</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. М.: Наука: Вост. лит., 1994. С. 30.

<sup>239</sup> Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 58.

<sup>240</sup> Там же.

меня или про него, другого, а про всех нас, вместе взятых, учеников и учителей»; здесь понятие «дурак» достигает планетарного масштаба.

Теперь обратимся к роману Алексея Иванова. Если посмотреть на реализацию данного мотива в тексте романа А.Иванова, то можно заметить, что уже по количеству употреблений самой лексемы «дурак» роман Иванова превышает «Школу для дураков» в разы.

Приведем лишь некоторые примеры. Уже в начале романа дураком Служкина называет его жена Надя, подразумевая его неустроенность и неприспособленность к жизни и «подвешенный язык», потому что «шуточки у него тоже дурацкие». Дураками она называет и друзей Служкина: Будкина и Сашеньку. Впрочем не щадит она в этом смысле и себя: «Твоя Надя – умная женщина. <...>А она говорит, что дура, потому что за меня замуж вышла»<sup>241</sup>. Дураками обзывают друг друга ученики Служкина. Служкин в свою очередь называет дураками их. На очередном уроке он с главным задирой класса играет в «дурака», а весь класс за этим наблюдает: «Думаете, мне стыдно, что я играю в дурака на уроке? Да ни фига подобного. Я вас всех уже видеть больше не могу»<sup>242</sup>. Причем в дураках оставляют Служкина, а позднее он и сам признается Маше Большаковой, что «дурак, потому что влюбился в нее».

Это лишь небольшая часть примеров из романа. И несмотря на кажущуюся видимость, в общей смысловой плотности романа этот мотив остается совершенно не очевидным на фоне других тем, мотивов, сюжетных перипетий. Этот мотив раскрывается как особо значимый именно в связке с прочими отсылками к тексту Саши Соколова. Переключка этих двух текстов усиливает значимость этого мотива в романе «Географ глобус пропил». Эта переключка создает движущуюся инфраструктуру «мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе

---

<sup>241</sup> Иванов А.В. Географ глобус пропил. М.: Вагриус, 2003. С. 26.

<sup>242</sup> Там же.

целого»<sup>243</sup>. Когда складываются все эти факторы, создается видение «мотивной работы», вследствие которой возникают новые смыслы.

В фазе восприятия текста для читателя не принципиален тот факт, закладываются ли те или иные интертекстуальные связи автором или нет. Важна лишь идентификация определенных структур читателем. Механизмы смыслообразования работают вне зависимости от авторских интенций.

Однако бывают и вполне очевидные заимствования, которые автор не пытается скрыть, а напротив выводит на первый план. В таких случаях мы можем говорить об игровом характере текста.

Часто в такого рода текста цитация играет роль не просто смыслообразовательного механизма, но и механизма комического. Узнавание цитаты становится частью комического эффекта. В этом собственно заключается основная проблема смыслообразующей функции цитаты, потому она «реализуется только в том случае, если читатель узнал цитату»<sup>244</sup>. Ярким примером такого интертекстуального юмора является центон, который представляет собой «стихотворную шутку». Как правило, чтение центона не требует опознавания цитат, из которых он построен, однако, как отмечает С.Ю. Артёмова, «если узнавание происходит (например, строки хрестоматийно известные), то связь между “лоскутами” усиливает комический эффект»<sup>245</sup>.

В качестве примера такого игрового текста приведем рассказ М.М. Зощенко «Анна на шее». Комический эффект в этом тексте строится во многом на сопоставлении с претекстом, в качестве которого выступает уже упоминавшийся выше текст А.П. Чехова «Анна на шее». Дублирование чеховского заглавия уже симптоматичный сигнал читателю. Автор не

---

<sup>243</sup> Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение», 1996. С. 335.

<sup>244</sup> Фоменко И.В. Цитата // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 294.

<sup>245</sup> Артёмова С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография / С.Ю. Артёмова. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. С. 100.

пытается скрыть заимствованный характер заглавия и других текстовых структур, что во многом упрощает читательскую задачу.

В зощенковском рассказе лежит история спасения милиционером Михаилом Сидоренко утопающей Анны Тепляковой. Рассказ этот, как и всегда у Зощенко, написан в форме комического сказа, и хотя бы уже поэтому с точки зрения комического он устроен довольно сложно, его нельзя свести только к какому-то одному приему. Нас же интересуют те эффекты, которые реализуются за счет интересности, за счет диалога текстов.

Рассказчик рассуждает о том, что «следует давать медали или какие-нибудь там знаки отличия за спасение утопающих»: «В довоенное время давали чуть ли не за каждый шаг разные там знаменитую Анну на шею или там Владимира с бантом. И давали там всякие медали с разными словами: Мерси, благодарю, вот вы какой. И так далее»<sup>246</sup>.

Напомним еще раз чеховский текст: «Пять лет назад, когда Косоротов получил орден святыя Анны второй степени и пришел благодарить, то его сиятельство выразился так: “Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее”. А надо сказать, что в то время к Косоротову только что вернулась его жена, особа сварливая и легкомысленная, которую звали Анной»<sup>247</sup>. Продолжение этого каламбура в финале рассказа: «Теперь остаётся ожидать появления на свет маленького Владимира. Осмелюсь просить ваше сиятельство в приемники. Он намекал на Владимира IV степени и уже воображал, как он будет всюду рассказывать об этом своем каламбуре, удачном по находчивости и смелости...»<sup>248</sup>.

В тексте Зощенко мы можем увидеть множество переключек, которые отсылают читателя к чеховским каламбурам. Милиционер стоял на посту у республиканского поста и вдруг увидел, как молодая гражданка, подойдя к

---

<sup>246</sup> Зощенко М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Москва, 2008. Т. 4. Личная жизнь. С. 70.

<sup>247</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. М.: Издательство «Наука», 1977. Т. 9. С. 162.

<sup>248</sup> Там же. С. 172-173.



перилам, сиганула прямо в воду. Милиционер ныряет за ней и тем самым спасает, вовремя вытянув на берег. Возникающий образ спасенной Анны, которая повисла на милиционере Сидоренко, буквализирует чеховскую формулу «Анна на шее», потому что у Зоценко Анна в буквальном смысле повисла на шее молодого милиционера. Фигуральность чеховского значения деавтоматизируется буквальностью значения у Зоценко. Это первый из возможных эффектов, который возникает при прочтении текста. Однако Зоценко не чужда и чеховская фигуральность.

В финале рассказа сообщается о том, что милиционеру после его подвига так сильно запала в душу Анна, что он предложил ей пожениться, на что она отвечает положительно. Здесь очевидный реверанс в сторону чеховского рассказа, он же подтверждается заключительными абзацами: «Но в довершение всего она оказалась истеричным существом. Вскоре после брака она стала закатывать ему чудовищные истерики и сцены. Но он покорно все это сносит и говорит, что он сам теряется в догадках, за что он ее так полюбил, больше жизни. Так они и сейчас живут. Наш храбрец получил, так сказать, Анну на шею»<sup>249</sup>.

В этом плане финал оказывается вполне комплементарным («дружественным») чеховскому. Но деавтоматизация происходит в рамках самого зоценковского рассказа. Буквальное перетекает в фигуральное: Анна из дамы в беде превращается в «истеричное существо». Это второй эффект, который усиливается при участии цитируемого текста.

Заключительные слова рассказа относятся к соображениям самого рассказчика, который считает, что все-таки «надо давать какие-нибудь, хотя бы пустенькие, жетоны за спасение плавающих и утопающих», а иначе получается «не по заслугам». В этом фрагменте параллелью становятся последние слова Модеста Алексеича, который намекает его сиятельству на Владимира IV степени. У Зоценко же рассказ начинается с рассуждения о наградах, этим же и заканчивается. Рассказчик поворачивает мысль таким

---

<sup>249</sup> Зоценко М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.]. Москва, 2008. Т. 4. Личная жизнь. С. 75.

образом: лучше пусть дают орден, чем жену. И в этом рассказчик возвращает к исходному чеховскому каламбуру «Анна на шее». Это, соответственно, третий эффект, который также усиливается цитируемым текстом.

Текст Зощенко, как пример достижения комического эффекта за счет интертекстуальных связей, хорошо демонстрирует его промежуточное положение по отношению к текстуальности комического и дискурсивности смешного. С одной стороны Зощенко умело переносит необходимые детали в свой текст, чтобы читатель не знающий текста Чехова смог оценить комические эффекты; с другой стороны эти самые эффекты настолько пронизаны интертекстуальными связями, что привлечение претекста при чтении значительно усиливает и обогащает их.

## 2.8. Уровень идеологического гиперкодирования

Очередной уровень многозначности – уровень идеологического гиперкодирования.

Понятие идеологии выходит далеко за рамки филологической проблематики, однако идеологические структуры в значительной степени сказываются на процессах чтения. С точки зрения У. Эко, «читатель всегда воспринимает текст со своей личной идеологической точки зрения, даже если он сам этого не осознает, даже если его идеологические пристрастия – всего лишь простейшая система ценностных оппозиций»<sup>250</sup>. Говоря об идеологии, Эко подчеркивает ее подвижный характер.

В другой своей работе Эко так характеризует идеологию: «мы будем понимать под идеологией *все то, с чем так или иначе знаком адресат и та социальная группа, которой он принадлежит*, системы его психологических ожиданий, все его интеллектуальные навыки, жизненный опыт, нравственные принципы»<sup>251</sup>. Эко разграничивает идеологию и риторику, показывая однако, что и та, и другая оказывают влияние друг на друга, они определяют друг друга.

Конечно, это определение идеологии очень широкое; исходя из него, идеология включает в себя весь культурный опыт человека, который складывается некую систему представлений, причем не всегда осознанную. Раз читатель не всегда может осознавать свои идеологические пристрастия, то может создаваться и создается впечатление непредвзятости и даже объективности прочтения. Однако исследователь подчеркивает, что идеологические структуры всегда накаляются читателем, причем зачастую они не совпадают с идеологическими структурами автора, из-за чего «идеологические пристрастия читателя могут действовать и как

---

<sup>250</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 55.

<sup>251</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 137.

"переключатели кода", заставляя читателя читать тот или иной текст в свете "отклоняющихся" кодов»<sup>252</sup>.

В свете такого широкого взгляда на идеологию, может возникнуть впечатление, что все уровни текста и дискурса в большей или меньшей степени зависят от идеологических структур. Строго говоря, это так и есть, однако важно иметь в виду одно уточнение. Идеология – это не просто то или иное контекстуальное предпочтение, идеология – это система предпочтений. Вот как характеризует различные идеологии Т. ван Дейк: «Они представляют собой сложные, иерархически организованные структуры, которыми контролируются (социальные) установки, представляющие сами по себе сложные схематические структуры». Идеология – это структура, которая накладывается читателем на текст. В этом смысле идеологическая структура всегда пронзает текст целиком, она не ограничивается лишь фрагментами текста, она выстраивает целостное восприятие.

В то же время идеологическая структура весьма избирательна. Идеологическая структура устанавливает фокус читательского внимания лишь на тех элементах текста, которые оказываются для нее ценностно важными, которые вписываются в систему ее ценностных оппозиций. Элементы текста, которые не вписываются в эту систему, оказываются вне читательского внимания и осмысляются как неважные. В этом смысле идеология – это система приоритетов. Любое чтение и любой процесс понимания – это всегда отбор. Читатель отбирает более значимые и менее значимые элементы текста; одни элементы текста наделяет большим смыслом, другие – меньшим.

Каждое прочтение выстраивает определенную иерархию. В этом плане идеологические предпочтения играют значительную роль, поскольку помогают читателю в отборе и иерархизации смыслов. Идеологические структуры отвечают его целям и интересам. «В содержательном плане

---

<sup>252</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 56.

Dijk T.A. van Discourse and the reproduction of racism. Amsterdam, 1987. P. 29.

идеологии организованы таким образом, что заключенная в них социальная информация способствует защите этих целей и интересов»<sup>253</sup>. То есть идеологические структуры являются не только механизмом понимания, но и механизмом непонимания. Они дают способ прочтения, и в то же время они закрывают возможность для других прочтений.

Эту особенность подмечал и Р. Барт, который исходя из этого сформулировал, что идеология – это «коллективно вырабатываемая ценностно-смысловая сетка, помещенная между индивидом и миром и опосредующая его отношение к этому миру»<sup>254</sup>. В нашем случае это сетка между читателем и текстом. Собственно, здесь возникает два подхода, которые не взаимоисключают друг друга.

С одной стороны автор при создании текста руководствуется своими собственными идеологическими пристрастиями, которые (возможно, не осознанно) сказываются на его результате. С другой стороны читатель при чтении текста делает это, исходя уже из своих идеологических пристрастий.

Здесь могут возникать несколько форм взаимодействий. Во-первых, наиболее простой случай это совпадение идеологических структур у автора и читателя. Мы уже говорили о таких совпадениях, когда речь шла о литературе соцреализма (см. раздел 2.1). Образцовый соцреалистический текст создавался в определенных идеологических рамках и требовал от читателя полного следования последним. Во-вторых, это несовпадение идеологических структур у автора и читателя. Нас интересует именно эта сторона проблемы, потому что разность прочтений возникает в ситуации несовпадения идеологий.

Однако тут могут быть разные варианты. Читатель может просто не согласиться с авторскими идеологемами, вследствие чего восприятие текста может быть приостановлено. Характерный пример – реакция «наивного» реципиента на авангардное искусство. К примеру, наивный читатель стихов

---

<sup>253</sup> Dijk T.A. van Discourse and the reproduction of racism. Amsterdam, 1987. P. 29.

<sup>254</sup> Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. С. 9.

В. Хлебникова может решить, что эти тексты лишены всякого смысла, что, к слову сказать, тоже является интерпретацией, пусть и негативной.

Форма несогласия с идеологическими структурами автора может быть и иной. Результатом несогласия читателя может стать критическая интерпретация текста. Образцовый пример подобного рода интерпретации – прочтение У. Эко романов И. Флеминга о Джеймсе Бонде. Эко отмечает: «читатель, который не согласен со многими из эксплицитных ценностных суждений автора, пойдет дальше по пути идеологического анализа, чтобы “разоблачить” скрытую катехизацию, осуществляемую в тексте на более глубоком уровне»<sup>255</sup>.

Третий вариант несовпадения авторских и читательских структур – игнорирование авторской идеологии. Игнорирование может быть как сознательное, так и бессознательное. Читатель может видеть авторские интенции и сознательно их игнорировать, отдавая предпочтения своим смыслополаганиям. Также читатель может не осознавать авторских интенций и, оставаясь в неведении, читать текст по-своему.

Несмотря на очевидность перечисленных коммуникативных ситуаций, выявление их затруднительно, как любые иные формы взаимодействия автора и читателя. В большинстве случаев факты такого взаимодействия оказываются вне досягаемости исследователя. Впрочем в наши цели не входит классификация интерпретаций, исходя из выше описанных вариантов. Эти варианты несовпадения интересуют нас лишь как факт того, что при чтении текста возможны различного рода манипуляции идеологическими структурами, что в свою очередь приводит к разным интерпретациям.

Строго говоря, к идеологическим структурам следует отнести и различного рода методологии (включая ту, которая развивается в рамках данного исследования): формализм, структурализм, постструктурализм, марксизм, феминизм и т.д. Любые методологии исследования текста также организуют идеологическую структуру восприятия. Они определяют

---

<sup>255</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 56.

исходные положения, из которых складывается фокус исследовательского внимания. В этом смысле анализ текста с точки зрения разных методологий – это его прочтение, исходя из разных идеологических структур. В качестве примера можно привести анализ В.П. Руднева рассказа Ф. Кафки «Отъезд», где исследователь приводит девять интерпретаций рассказа, каждая из которых базируется на разной методологии<sup>256</sup>. Или анализ В.А. Миловидова текста В. Вишневского «Ты мне роди, а я перезвоню!» с точки зрения методологий структурализма и постструктурализма<sup>257</sup>.

В рамках этой главы мы не будем обращаться к анализу текста с точки зрения разных методологий, поскольку об этом речь еще пойдет ниже. Рассмотрим примеры идеологических прочтений, наиболее привычные и наиболее очевидные.

Обратимся к рассказу А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Для анализа идеологических структур можно было бы выбрать любой текст, однако интересно рассмотреть такое произведение, которое, во-первых, оказалось во многом не вписывающимся в канон, а, во-вторых, оставалось противоречивые оценки в истории литературы. Текст Солженицына удовлетворяет этим двум критериям.

«Один день Ивана Денисовича» был опубликован впервые в 1962 году. Время его публикации оказало важное влияние на весь литературный контекст. Смена сталинского режима, наступление, так называемой, «оттепели» – все это сделало возможным не только написание подобного произведения, но и его появление в советской печати.

Это история одного дня из жизни советского заключенного Ивана Денисовича Шухова. Описывается обычный его день от пробуждения до отбой со всеми подробностями быта, отношений между заключенными,

---

<sup>256</sup> См.: Руднев В.П. Нарративный диссонанс: язык против реальности: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2021.

<sup>257</sup> См.: Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016.

отношений заключенных и начальства, тяжелого лагерного труда и некоторых радостей нелегкой жизни.

С точки зрения сегодняшнего читателя, текст Солженицына едва ли производит впечатление чего-то скандального и шокирующего. Однако в контексте советской литературы появление этого текста стало важным событием, потому что этот текст он, на первый взгляд, совершенно не вписывался в соцреалистический метод. А потому этот текст представляет особый интерес именно с точки зрения идеологических структур восприятия.

Появления «Одного дня Ивана Денисовича» в советской печати вызвало целую волну критических реакций неоднородного свойства. В. Лакшин в своей известной статье «Иван Денисович, его друзья и недруги» отмечал два способа критики: «нормативный и аналитический». «Коротко говоря, нормативный подход состоит в том, что у критика еще до знакомства с произведением, о котором он будет судить, готовы понятия обо всем, что касается этого произведения. Критик заранее знает, как должен выглядеть основной герой, чем должен завершаться конфликт, в каких пропорциях должны находиться светлые и темные краски, каков при этом должен быть “фон” и т. п.»<sup>258</sup>. И далее: «В противоположность нормативному аналитический способ критики состоит в том, чтобы подходить к произведению как к отражению живой, противоречивой, непрестанно меняющейся жизни и, исходя из свидетельства художника, выносить суд о самом произведении и о жизни, в нем изображенной. Все это – азы материалистической эстетики, которые были провозглашены еще Добролюбовым и научное подтверждение которым мы находим в ленинской теории отражения»<sup>259</sup>.

По существу Лакшин пишет о двух особенностях чтения вообще и, в частности, идеологического чтения. Идеология, с одной стороны, конкретна и статична, и в этом смысле она нормативна, а с другой стороны, абстрактна и

---

<sup>258</sup> Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. №1. С. 226.

<sup>259</sup> Там же.



динамична, она – инструмент познания, и в этом смысле она аналитична. Эти две особенности и проявились в критике в отношении «Одного дня Ивана Денисовича».

Очевидно, что хотя бы тематически текст Солженицына не вписывался в канон советской литературы. Тема репрессий и лагерей не освещалась до этого в произведениях советских писателей. Советскому читателю было непривычно видеть в качестве главного героя заключенного. Отсюда и разные интерпретации текста уже в рамках самой соцреалистической парадигмы.

В советской печати были критики, которые резко не приняли рассказ Солженицына. Одно из таких прочтений пересказывает в своей статье Лакшин: «Хочется знать, как же простой человек, выдвинутый автором в качестве глубоко народного типа, будет осмысливать ту потрясающую обстановку, которая его окружает. И по самой жизни, и по всей истории советской литературы мы знаем, что типичный народный характер, выкованный всей нашей жизнью, – это характер борца, активный, пытливый, действенный. Но Шухов начисто лишен этих качеств. Он никак не сопротивляется трагическим обстоятельствам, а покоряется им душой и телом(?). Ни малейшего внутреннего протеста, ни намека на желание осознать причины своего тяжкого положения, ни даже попытки узнать о них у более осведомленных людей – ничего этого нет у Ивана Денисовича. Вся его жизненная программа, вся философия сведена к одному: выжить!»<sup>260</sup>

Принципы соцреализма предполагали, что главный герой должен быть с активной жизненной позицией, что отсутствует в образе Иван Денисовича, а следовательно не укладывается в идеологические рамки и осмыляется негативно.

В то же время другие советские критики, напротив, пытаются активно вписать текст Солженицына в канон. Р.Б. Гуль приводит ряд критических оценок, отмечающих достоинства Солженицына, причем достоинства именно

---

<sup>260</sup> Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. 1964. №1. С. 229.

как автора советского: «Повесть А. Солженицына глубоко и правдиво раскрывает произвол и беззакония периода культа личности. Она выражает гуманизм нашего времени, знаменует восстановление ленинских норм жизни в нашей стране»<sup>261</sup> (В. Кожевников); «В этой повести нет нарочитого нагнетания ужасных фактов жестокости и произвола, явившихся следствием нарушения советской законности»<sup>262</sup> (А. Твардовский); «В повести, как известно, речь идет о горьких вещах не с упаднических позиций. Такие произведения воспитывают уважение к трудовому человеку и партия их поддерживает»<sup>263</sup> (Л. Ильичев).

Эти критические замечания базируются, казалось бы, на тех же идеологических предпочтениях, что и выше описанный пример. Но здесь текст Солженицына осмысляется уже в противоположном ключе. Для этих критиков оказывается принципиальным то, как автор изображает описываемые события. С их точки зрения, автор не нагнетает и не? выражает упаднических позиций. Подобного рода интерпретацию мы уже описывали, когда анализировали роман Гладкова «Цемент», где тоже в качестве главного принципа соцреализма рассматривался именно энтузиазм в изображении даже негативных событий, а не их критическое осмысление.

Положительно оценивает произведение Солженицына и Гуль, однако исходит он уже совсем из других идеологических позиций. С его точки зрения, положительные отзывы советских критиков – это «хрущевская интерпретация»: «Непонятливым людям, оказывается, надо объяснить, что “горечь и боль” от этой повести, – говорит Твардовский, – “ничего общего не имеют с чувством безнадежной угнетенности”. И вправду, отчего же тут угнетаться? Наоборот, повесть о массовой гибели людей, по Твардовскому,

---

<sup>261</sup> Гуль Р.Б. А. Солженицын и соцреализм: «Один день Ивана Денисовича» // Гуль Р.Б. Одвуконь: советская и эмигрантская лит. Нью-Йорк, 1973. С. 92.

<sup>262</sup> Там же.

<sup>263</sup> Там же. С. 93.

оказывается, “укрепляет чувства мужественные и высокие”. Партия стало-быть, дает разрешение: угнетаетесь граждане, но чтобы не очень»<sup>264</sup>.

Его взгляд на произведение совершенно иной: «“Один день Ивана Денисовича” как бы зачеркивает весь соцреализм, т.е. всю советскую литературу. Эта повесть не имеет ничего общего с ней. И в этом ее большое литературное (и не только литературное) значение»<sup>265</sup>. Критик считает преувеличенным значение описанных в повести реалий, но особенно обращает внимание на язык. Значение этой повести для него именно в том, что Солженицын идет поперек всей советской словесности и продолжает традиции русской литературы Серебряного века, а именно ремизовской орнаментальной школы, где событийность как таковая отходит в прозе на второй план.

Контекст этого прочтения формируется тоже идеологическими предпочтениями читателя (критика), которые однако оказываются принципиально иными, чем идеологические предпочтения критиков советских.

Еще одна важная разновидность идеологической интерпретации – критическая интерпретация. Конечно, строго говоря, все любая идеологическая интерпретация является критической, но все-таки есть некоторая дифференциация. В представленных выше прочтениях Солженицына, читатели пытаются «встроить» текст в свою систему или же показать его принципиальную инородность этой системе. Собственно критическая же интерпретация применяет к прочтению текста те идеологические структуры, которые эксплицитно не имманентны ему. Например, читать постмодернистский текст сквозь призму эстетики классицизма, или читать классическую русскую литературу сквозь призму соцреализма. Критическими будут и методологические прочтения: читать

---

<sup>264</sup> Гуль Р.Б. А. Солженицын и соцреализм: «Один день Ивана Денисовича» // Гуль Р.Б. Одвуконь: советская и эмигрантская лит. Нью-Йорк, 1973. С. 82.

<sup>265</sup> Там же. С. 83.

тексты Гомера как постмодернистские – обычная практика постструктуралистской теории.

Идеологические предпочтения в критической интерпретации работают, как это формулирует Эко, в качестве «переключателей» кода. В результате чего получается как бы «негативная» интерпретация, поскольку ее задача заключается не в том, чтобы показать, как тот или код функционирует в тексте, а в том, чтобы показать, как текст отклоняется от этого кода.

Приведем пример такой интерпретации романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Роман Булгакова никак нельзя отнести к литературе соцреализма, тем не менее так совпало, что этот текст был написан, а затем опубликован именно в эту эпоху. Закономерно, что роман стал предметом обсуждений в советской критике.

Обратимся к статье Л. Скорино, где предлагается показательная критическая интерпретация романа со стороны советской критики. Базовым для этой интерпретации становится тот факт, что в романе помимо реального плана изображается еще и план фантастический. Причем фантастическое в романе «свидетельствует, что не все в окружающем мире познаваемо разумом, многое имеет лишь видимость реальности, а в самом деле необъяснимо, иррационально... характерной чертой булгаковской фантастики является постоянное демонстративное смешение реального, даже обыденно-прозаического с иррациональным, “потусторонним”»<sup>266</sup>.

Для советской критики дрейф писателя в сторону иррациональности, непостижимости мира является признаком непартийной литературы. Однако именно из этой базовой оппозиции критик выстраивает объёмную интерпретацию.

Героям реалистическим противостоят герои фантастические, причем проигрывают всегда именно первые. Берлиозу отрезают голову, Бездомный оказывается в лечебнице, а происходит это потому, что герои отказываются верить иррациональные истолкования мира. С точки зрения критика именно

---

<sup>266</sup> Скорино Л. Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. No 6. С. 26.

за это автор наказывает героев: «И автор, хотя и с карнавальной сатирической буффонадой, расправляется с теми героями, которые пытаются искать всему этому хоть какое-то разумное объяснение, о чем свидетельствуют отрезанные и оторванные головы московского Берлиоза или знаменитого столичного конференсье Жоржа Бенгальского <...> Иррациональное, мистическое – более реально, чем сама реальность, – утверждает писатель»<sup>267</sup>.

Отсюда проистекает и философия произведения: «мир непознаваем. Единственно, что может сделать человек, – принять все сущее на веру, принять действительность такой, какой она нам предстает. <...> Гротескная логика событий, развертывающихся в романе, как раз и служит полемическому утверждению пассивности как жизненного и философского принципа»<sup>268</sup>.

Вторая важная оппозиция, которую критик последовательно прослеживает в романе, – противопоставление людей слова и людей дела: «непримиримо противопоставил друг другу два типа людей: с одной стороны, люди действия, реального дела – сам Понтий Пилат, молчаливый кентурион Марк Крысобой, будущий евангелист Левий Матвей, а с другой – гуманист и мечтатель Христос, или Иешуа Га-Ноцри»<sup>269</sup>. Герои дела пытаются так или иначе противостоять иррациональности мира, совершая реальные поступки, герои слова наоборот примиряются с существующим порядком вещей и не пытаются ничего изменить. В контексте этой оппозиции герои дела опять же оказываются в проигрышном положении, поскольку противостояние фантастическому и мистическому бесполезно и не приводит ни к какому положительному результату.

Среди них выделяются герои, которые пытаются пересечь границы этой оппозиции, они идут на «компромисс со Злом»: «Что же делать человеку в этом грозном, иррациональном мире? Может ли он противостоять

---

<sup>267</sup> Скорино Л. Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. No 6. С. 28-29.

<sup>268</sup> Там же.

<sup>269</sup> Там же. С. 29.

беспощадной стихии Зла? Судьба главной героини и дает ответ на эти вопросы: она воплощает мрачную романтику капитуляции перед Злом»<sup>270</sup>. Сюда же можно отнести и Мастера. Два главных героя «сдаются» Воланду. Они идут с ним на контакт, и он их принимает, помогает им. Отсюда вытекает вывод о том, что наиболее успешной стратегией поведения в булгаковском мире оказывается непротивление Злу, а напротив полная отдача ему.

Это направление анализа романа можно дополнять все более подробными деталями, которые каким-то образом будут осмысляться в рамках заданных оппозиций. Перед нами типичный пример критической интерпретации, поскольку ее цель не встроить текст в идеологическую сетку, а показать, как он уклоняется от этой идеологической сетки. Смыслообразование происходит в негативном ключе, отсюда и номинация термина. При этом принципиальна не пристрастность и оценочность такого рода интерпретаций, а тот угол зрения, через который по-новому высвечивается матрица текста.

---

<sup>270</sup> Скорино Л. Лица без карнавальных масок // Вопросы литературы. 1968. No 6. С. 40-41.

## 2.9. Уровень топиков и изотопий

Следующий уровень – уровень топиков и изотопий. Этот уровень всецело стоит отнести именно к сфере дискурса, а не текста, поскольку выявление и топиков, и изотопий является частью глобального дискурсивного процесса. Топики и изотопии играют одни из ключевых ролей в формировании концептуально значимых смыслов и в результате полноценного понимания текста.

Начнем с понятия топика. Вот как характеризует его У. Эко: «Когда мы имеем дело с неоднозначным предложением или небольшим отрывком текста, оторванным от всякого контекста или от обстоятельств его высказывания, мы не можем снять эту неоднозначность без обращения к предполагаемой “о-чем-ности” (“aboutness”) контекста – к тому, что обычно называют текстовым топиком (по отношению к которому сам текст оказывается комментарием)»<sup>271</sup>. Говоря о топике, Эко отталкивается именно от неоднозначности, которая окружает высказывание. Мы бы обозначили эту неоднозначность как смысловую неопределённость высказывания. Топик является тем уровнем, который позволяет читателю делать тот или иной выбор в прочтении каждого конкретной текстовой лексии, а в конечном счете и всего текста.

Каждому читателю приходилось формулировать или слышать формулировку: этот текст о том-то. Такое утверждение строится, исходя из того топика, который выбирает читатель. Например, «Отцы и дети» – это роман о взаимоотношениях разных поколений; или это роман о разных социально-политических идеологиях и т.д. Подобные утверждения являются ответом на некоторый поставленный читателем вопрос. Отсюда и

---

<sup>271</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 62.

определение топика: «Топик обычно определяется посредством формулирования вопроса»<sup>272</sup>.

Может показаться, что топик – это какой-то поверхностный уровень чтения, который мало отношения имеет к полноценному пониманию текста, но это совсем не так. Определение топиков является важнейшим инструментом чтения. Любое высказывание рассматривается в отношении к какому-то основанию. Именно в этом отношении и возникает смысл. То есть смысл фрагмента или полноценного текста – это ответ на определенный вопрос. Эту идею развивал еще Бахтин: «что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла»<sup>273</sup>.

Смысл возникает как реакция на вопрошание. Отсюда и представление о том, что текст в таком случае выступает как бы комментарием к топику. Однако вопрос может быть сформулировать по-разному, т.е. к одному и тому же высказыванию можно задать множество разных вопросов, ответом на которые будет выступать текст произведения. Причем ответ этот будет осмыслять каждый раз иначе. Когда мы говорим «“Отцы и дети” – роман о взаимоотношениях поколений» или «“Отцы и дети” – роман о нигилизме», то конструируем разные топики, которые репрезентируют разные прочтения. В первом случае на передний план выходит поколенческая тематика, а во втором случае – нигилистическая.

Топик как таковой формулирует вопрос в соответствии с контекстом, к которому относится высказывание. Как уже упоминалось выше, топик не является частью текста, он относится к дискурсивным процессам. Но это не означает, что в тексте нет операторов, который влияют на формирование топиков. Эко в связи с этим приводит различные уровни топиков: «Прежде всего, есть *топики предложения*. *Топики дискурса* могут определять понимание микроструктурных элементов на уровне коротких фраз. *Топики*

---

<sup>272</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 62.

<sup>273</sup> Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Рус. слов., Т. 6. 2002. С. 409.



*нарратива* могут определять восприятие текста на более высоких уровнях»<sup>274</sup>. Нас, конечно, интересуют в первую очередь топики более высоких уровней, которые бы имели отношение к целостному пониманию текста, тем не менее не стоит забывать о том, что топики более высоких уровней базируются на топиках более низких уровней.

Топики разного уровня основываются на читательских предпочтениях. В целом топики могут полностью задаваться читательским контекстом (например, интертекстуальными кодами, идеологическими кодами и пр.), но зачастую читатель подтверждение своих предположений текстом. В результате формирование топиков, как и в целом процесс чтения, представляет собой процесс постановки вопросов со стороны читателя и поиска ответов со стороны текста. На каждом таком уровне могут возникать разные текстовые операторы, которые помогают читателю сформулировать топик.

Обратимся к короткому тексту М.А. Булгакова «Они хотят свою образованность показать...» Это история о выступлении докладчика перед рабочими. Даже такой короткий пересказ сюжетного канвы произведения уже является реализацией топика определённого уровня. В данном случае это ответ на вопрос: что лежит в основе сюжета данного текста? То есть перед нами топик нарративного уровня, который строится на других содержательно сходных топиках более низких уровней. Очевидно, что при пересказе повествовательных текстов читатель чаще всего будет прибегать к пересказу крупных и наиболее очевидных нарративных структур. Однако процессы понимания устроены куда более сложно, и то, что в большей степени поддается словесной формализации, еще не является наиболее релевантным для смыслообразования.

Не менее очевидным текстовым оператором для формирования топика является заглавие. Принято считать, что «заглавие – минимальная формальная конструкция, представляющая и замыкающая художественное

---

<sup>274</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 65.

произведение как целое»<sup>275</sup>. Таким образом, заглавие как раз выступает в форме вопроса, ответом на который является сам текст, отсюда и очевидный топиновый потенциал этой текстовой категории. Если мы обратимся к заглавию текста Булгакова, то увидим, что оно высвечивает уже иной уровень текста. Докладчик, выступающий перед рабочими, использует в своей речи много иноязычных слов и витиеватых выражений, которые совсем не известны аудитории: «Итак, дорогие товарищи, я резюмирую! Интернациональный капитализм в конце концов и в общем и целом довел свои страны до полной прострации. У акул мирового капитализма одно соображение, как бы изолировать Советскую страну и обрушиться на нее с интервенцией! Они используют все возможности, вплоть до того, что прибегают к диффамации, то есть сочиняют письма, якобы написанные тов. Зиновьевым! Это, товарищи, с точки зрения пролетариата, – моральное разложение буржуазии и ее паразитов и камер-лакеев из Второго Интернационала!»<sup>276</sup>

В рамках этого топика текст предстает как рассказ о докладчике, который хочет покрасоваться перед публикой. Докладчик, используя в своей речи выражения вроде «Интернациональный капитализм», «прострация», «интервенция», «диффамация» и пр., буквально пытается показать свою образованность. Однако в данном тексте заглавие служит не конкретизации топика, а скорее наоборот затруднению его формулировки, поскольку может быть воспринято неоднозначно. В заглавии «Они хотят свою образованность показать...» можно уловить очевидную ироническую интонацию, которая передается за счет сказовой формы этой фразы. В этом случае актуализируется уже не только или даже не столько образованность докладчика, сколько его необразованность. Это подтверждается, например,

---

<sup>275</sup> Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типология // Проблемы структурной лингвистики. 1984: Сб. науч. тр. М., 1986. С. 167.

<sup>276</sup> Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. М.: «Художественная литература», 1989. Т. 2. С. 520-521.

реакцией публики на его выступление, которая отпускает иронические комментарии: «У него образование высшее, он высшую начальную школу кончил»<sup>277</sup>.

Подтверждением такому прочтению может служить и один из эпиграфов: «Какие-то чудачки наши докладчики! Выражается во время речи иностранными словами, а когда рабочие попросили объяснить – он, оказывается, сам не понимает!!»<sup>278</sup> Эпиграф тоже относится к заголовочному комплексу, а потому тоже является сильной позицией текста и отличается повышенным смысловым наполнением. Соответственно, эпиграф тоже может влиять на формирование топиков.

У текста есть еще один эпиграф из А.П. Чехова: «...и всегда говорят о непонятном!»<sup>279</sup> Этот эпиграф может как согласовываться с предыдущим топиком, так и противоречить ему, т.е. формировать иной топик. С одной стороны, докладчик рассказывает о непонятно прежде всего ему самому. При таком прочтении эпиграф вписывается в топик: необразованность. А с другой стороны, докладчик рассказывает о вещах непонятных и самой публике. Ведь все, о чем говорил докладчик вызвало у публике непонимание и озабоченность. Чеховский контекст переходит и на заглавие. В результате булгаковский фельетон приобретает бытийное звучание. Простые люди в новом мире пребывают в состоянии абсолютного непонимания.

Так формирование топиков оказывает непосредственное влияние на интерпретацию текста. Однако не менее важным в определении топиков является процесс их связи между собой.

Связь между различными топиками обеспечивает изотопия. Это понятие в широкий филологических обиход ввел А.-Ж. Греймас, который обозначал этим понятием согласования различным сем в дискурсе. С этой

---

<sup>277</sup> Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны. М.: «Художественная литература», 1989. Т. 2. С. 522.

<sup>278</sup> Там же. С. 520.

<sup>279</sup> Там же.

точки зрения, изотопия пронзает все уровни дискурсивной работы, поскольку именно изотопии обеспечивают связность и целостность текста. «Изотопия предполагает, таким образом, отношение эквивалентности между двумя и более семемами, устанавливаемое на основе отношения тождества между образующими их семами»<sup>280</sup>. Эквивалентность может проявляться как на уровне грамматических структур (например, наличие грамматической выраженности категории лица в выражении: «Я иду»), так и на уровне нарративных структур (например, связность субъектно-объектных отношений в фабуле). В связи с этим Эко относит фабулу к повествовательным изотопиям<sup>281</sup>.

Таким образом, изотопия – это мера избыточности дискурса. Чем более «настойчивым» будет повторение какой-то семы или какого-то класса сем, тем более связным и целостным будет прочтение текста.

Нас опять же в большей степени будут интересовать изотопии, которые обеспечивают целостность (когерентность) текста, изотопии, которые связывают разные топики. Целостность формируется на достаточно высоких уровнях осмысления текста и не всегда имеет четкую формальную соотнесённость с последним, поэтому в основе таких изотопий лежат именно топики.

Эти два понятия тесно связаны друг с другом, о чем говорит уже наличие единого корня. Между тем есть и принципиальное отличие. Вот что пишет Эко: «Релевантные семантические категории (на базе которых устанавливается та или иная изотопия) отнюдь не всегда очевидны, и потому именно топик (как подразумеваемый вопрос) – это та абдуктивная схема, которая помогает читателю решать, какие семантические свойства следует актуализировать. Изотопии же – это актуальная текстовая верификация, т.е. проверка на рассматриваемом тексте выдвигаемых в процессе абдукции

---

<sup>280</sup> Бочкарев А.Е. Изотопия как способ оформления субстанции содержания // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 59. С. 77.

<sup>281</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 70.

пробных гипотез»<sup>282</sup>. В этом плане топик – это читательское предположение, основание, которое лежит в основе прочтения, а изотопия – это само прочтение, развёртывание той смысловой цепи, которую задает топик.

Обратимся к тексту И. Ильфа и Е. Петрова «Разговоры за чайным столом». В этом рассказе представлено два разговора отца и сына за столом о школьном образовании. Оба разговора при этом отличаются по тональности. При первом разговоре отец пытается выяснить у сына, чему его учат в школе. Каждое предположение отца при этом резко опровергается сыном: «Ну, что у вас нового в классе? <...> Не в классе, а в группе <...> Что же учили в группе? <...> Не учили, а прорабатывали. <...> Какие же вы решали задачи? Небось трудные? <...> Да нет, не очень. Задачи материалистической философии в свете задач, поставленных второй сессией Комакадемии совместно с пленумом общества аграрников-марксистов»<sup>283</sup> и т.д.

Весь разговор продолжается в таком же духе и идет по нарастающей. Все предположения отца относительно того, чему учат его сына в школе, оказываются ошибочными. На все его самые обычные вопросы школьник отвечает совершенно неожиданные вещи. Уже в этом разговоре мы видим, как вопросы отца не подтверждаются ответами сына. Рассказ буквально репрезентирует ситуацию, когда заданный топик не подтверждается изотопией.

Второй разговор между отцом и сыном происходит совсем в ином ключе. На этот раз в сильной позиции оказался отец мальчика, которые прочитал в газете новое постановление ЦК относительно школьного образования. Теперь уже отец задает вопросы, на которые сын не знает «правильных» ответов: «что же теперь будет, ученик четвертого класса Ситников Николай? Сын молчал <...> Что вчера коллективно

---

<sup>282</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 67.

<sup>283</sup> Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч. в 5 томах. Рассказы, фельетоны, статьи, речи (1932-1937). Водевиль и киносценарии. М.: Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат), 1961. С. 30.

прорабатывали? Сын продолжал молчать. <...> Изжили наконец лебедевщину, юные непримиримые ортодоксы? Молчание <...> Уже признал бедный мальчик свои сверхдеборинские ошибки? Кстати, в каком он классе? <...> В нулевой группе. <...> Не в нулевой группе, а в подготовительном классе! – загремел отец. – Пора бы знать!»<sup>284</sup>

Постановление ЦК ввело новые требования к образованию, которые по существу для отца являются старыми. Отец привык к школе, в которой решают задачи по математике, по географии изучают, где находится Нью-Йорк, по истории изучают, кто такая Екатерина Вторая, а по литературе изучают Гоголя. Сын же обучался в школе, в которой решают задачи материалистической философии, про Нью-Йорк рассказывают лишь то, что там наиболее резко проявляются капиталистические противоречия, про Екатерину Вторую рассказывают, что это продукт нарастающего торгового капитализма, а по литературе изучают влияние современного прогрессивного поэта Аркадия Парового на западную литературу.

Таким образом, по прочтении рассказа складывается две глобальные изотопии, где одна представляет взгляд отца, который является продуктом старого образования, а вторая – взгляд сына, который является продуктом нового идеологизированного образования. Причем ситуация выстраивается абсолютно симметричная. Отец не принимает того, чему учат сына, сын не принимает того, о чем говорит отец. В ходе первого разговора отец не выдерживает и сбегает из дома, в ходе второго разговора сбегает уже сын.

При этом две обозначенные изотопии проходят через весь текст. В одной прогрессивным представляется новое образование (точка зрения сына), во второй – старое образование (точка зрения отца). Соответственно, противоположная точка зрения оппонентами высмеивается. Сын называет отца «реакционно настроенным мистиком», отец называет сына «двоечником».

---

<sup>284</sup> Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч. в 5 томах. Рассказы, фельетоны, статьи, речи (1932-1937). Водевиль и киносценарии. М.: Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат), 1961. С. 33.

На основе восприятия этих двух изотопий и выстраивается двойное прочтение. Об этом механизме писал еще Греймас: «причина полученного “духовного” удовольствия заключается в обнаружении двух различных изотопий в самом рассказе, который вначале рассматривался как однородный»<sup>285</sup>.

Таким образом, топики и изотопии формируют фокус читательского внимания. Топик устанавливает основание для прочтения, а изотопия выстраивает в соответствии с этим основанием смысловую цепочку, подтверждающую релевантность первого.

---

<sup>285</sup> Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Перевод с французского Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004. С. 101.

## 2.10. Уровень нарративных структур

Завершающий уровень многозначности – уровень нарративных структур. Под нарративом в современных нарратологических исследованиях понимается вид дискурса, в основе которого лежит рассказывание определенной истории<sup>286</sup>. Особенность этого вида дискурса заключается в его двоякособытийности, что в свое время подметил еще М.М. Бахтин: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)»<sup>287</sup>. В современных нарратологических терминах это переформулировал В.И. Тюпа: нарратив – это «нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)»<sup>288</sup>.

В определенном смысле нарратив – это и есть текст, т.е. само высказывание. Ж. Женетт использует термин повествование именно в этом значении<sup>289</sup>. Несмотря на то, что разделение повествования на два событийных плана во многом условно, тем не менее для литературы, особенно литературы XX века, оно оказывается важным. Разные прочтения могут формироваться как за счет одного событийного плана, так и за счет другого.

То, что касается референтного события, т.е. истории, о которой рассказывается, то здесь оказываются важными и повествовательные акторы, и сами события. В прозе XX века нередко встречаются примеры, когда сама история представляется сложной для читательского восприятия. Возникает

---

<sup>286</sup> Тюпа В.И. Нарратив // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 135.

<sup>287</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Худож. лит.», 1975. С. 403.

<sup>288</sup> Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 8.

<sup>289</sup> Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 64.



ситуация, когда читатель вынужден сам достраивать связи, необходимые для понимания истории.

Русские формалисты использовали понятия фабулы и сюжета для описания подобных сложностей восприятия. В их терминологии понятие фабулы соотносилось с материалом, а понятие сюжета – с формой. Не будем вдаваться в подробности теоретического осмысления этих двух понятий, воспользуемся теми определениями, которые приводит У. Эко. Эти определения для наших целей являются вполне удовлетворительными.

Итак, фабула – «это базовая схема повествования, логика действий и синтаксис персонажей, ход событий во времени. Отнюдь не всегда это последовательность именно *человеческих действий* (физических или иных): фабула может представлять собой также и трансформацию идей во времени или ряд событий, происходящих с неодушевленными предметами»<sup>290</sup>. В свою очередь сюжет – это история «как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т.е. прыжками вперед или назад), описаниями, обсуждениями, замечаниями в скобках, а также со всеми языковыми приемами»<sup>291</sup>.

Из определений становится ясно, что фабула – это лишь материал, из которого автор выстраивает сюжет, т.е. определенную форму. Сама форма или композиция может быть в таком случае соотнесена самим высказыванием, т.е. повествованием. Отчасти это так и есть, однако необходимо помнить о том, что и фабула, и сюжет являются лишь абстрактными конструктами, которые рассматриваются отвлеченно от самого высказывания. Их значение проявляется именно в сопоставлении друг с другом.

Если сюжет является читателю в форме самого высказывания, то фабула – это процесс осмысления этого сюжета. Осмысление сюжета может быть вариативным. И в этом смысле можно говорить о нескольких возможных фабулах, которые выстраиваются в сознании читателя. Таким

---

<sup>290</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 68.

<sup>291</sup> Там же.

образом, не только фабула служит материалом для сюжета, но сюжет служит материалом для фабулы, поскольку художественная коммуникация является двунаправленным процессом.

Эффект двусмысленного прочтения создается в тех ситуациях, когда сюжет дает возможность читателю выстроить несколько возможных фабул.

Проанализируем с этой точки зрения новеллу В.В. Набокова «Катастрофа». В сюжете этого текста Набокова достаточно темных мест, которые затрудняют для читателя выстраивание фабулы. В рамках анализа остановимся на двух точках, которые оказываются принципиально важными для выстраивания целостного прочтения текста.

Первый пункт будет связан с пуантой текста. В произведении рассказывается о Марке Штандфуссе, которого «друзья чествовали пивом и песнями Марка и рыжую, бледную Клару, – а через неделю будет их свадьба, и потом до конца жизни»<sup>292</sup>. На следующий день госпожа Гайзе сообщает матери Марка о том, что некий иностранец, в которого прежде была влюблена Клара, вернулся, и теперь его невеста совсем потеряла голову: «Это насчет Клары. Вот. Она сегодня, как безумная. Вернулся тот жилец, – помните, рассказывала. И Клара потеряла голову. Да, сегодня утром... Она не хочет больше видеть никогда вашего сына... вы ей подарили материю на платье, будет возвращено. И вот – письмо для Марка. Клара с ума сошла. Я не знаю...»<sup>293</sup>

Марк же в это время, ни о чем не подозревая, совершенно счастливый возвращается домой к своей невесте: «Я сейчас увижу Клару, – думал он. – Она встретит меня у порога. Скажет, что весь день скучала без меня, едва дожидая до вечера»<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 1. С. 142.

<sup>293</sup> Там же. С. 144.

<sup>294</sup> Там же. С. 145.

Далее в новелле происходит сюжетный поворот, который и раздваивает восприятие текста. Марк едет на трамвае и уже готовится сойти с него: «Марк спрыгнул. Обожгло подошвы, и ноги сами побежали, принужденно и звучно топая. Одновременно произошло несколько странных вещей... Кондуктор с площадки откачнувшегося трамвая яростно крикнул что-то, блестящий асфальт взмахнул, как доска качели, гремящая громада налетела сзади на Марка. Он почувствовал, словно толстая молния проткнула его с головы до пят, – а потом – ничего»<sup>295</sup>.

Нарративная стратегия субъекта повествования такова, что по прочтении этого эпизода читателю оказывается неочевидным, что происходит с Марком. С одной стороны, можно предположить, что на Марка налетел трамвай, но, с другой стороны, дальнейшее развертывание текста ставит под сомнение этот, на первый взгляд, очевидный вывод: «Стоял один посреди лоснящегося асфальта. Огляделся, увидел поодаль свою же фигуру, худую спину Марка Штандфусса, который, как ни в чем не бывало шел наискось через улицу. Дивясь, одним легким движением он догнал самого себя, и вот уже сам шел к панели, весь полный остывающего звона»<sup>296</sup>. На этом фрагменте стоит остановиться поподробнее, потому что здесь уже можно более-менее точно говорить о том, что двусмысленность происходящего возникает не столько из-за стратегии наррации, сколько из-за самого событийного ряда.

Конечно, повествователь не дает никаких добавочных пояснений событиям, однако все действия персонажа называются, что как раз и создает эту двусмысленность. Если обратить внимание на вышеприведенную цитату, то прежде всего озадачивает то, что Марк видит самого себя как будто со стороны, а затем догоняет и вновь воссоединяется с самим собой.

Исходя из приведенного выше текста, читатель уже может предполагать, что Марка сбил трамвай, а все последующее повествование –

---

<sup>295</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 1. С. 145.

<sup>296</sup> Там же.

лишь галлюцинация; или можно предположить, что Марка не сбивал трамвай, а все остальные aberrации восприятия связаны с испугом, который он испытал, когда чуть не попал под трамвай; или можно предположить, что после инцидента с трамваем у Марка действительно происходит раздвоение, и в тексте появляется как будто иной зеркальный мир, в котором есть другой Марк, и он не менее реален, чем этот.

Собственно, все три варианта фабулы имеют право на существование, поскольку до самого конца текста каждый из них получает свое подтверждение.

Воссоединившись с самим собой, Марк движется в сторону дома своей невесты, при этом герой по-прежнему не знает, что Клара не хочет его больше видеть. Напротив, перед нами возникает Клара, которая влюблена в Марка: «Мы так счастливы теперь, что мы можем обойтись без прихожей, – горячо зашептала Клара, и он почуял какой-то особый чудесный смысл в ее словах»<sup>297</sup>.

Тем не менее окружающая обстановка выглядит очень странно. В доме Клары откуда-то возникает застолье, в котором принимают участие люди, которых Марк видит впервые. Но тут картина снова меняется: «Рванулся он, – и зеленое платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в зеленый стеклянный колпак лампы. Лампа качалась на висячем шнуре. А сам Марк лежал под нею, – и такая грузная боль давила на грудь, такая боль – и ничего не видать, кроме зыбкой лампы, – и в сердце упираются ребра, мешают вздохнуть, – и кто-то, перегнув ему ногу, ломает ее, натужился, сейчас хряснет. Он рванулся опять, – лампа расплылась зеленым сиянием, и Марк увидел себя самого, поодаль, сидящего рядом с Кларой – и не успел увидеть, как уже сам касался коленом ее теплой шелковой юбки. И Клара смеялась, закинув голову»<sup>298</sup>.

---

<sup>297</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 1. С. 146.

<sup>298</sup> Там же. С. 147.

Из эпизода с Кларой и застольем Марк (и вместе с ним читатель) переносится в совершенно иную локацию, где он израненный лежит под лампой, но это происходит лишь на мгновение, после чего герой снова видит как бы со стороны себя рядом с Кларой, а еще через мгновение понимает, что это он сам и есть. Затем, пытаясь обнять Клару, герой откидывается назад и вновь ощущает боль: «Марк лежал забинтованный, исковерканный, лампа не качалась больше. Знакомый усатый толстяк, доктор в белом балахоне, растерянно урча, заглядывал ему в зрачки»<sup>299</sup>.

И опять перед читателем израненный Марк, который погибает в финале новеллы. В итоге сказать однозначно, что все-таки происходит в произведении, достаточно затруднительно.

Текст выдерживает разные подходы к формулировке возможной фабулы. Первый вариант: *Марка сбивает трамвай, его доставляют в больницу, где он и умирает*. Второй вариант: *Марка сбивает трамвай, после чего происходит раздвоение героя, один из них умирает, а другой переходит в зеркальный мир, который похож на первый, но отличается. В первом мире Марк умирает, во втором – живет, в первом мире Клара бросает Марка, во втором – влюблена и будет с ним счастлива* и т.д.

Ю.И. Левин назвал это свойство набоковской прозы биспациальностью и показал, что это инвариант поэтического мира Набокова: «У Набокова вступают в диалогические отношения не отдельные человеческие сознания, а целые миры, и события одного уровня реальности перекодируются в другой уровень»<sup>300</sup>. Исследователь также отмечает, что такое устройство набоковского мира способствует порождению смыслов: «биспациальность как таковая является выражением определенного мировосприятия и, соответственно, несет в себе потенцию некоторого суперсюжетного сообщения, иными словами, сама биспациальная структура является

---

<sup>299</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 1. С. 147.

<sup>300</sup> Левин Ю.И. Избранные труды: поэтика, семиотика / Ю. И. Левин. М.: Языки русской культуры: А. Кошелев, 1998. С. 326.

генератором смысла, не заложенного в текст эксплицитно»<sup>301</sup>. Можно рассмотреть и третий вариант: *все это приснилось Марку*. Семантика сна появляется с самого начала новеллы. Марк пьяный ложится спать. Семантикой сна текст и заканчивается: «А Марк уже не дышал, Марк ушел, – в какие сны – неизвестно»<sup>302</sup>.

Таким образом, сюжет в новелле «Катастрофа» провоцирует читателя на формирование разных фабул, вследствие чего текст прочитывается каждый раз по-иному. Подчеркнем, что разность этих прочтений зависит прежде всего от фабулы, от событийного ряда текста, и уже во вторую очередь от ее сюжетного оформления.

Это не означает, что сама наррация никакой роли в формировании разных прочтений не играет. Совсем наоборот. В большинстве повествовательных текстов именно нарративные параметры создают эффект смысловой множественности.

Обратимся к тексту И.А. Бунина «Неизвестный друг». Этот рассказ представляет собой серию из четырнадцати писем, которые женщина пишет известному писателю. Событийно в этом тексте, казалось бы, нет ничего озадачивающего. Оригинальность этого текста заключается в ее нарративной структуре.

Перед читателем действительно лишь четырнадцать писем от одного и того же адресанта, выстроенных в хронологической последовательности. Никакого обрамляющего текста и никаких паратекстуальных элементов в рассказе нет.

Из писем становится понятно, что женщина с писателем не знакома и решила написать, когда прочитала его новую книгу: «Не могу удержаться и опять пишу Вам. Думаю, что Вы получаете таких писем слишком много. Но ведь все это отклики именно тех человеческих душ, для которых и творите

---

<sup>301</sup> Там же.

<sup>302</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах. Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 1. С. 147.

Вы. Так зачем же мне молчать?»<sup>303</sup> Несмотря на то, что книга писателя и его личность становятся мотивировкой для написания писем, фигура писателя оказывается едва ли затронутой. По прочтении рассказа мы не узнаем даже его имени.

Героиня постоянно фокусируется на писателе, его творчестве, его таланте, но то и дело начинает рассказывать о себе, о своей жизни, о своих мыслях: «Простите, это может прозвучать дурно, но не могу не сказать: я не молода, у меня дочь пятнадцати лет, совсем уже барышня, но я была когда-то не совсем дурна и не слишком резко изменилась с тех... Мне все-таки не хочется, чтобы Вы представляли себе меня не такой, какая я есть»<sup>304</sup>. Содержание всех писем развивается именно таким образом: от адресата к адресанту. В результате чего получается, что героине в общем важна она сама, а фигура писателя – это лишь необходимый элемент переписки.

Это подтверждается и ожиданиями героини от своих писем. Поначалу она пишет без расчета на какой-либо ответ, затем начинает испытывать грусть, если вдруг не получит ответа. Далее героиня уже открыто требует от писателя ответа и переживает своего рода помешательство. И, наконец, в финале рассказа она благодарит своего адресата за то, что он так и не ответил ей: «Кончаю свои безответные письма тем же, чем и начала, – благодарностью. Благодарю Вас, что Вы не отозвались. Было бы хуже, если бы было иначе. Что бы Вы могли сказать мне? И на чем могли бы мы с Вами, без чувства неловкости, прервать переписку? И что бы я нашла сказать Вам еще, кроме сказанного? Больше у меня ничего нет, – я все сказала»<sup>305</sup>. Таким образом, история рассказа не выходит за пределы писем героини. В этом состоит еще одна характерная особенность этого текста. Событийность в нем сведена к минимуму. Как отмечает Е.В. Капинос: «Действие в рассказе лишь

---

<sup>303</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. С. 316.

<sup>304</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. С. 317.

<sup>305</sup> Там же. С. 322.

одно – перформативное: она пишет ему о том, как пишет письма»<sup>306</sup>. Отсюда вытекают и все сюжетные пустоты в тексте.

Выше мы упоминали о том, что о писателе читатель из повествования практически ничего не узнает. Он становится для главной героини неизвестным другом, т.е. другом, которого она не знает. По сути можно сказать, что он является друг вымышленным. Причем из повествования действительно можно заключить, что перед читателем выдуманная фигура. Нарратив героини устроен так, что характер этой вымышленности можно истолковать двояко. Во-первых, эта вымышленность продиктована тем, что герои не знакомы друг с другом, поэтому героиня придумывает себе образ писателя и сама же его корректирует, хотя характер близости к писателю по факту никак не меняется. Во-вторых, вымышленность может быть продиктована тем, что героиня натурально выдумывает себе писателя. В рассказе кроме писем героини никаких подтверждений наличия этого самого писателя читатель не видит. А героиня, напомним, не знакома с писателем, не называет его имени, не получает от него никаких ответов и т.д. Писатель становится фигурой умолчания. Исходя из этого вполне можно предположить, что писателя в принципе не существует, и героиня его просто придумала, потому что ей нужен был такой друг, а о том, что это стало своего рода помешательством, она и сама прямо пишет, когда не может дождаться ответного письма: «Я все-таки жду, жду письма. Теперь это уже как бы навязчивая идея, род душевной болезни»<sup>307</sup>.

В этом контексте напрашивается справедливый вопрос: а отправляет ли героиня в принципе своими письма? Может быть, писатель не отвечает героине именно потому, что она эти письма никуда и не отправляет. По крайней мере в тексте она никогда не проговаривает этого. Соответственно, это еще одна лакуна, которую образует нарратив. В таком случае перед

---

<sup>306</sup> Капинос Е.В. Сюжет без героя: «Неизвестный друг» И.А. Бунина // Известия ВГПУ. 2010. №10. С. 128.

<sup>307</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. С. 322.



читателем не столько письма, сколько своего рода дневник, о чем сама героиня опять сообщает в тексте писем: «Это похоже на дневник, по это все-таки не дневник, потому что теперь у меня есть читатель, хотя бы и предполагаемый...»<sup>308</sup>. Так она рассуждает, когда рассчитывает рано или поздно получить ответ. А вот, что говорит героиня в финале, когда перестает ждать ответа: «Со странным чувством, точно я кого-то потеряла, – опять остаюсь одна, со своим домом, близостью туманного океана, осенними и зимними буднями. И опять возвращаюсь к дневнику, странную надобность которого, равно как и Ваших писаний, знает только бог»<sup>309</sup>.

Наконец, еще одним, наверное, главным вопросом всего повествования становится сам субъект наррации – героиня рассказа. Героиня за все время тоже не называет своего имени. Причем неизвестным другом в первом же письме она называет именно себя: «видите, из какого далека шлет Вам привет один из Ваших неизвестных друзей»<sup>310</sup>. Для читателя статус неизвестности и одного, и другого оказывается одинаковым, поскольку оба имени не называются. Соответственно, заглавие может быть соотнесено как с одним, так и с другим.

Со стороны героев пропорция оказывается иной. Понятно, что герои не знакомы, но если учесть тот факт, что героиня пишет и отправляет письма, то у адресата есть возможность узнать героиню по крайней мере по этим письмам. При этом героиня в них ни разу не называет своего имени. Она рассказывает, где живет, чем занимается, какие у нее интересы, но вот имени не называет. То есть писатель не может идентифицировать героиню. Для него она в таком случае тоже становится не более, чем вымышленным персонажем, поскольку если он и встретит ее в жизни, то никогда не узнает. Получается, что он как бы знает все и ничего. Героиня же, наоборот, знает о

---

<sup>308</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. С. 321.

<sup>309</sup> Там же. С. 323.

<sup>310</sup> Там же. С. 316.

писателе лишь его имя (хоть и не называет его) и больше не знает ничего. Причем эту пропорцию сознательно она же сама и выстраивает, когда рассказывает о себе, потому что не хочет, чтобы ее предполагаемый собеседник представлял ее не такой, какая она есть. Но в то же время героиня в финале осознает, что не готова была сказать что-то сверх этого.

Вернемся еще к самому первому письму, где героиня называет себя неизвестным другом. Когда она употребляет это выражение применительно к себе, то характеризует не статус знакомства/незнакомства, а статус известности/неизвестности. Она называет себя неизвестным другом на контрасте с известным писателем. В этом контексте нарратив тоже представляется достаточно парадоксальным, поскольку об известном писателе ничего не известно, а о неизвестной читательнице известно, конечно не все, но во всяком случае гораздо больше. «Текст постоянно “покачивается” на этой волне приближения-отталкивания»<sup>311</sup>.

Еще одной особенностью бунинского нарратива является его ориентация на так называемую метапрозу. М.Н. Липовецкий приписывает ей следующие параметры: «тематизация процесса творчества»; «высокую степень репрезентативности "внезапного" автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем»; «зеркальность повествования, позволяющую постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, “текст в тексте” и “рамочный текст”»; «“обнажение приема”, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершеного образа»; «пространственно-временную свободу, возникающую в результате ослабления миметических мотивировок»<sup>312</sup>. Все эти признаки в той или иной степени можно перенести на текст Бунина.

---

<sup>311</sup> Капинос Е.В. Сюжет без героя: «Неизвестный друг» И.А. Бунина // Известия ВГПУ. 2010. №10. С. 128.

<sup>312</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 46.

Говоря о метапрозе, мы возвращаемся к тому, что весь текст представляет собой ряд перформативных актов – актов написания писем героиней. Героиня пишет, рассуждает о вопросах творчества и письма, и в этом отношении сближается с автором. На правах рассказчика она тем более может таковым считаться.

Однако письмо – это первичный речевой жанр, к тому же жанр не художественный. Сами по себе эти письма еще становятся художественным произведением. Таковым их делает помещение в «невидимую» рамку с заглавием «Неизвестный друг». Именно соположение этих писем в рамках одного единого целого делают их произведением. В этом отношении рассказ может быть прочитан как ответ того известного писателя своей читательнице. Этот ответ выражен в виде публикации этих писем в качестве художественного произведения. И вот герои уже поменялись местами. В то же время метапроза всегда повышает взаимопроникновение вымышленного в реальное и наоборот, поэтому текст может быть прочитан и как вымысел писателя про письма от читательницы. И весь тот вымысел, который при героиня приписывает в заключительном письме себе, стоит приписать самому писателю.

Выводы по главе:

1. Уровни многозначности выступают как производная от уровней текста и дискурса.
2. Художественный текст рассматривается как каталог потенциальных текстовых уровней, на которых может происходить интерпретативное расхождение, вследствие чего уже возникают различные интерпретации текста.
3. Уровень экстенсионалов характеризует неоднозначности, которые могут возникать в сфере референции.
4. Уровень базового словаря описывает ситуации многозначного прочтения отдельных слов или сочетаний, которые при этом могут оказывать серьезное влияние на целостное прочтение текста.

5. Многозначность на уровне кореференций проявляется в ситуации установления вариативных тождеств между референтами.

6. Уровень контекстуальных и ситуативных предпочтений связан с коммуникативным пространством, вариативность которого влечет за собой и вариативность прочтения.

7. Уровень риторического и стилистического гиперкодирования включает в себя все случаи риторического прочтения текста.

8. Различные прочтения на уровне фреймов возникают, когда структура текста в сознании читателя сочетается с разными фреймами.

9. Уровень интертекстуальных кодов привносит в текст смыслы, которые не были бы актуализированы с учётом лишь имманентной структуры текста.

10. Уровень идеологического кодирования подключает различные идеологические структуры к интерпретации текста.

11. Топики и изотопии помогают читателю выбрать необходимое измерение для интерпретации и установить смысловые связи между лексиями внутри него.

12. Уровень нарративных структур связан с неоднозначными конструкциями и вариативными прочтениями в области нарратива.

## **Глава 3. Механизмы многозначности**

### **3.1. Разноуровневое прочтение текста**

Предыдущая глава была посвящена описанию уровней многозначности, то есть тем областям текста или дискурса, где локализуется разночтение. Не раз упоминалось о том, что Уровневая модель в значительной степени условна по нескольким причинам. Среди них – невозможность четко локализовать то или иное прочтение в рамках одного уровня. Осмысление текста – процесс глобальный, он пронзает текст целиком, а потому он почти никогда не реализуется только на одном уровне.

Тем не менее разные прочтения одного и того же текста часто задействуют разные уровни. В таких случаях эффект многозначности текста можно отождествить с разноуровневым чтением. Это один из основных и наиболее очевидных механизмов многозначности.

Продemonстрируем это на примере раннего рассказа А.П. Платонова «Фро». Коротко напомним сюжет произведения. Муж главной героини уезжает на дальние стройки, она скучает по нему и всячески пытается вернуть его домой, подчас странными способами. Сначала Фро вопрошает проходящий мимо поезд, который проезжал мимо поезда с ее мужем, а значит «видел» его позже ее. Затем героиня устраивается помогать на транспортных путях, предполагая, что так у нее реализуется какой-то контакт с уехавшим мужем. Позднее героиня получает телеграмму от мужа и начинает тосковать по нему еще сильнее. От испытываемой тоски она не может ничего делать, бросает курсы сигнализации, на которых прежде была лучше в группе, и устраивается работать почтальоном, чтобы раньше всех иметь доступ к письмам. Когда героиня узнает адрес мужа, то просит своего отца телеграфировать ему о том, что она находится при смерти. Наконец, муж приезжает к ней. Они проводят вместе две счастливых недели, после чего ее муж уезжает еще дальше. Однако Фро уже не испытывает такой тоски, она утешается игрой соседского мальчика на губной гармошке.

У этого программного платоновского текста богатая традиция толкования. Начиная с советской критики, этот рассказ было принято интерпретировать в духе «жизнеподобия». В центре внимания находился конфликт между миром глобальным и миром локальным. Глобальный мир в этой интерпретации представляет Федор, а локальный мир – Фро. «Сюжет в целом даёт основания для подобной интерпретации: Фёдор не может вести “домашнее” существование, поскольку увлечён идеей всемирной “гармонизации”, ради которой готов фактически отказаться от молодой жены – подобной акцией героя (либо попыткой её совершить) оканчивается рассказ. Именно такую коллизию подчёркивали современные Платонову критики, делая при этом неутешительный (по идеологическим критериям эпохи) вывод, что автор “Фро” сочувствует “консервативной” героине куда больше, чем “прогрессивному” герою, и личное в рассказе торжествует над общественным»<sup>313</sup>.

В рамках таких прочтений советской критики центральное место, конечно, занимает идеологическое кодирование. Рассмотрение текста с позиций идеологии определяет и соотношение всех остальных текстовых структур, которые подтягиваются к идеологическому каркасу.

Иначе может выглядеть прочтение рассказа, если обратиться к традициям русской классической прозы. А.К. Жолковский обратил внимание на то, что сюжет «Фро» практически повторяет сюжет «Душечки» А.П. Чехова. «В самом общем плане можно сказать, что рассказы объединяет амбивалентная тема природной женской пустоты, страдающей без заполнения культурным мужским началом»<sup>314</sup>. Жолковский подчеркивает, что чеховский подтекст акцентирует в рассказе Платонова проблематику женской души в мужском мире. Причем с этих позиций рассказ тоже прочитывается

---

<sup>313</sup> Яблоков Е.А. Мировое трезвучие. Рассказ Андрея Платонова «Фро»: символика сюжета и смысл заглавия // *Studia Pigioniana*. 2021. № 4. С. 86.

<sup>314</sup> Жолковский А.К. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. Ред.-сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М.: Современный писатель, 1994. С. 380.

амбивалентно. В зависимости от того, как читатель смотрит на проблему соотношения мужского и женского, текст может быть прочитан как история о тотальной зависимости женщины от мужчины, в котором она готова раствориться, а может быть прочитан как история о преодолении женщиной этой зависимости.

Так или иначе, оба эти прочтения основываются на интертекстуальном коде. Сначала возникает интертекстуальное предположение со стороны читателя, а уже затем, согласуясь с ним, выстраивается соответствующее прочтение текста.

Другое прочтение может быть выстроено, если обратиться к нарративным структурам рассказа. Нарративную канву рассказа можно возвести к типическому сюжету о «поисках потерянного мужа». «Более глубокий субстрат этого архаического комплекса образует боязнь экзогамного (то есть, говоря упрощенно, межплеменного) брака. Она выражается в переоценке женщиной связей со своим родом (что в рассматриваемых сюжетах выражается, например, через козни сестер как ее ипостасей) и собственной роли (в частности, красоты), в недооценке супруга (воображаемого в виде чудовища) и в стремлении к нормализации брака (путем расколдовывания чудесного супруга)»<sup>315</sup>.

В рассказе возвращенная близость между героями приводит к тому, что муж уезжает от Фро еще дальше, чем он был до этого. В этом разрезе рассказ Платонова представляет собой переосмысление сказочного сюжета. «С мифологической точки зрения перед нами довольно наглядный спуск в подземное царство – одно из ранних появлений в рассказе облика смерти, хотя пока что в очень невинном и даже оптимистическом ключе»<sup>316</sup>.

---

<sup>315</sup> Жолковский А.К. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. Ред.-сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М.: Современный писатель, 1994. С. 378.

<sup>316</sup> Там же.

Это прочтение строится на основании привлечения архетипического сюжета. За счет повторяющегося сюжетного типа у рассказа появляются новые контексты, через которые он осмысливается.

Также прочтение текста может базироваться и на иных контекстуальных предпочтениях. Например, рассказ «Фро» может быть прочитан в более широком контексте платоновского творчества. «Можно считать, что главную тематическую доминанту поэтики Платонова составляет нацеленность на преодоление непосредственной реальности, на выход за ее пределы, на преодоление, “трансцендирование” ее пространственной, энергетической и экзистенциальной ограниченности»<sup>317</sup>. И далее: «“Фро” прочитывается как довольно полный вариант платоновской парадигмы. В этом небольшом рассказе действительно “все есть”: отправка на тот свет, претензии на невозможную переделку мира, возвращение, рытье могилы, символические смерти, чудесное спасение, медиация между далью и близью, спрямление далеких линий коммуникации, подавление эротических претензий на супруга, семейное примирение с помощью дополнительных неродственных связей, преодоление сиротства взаимным воскрешением детей и взрослых...»<sup>318</sup>

Контекст поэтики Платонова позволяет вписать рассказ в авторскую художественную парадигму, в то же время этот самый контекст позволяет осмыслить конкретный текст как часть большого смыслового целого.

Перед нами несколько разных прочтений одного и того же текста. Каждое из них основывается на разных уровнях. Если же мы попытаемся соотнести эти прочтения между собой, то обнаружится, что далеко не всегда они противоречат друг другу. В этом отношении многозначность как таковая есть явление неоднородное.

---

<sup>317</sup> Жолковский А.К. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Андрей Платонов. Мир творчества. Ред.-сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. М.: Современный писатель, 1994. С. 390.

<sup>318</sup> Там же.



Важной особенностью этого механизма многозначности является комплементарность интерпретаций. Принцип комплементарности (или дополнительности) изначально был сформулирован в рамках квантовой физики, где он использовался для описания двойственной природы света. Позднее Н. Бор высказывался о том, что принцип дополнительности имеет общенаучное значение и может быть применим к гуманитарным наукам в не меньшей степени: «В общефилософском аспекте знаменательно здесь то, что в отношении анализа и синтеза в других областях знания мы встречаемся с ситуациями, напоминающими ситуацию в квантовой механике. Так, цельность живых организмов и характеристики людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты целостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания»<sup>319</sup>. С тех пор ссылки на принцип комплементарности в рамках гуманитарных наук стали общим местом, однако отсюда же возникают разночтения в понимании этого принципа.

В наиболее общей форме действие этого принципа описал В.В. Налимов: «Принцип дополнительности – это, собственно, признание того, что четко построенные логические системы действуют как метафоры: они задают модели, которые ведут себя и как внешний мир, и не так»<sup>320</sup>. Проблема заключается в том, что общая формулировка не всегда содержит в себе функциональное описание. В связи с этим оказывается совсем не очевидным, как именно этот принцип должен переноситься в гуманитарную сферу.

Так, В.А. Миловидов пишет: «в большинстве научных источников принцип взаимодополнительности (комплементарности) предстает как принцип интегративный, утверждающий “дружественность”

---

<sup>319</sup> Бор Н. Квантовая физика и философия // Бор Н. Избранные научные труды: в 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2. С. 532.

<sup>320</sup> Налимов В.В. Вероятностная модель языка. Москва: Наука, 1979. С. 103.

комплементарных объектов друг другу»<sup>321</sup>. В такой трактовке разные интерпретации одного текста будут рассматриваться как две части одного целого, т.е. одна интерпретация дополняет другую. Текст предстает конструктором, который состоит из разных деталей. Если одна деталь окажется утерянной, то понимание текста окажется уже принципиально неполным.

Между тем, представляется, что изначальная логика принципа комплементарности заключается в другом. В.А. Миловидов утверждает, что «комплементарные точки зрения существуют отнюдь не в логике “содружества”, “сотрудничества”. Но они и не “конфликтуют” друг с другом. Они, как мы сказали, разноположены, не связаны отношениями бинарной оппозиции, существуют в разных эпистемологических плоскостях и вполне, если можно так выразиться, могли бы обходиться друг без друга в едином интеллектуальном (и текстовом) пространстве»<sup>322</sup>.

Такое понимание принципа комплементарности, на наш взгляд, является более релевантным. Комплементарные интерпретации текста разноположены и не связаны отношениями бинарной оппозиции. Именно это положение Миловидова представляется наиболее ценным для понимания феномена дополнительности. Комплементарные интерпретации (смыслы) принципиально не связаны друг с другом, и в этом заключается их дополнительность. Они не являются частью одной структуры, а потому и не связаны отношениями оппозиции. Такие интерпретации оказываются вполне самостоятельными, каждая из них вполне может рассматриваться изолированно от другой.

Исходя из этого теоретического витка, вернемся к осмыслению того, что такое многозначность текста. В рамках данного исследования уже не раз было показано, что различные истолкования текста могут возникать на основании совершенно отличных факторов. Если учесть этот факт, то

---

<sup>321</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 29.

<sup>322</sup> Там же. С. 30.

становится очевидным, что различные прочтения текста могут быть в разных структурных соотношениях друг к другу.

«Сюжетное» прочтение текста будет иметь свое место, а интертекстуальное или идеологическое – свое. Традиционно в филологических исследованиях разного толка прочтение текста на уровне сюжета считается первичным или базовым уровнем понимания, которое, как правило, приписывается «наивному» читателю. «Искушенный» же читатель всегда пытается выйти за пределы первичных структур текста и подняться к высшим структурам дискурса. Вспомним хотя два уровня чтения, которые выделяет Р. Барт: «первый напрямик ведет меня через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка <...>при втором способе чтения я не пропускаю ничего; такое чтение побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, приникать к тексту»<sup>323</sup>.

Даже в самых релятивистски настроенных теориях интерпретации так или иначе выстаивается иерархия различных уровней понимания текста. Более сложно выстроенная интерпретация оценивается если не как более правильная, то во всяком случае как более полная. С нашей точки зрения, соотношение интерпретаций между собой с точки зрения их качества мало что дает исследователю, поскольку сама категория качества динамична (об этом подробнее в следующей главе). Наиболее продуктивным же будет анализ соотношения интерпретаций с точки зрения их смысловой наполненности, т.е. как смысл 1, смысл 2, смысл n... согласуются друг с другом.

Здесь мы подходим к следующему механизмам многозначности, который в самом общем виде являются базовыми для понимания вообще сущности этого феномена.

---

<sup>323</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 469-470.

### 3.2. Амбивалентность высказывания

Этот механизм основывается на амбивалентности высказывания. В русской филологической традиции термин «амбивалентность» восходит прежде всего к работам М.М. Бахтина, который использовал его в рамках концепции «карнавализации»: «Образ карнавала воплощает в себе амбивалентность, как способ выражения бытия, способ преодолеть ограниченность индивидуальной жизни и соединиться с ценностями рода, сделать смерть не абсолютной, а относительной. Индивид, чтобы ощущать себя частью целого, вынужден совмещать противоположные чувства, отражающие совмещение противоположности его места в мире – конечной части бесконечного общеродового тела»<sup>324</sup>.

Бахтин пишет о совмещении противоположностей в рамках одного, что и лежит в основе амбивалентности. Позднее Ю. Кристева в своем переосмыслении идей Бахтина будет писать об амбивалентности высказывания и по сути отождествлять его с понятием диалогизма: «Выражение “амбивалентность” предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста – в историю; для писателя это одно и то же. <...>всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону <...>Диалогизм и амбивалентность позволяют сделать один важный вывод. Как во внутреннем пространстве отдельного текста, так и в пространстве многих текстов поэтический язык по сути своей есть “двойкость”»<sup>325</sup>.

«Амбивалентность» если не в качестве термина, то во всяком случае в качестве понятия используется и в рамках лингвистики. Амбивалентное

---

<sup>324</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. С. 449.

<sup>325</sup> Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 219-210.

слово – это «слово, совмещающее в себе противоположные значения»<sup>326</sup>. В лингвистическом определении, как и у Бахтина, акцентируется совмещение противоположностей.

На наш взгляд, характеристика противоположности действительно лежит в основании амбивалентности. Значения, которые приписываются одному выражению, оказываются противоположными, отсюда и двойственность, которая фиксирована во внутренней форме слова. В своем исходном виде амбивалентность – это действительно двусмысленность, поскольку эти разные смыслы состоят в отношении бинарной оппозиции. Иногда бинарная структура может быть расширена до тернарной (состоящей из трех членов), так как противоположность «предполагает возможность взаимодействия и взаимоперехода»<sup>327</sup>, однако этот третий член представляется в определенной степени вторичным по отношению к первичной бинарной структуре.

Приведем в качестве примера короткий текст А. Архангельского:

Все изменяется под нашим Зодиаком,  
Но Пастернак остался Пастернаком.

Вот как комментирует данный текст И.В. Фоменко: «В данном случае двусмысленность может быть понята и как комплимент человеку, оставшемуся верным себе, несмотря на все жизненные передряги, и как осуждение человека, живущего вне времени»<sup>328</sup>. Эффект амбивалентности возникает именно в плане оценки «неизменности» Пастернака. Отсутствие в рамках самого текста дополнительного контекста, который бы однозначно прояснил эту оценку, дает читателю основания для амбивалентного восприятия высказывания. Принципиально то, что варианты восприятия будут расходиться по диаметрально противоположным полюсам. Как характеризует

---

<sup>326</sup> Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 24.

<sup>327</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 49.

<sup>328</sup> Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. Пособие для студ. филоло. фак. высш. учеб. заведений / И.В. Фоменко. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 11.

Фоменко, с одной стороны – «комплимент человеку, оставшемуся верным себе, а с другой стороны – «осуждение человека, живущего вне времени». В первом прочтении Пастернак осмысливается читателем со знаком плюс, а во втором – со знаком минус.

Два прочтения оказываются в положении бинарной оппозиции друг к другу, вследствие чего характер их соотношения можно назвать конфликтующим. Данное высказывание не может быть прочитано с учетом двух этих интерпретаций одновременно. Каждая из них имеет право на существование, но независимо друг от друга. Происходит это именно потому, что они находятся в оппозитивных отношениях. Плюс и минус осмысляются в культуре как два противопоставленных члена оппозиции, потому что относятся к одному основанию, к одному контексту. Именно поэтому высказывание не может быть одновременно и комплиментом, и осуждением, иначе оно нарушает законы формальной логики.

В качестве преодоления двучленной системы может быть привнесён третий член. Он помещается между двумя противопоставляющимися точками. В этом смысле он выступает как нейтральное звено. Приведенная эпиграмма Архангельского с точки зрения этого среднего звена может быть прочитана как сухая констатация факта, где «неизменности» Пастернака не выносятся никакой оценки. Все изменяется, а Пастернак не изменен.

Но в этом же кроется и проблема среднего звена тернарной структуры. Поскольку никакой оценки вообще не выносятся, возникает закономерный вопрос: а не снимается ли таким образом вся оппозиция как таковая? Если в данном высказывании не выносятся никакой оценки, имеет ли смысл говорить о наличии категории «оценочности» в интерпретации? Получается, что среднее звено нейтрализует всю структуру, переводя высказывание на какой-то иной уровень осмысления. Именно поэтому в основе феномена амбивалентности лежит бинарная оппозиция.

Бинарная оппозиция при этом не существует сама по себе. Для того, чтобы две интерпретации осмыслились как противоположные, необходимо общее основание, в отношении к которому и реализуются эти интерпретации.

А.-Ж. Греймас называет такое основание семантической осью: «Важно именно существование единой точки зрения, некоего измерения, в рамках которого проявляется противоположность, представая в виде двух крайних полюсов одной и той же оси»<sup>329</sup>. И далее: «Этот общий знаменатель двух терминов, то основание, на котором заявляет о себе сочлененность (l'articulation) конкретного значения, мы предлагаем назвать *семантической осью*»<sup>330</sup>. Таким образом, семантическая ось выполняет функцию контекста, в рамках которого актуализируются противоположные интерпретации.

Контекст этот может быть явлен внутри самого текста, т.е. может быть выражен эксплицитно, а может быть вынесен за пределы текста, в фазу дискурса. Например, в тексте Архангельского оценка Пастернака непосредственно не выражена. Можно много говорить о различных контекстах или подтекстах, которые будут кренить текст в пользу той или иной оценки, однако в самом тексте наличие подобных коннотаций совсем не очевидно.

Любое значение (смысл) реализуется только в определенном контексте. Это же касается и амбивалентности. Принципиальное отличие состоит лишь в том, что для реализации амбивалентности необходим такой контекст, который делает возможным существование двух взаимоисключающих прочтений. Отсюда следует еще одна необходимая черта амбивалентности – определенность интерпретаций.

Контекстуальность формирует не просто интерпретации, а определённые интерпретации. Бинарная оппозиция позволяет интерпретировать высказывание в рамках двух противоположенных векторов, которые при этом четко заданы.

Подобный взгляд на многозначность активно развивается в рамках наук когнитивного спектра. В подобных исследованиях используются термины бистабильность или мультистабильность, которыми обозначается

---

<sup>329</sup> Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Перевод с французского Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004. С. 29.

<sup>330</sup> Там же.

существование двух или нескольких независимых друг от друга интерпретаций. Д.Н. Ахапкин даже перенес эту терминологию на филологическую почву и ввел понятие «бистабильный текст»<sup>331</sup>, которым обозначил тексты с неразрешимой многозначностью на уровне содержания. Это такие тексты, которые функционируют по принципу каламбура (о каламбурной семантике мы уже говорили выше в рамках раздела 2.3). В данном случае когнитивное понимание многозначности нас интересует именно в контексте сближения с феноменом амбивалентности. Обратимся к определению, которое дает нейрофизиолог С. Зеки: «многозначность – это определенность многих, одинаково вероятных интерпретаций, каждая из которых независима, когда она занимает место в сознании»<sup>332</sup>. Зеки подчеркивает характер определенности разных интерпретаций. Многозначность здесь вытекает не из семантической неопределенности, а напротив из четкой заданности значений. Эта определенность вытекает непосредственно из контекстуальности.

Так и возникает эффект амбивалентности. Как только субъект интерпретации «схватывает» определенную семантическую ось, появляются два полюса ее осмысления.

И еще о контексте. В рамках осмысления амбивалентного высказывания в оппозитивных отношениях могут оказаться самые разные интерпретации. Когда мы анализируем эпиграмму Архангельского с точки зрения аксиологической пары «хорошо – плохо», то противопоставление этих двух прочтений кажется очевидным, поскольку данная оппозиция уже задана культурой. Однако амбивалентным высказывание делает не тот факт, что читатель может интерпретировать его с позиции «хорошо» и «плохо», а то, что эти интерпретации не могут быть одновременно применимы к нему. В

---

<sup>331</sup> Ахапкин Д.Н. Бистабильные тексты: о когнитивных механизмах поддержания неразрешимой многозначности // Критика и семиотика, 2019 (2). 136-145.

<sup>332</sup> Zeki S. The Neurology of Ambiguity. In: The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity. Ed. by M. Turner. Oxford, New York, Oxford University Press, 2006. P. 245.



этом смысле противоположность двух прочтений должна быть реализована не просто в рамках какой-то культурной парадигмы, а именно в контексте высказывания.

Отсюда вытекает собственно важнейшее условие бинарной оппозиции. Противопоставлены должны быть две интерпретации в рамках одного высказывания. С точки зрения иных контекстов эти интерпретации вполне могут быть не противоречивыми.

Обратимся к известному роману В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Это один из главных текстов русского постмодернизма, к тому же это текст в каком-то смысле закрывающий XX век русской литературы.

Амбивалентным в этом произведении оказывается художественное пространство. События романа «разворачиваются в двух пространствах, или в двух реальностях. Первое пространство, охваченное 1918-1919 годами, представляет нам картины первых лет революции и гражданской войны (по разнообразным текстовым отсылкам становится ясно, что “воспоминания” героя записаны в Кафка-юрте в 1923-1925 гг.), второе пространство разворачивается уже в современную эпоху (1990-1992 гг.): читатель оказывается в больничной палате клиники душевнобольных, где находятся четыре пациента, рассказывающие друг другу свою историю»<sup>333</sup>.

Оба этих художественных пространства играют важную сюжетообразующую роль, поскольку главный герой Петр Пустота существует в каждом из них. В конце каждой главы герой просыпается то в послереволюционном времени, то в постсоветском. Таким образом, времена чередуются друг с другом, не давая при этом читателю определить, где же именно находится герой и как нужно воспринимать описываемые события. «Эти два плана бытия представлены пересекающимися друг с другом сновидениями: с одной стороны, Петр Пустота – пациент психиатрической клиники 1990-х годов, который во сне воображает себя Петькой, героем

---

<sup>333</sup> Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // МНКО. 2020. №2 (81). С. 374.

романа Д.А. Фурманова, а с другой – он боец, переживающий реальность революции и страдающий в госпитале от ночных кошмаров»<sup>334</sup>.

Перед героем (как и перед читателем) возникает вопрос, какое из этих двух пространств реально, а какое – бред. Амбивалентность нарратива здесь очевидна. Двойственность пространства порождает двойственность фабулы. Если переформулировать этот вопрос в герменевтическом ключе, то он будет выглядеть следующим образом: как выстроить единую и непротиворечивую интерпретацию относительно того, что происходит в романе? Амбивалентность заключается именно в том, что таких версий может быть, как минимум, две. Как отмечает Т.Р. Аюпов, «вполне возможно, душевнобольному Петру Пустоте из “1990-х” видятся события прошлого (1918-1919 годов), в которых он якобы сам участвовал. Но мы помним, что весь роман-воспоминание написан им же, Петром Пустотой, в 1923-1925 годах»<sup>335</sup>.

Необходимость в каком-то целостном прочтении возникает именно потому, что возникает противоречие между этими двумя художественными пространствами. Герой не может быть одновременно в одном пространстве в качестве одного лица и в то же время в другом пространстве в качестве другого лица. Отсюда вытекает естественная необходимость устранить это противоречие. Возникает оно не потому, что два художественных пространства противоречат друг другу. Они оказываются оппозитивны по отношению друг к другу именно в контексте высказывания.

Существование героя в двух пространствах одновременно нарушает законы реалистического нарратива, отсюда и возникает противопоставление двух пространств. Следуя логике реалистического повествования, читатель будет пытаться восстановить целостную картину, которая объясняла бы все отклонения нарратива.

---

<sup>334</sup> Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // МНКО. 2020. №2 (81). С. 374.

<sup>335</sup> Там же.

Однако подобная амбивалентность может быть снята в том случае, если читатель не пытается осмыслить настоящий нарратив как реалистический. Аюпов отмечает: «автор произведения считает, что все эти реальности нереальны, что их просто не существует (действие романа, как признается сам автор, “происходит в абсолютной пустоте”), ибо порождаются феноменами сознания, в том числе и его сном»<sup>336</sup>. Еще более четко эту проблему выразил А.П. Павленко: «главный герой романа, от имени которого ведется повествование, погружен в себя настолько, что не видит границы между мечтой и реальностью, между сном и действительностью. В результате в его воспаленном мозгу рождается бред, он не знает, спит ли он или бодрствует, в реальности ли он находится или это просто игра воображения»<sup>337</sup>.

Таким образом, противопоставление между двумя художественными пространствами снимается, если читатель не пытается понять, какое из двух пространств истинное, а какое ложное; где реальность, а где иллюзия. Оба пространства как бы уравниваются в своем статусе. Однако возникает двусмысленность иного рода.

Возникает вопрос: а эти два пространства все же реальны или оба иллюзорны? Этот вопрос также получает в романе амбивалентное истолкование: «Мир, где мы живём, просто коллективная визуализация, делать которую нас обучают с рождения. <...> Но какие бы формы ни были нам предписаны прошлым, на самом деле каждый из нас всё равно видит в жизни только отражение собственного духа»<sup>338</sup>. Оба времени могут быть и одинаково реальны, и одинаково иллюзорны. Получается, если читатель уходит от одной двусмысленности, то непременно оказывается в рамках другой двусмысленности.

---

<sup>336</sup> Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // МНКО. 2020. №2 (81). С. 374.

<sup>337</sup> Павленко А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина. Диссертация ... кандидата филологических наук. Пятигорск, 2016. С. 83.

<sup>338</sup> Пелевин В.О. Чапаев и Пустота.

### 3.3. Неопределенность смысла

Следующий механизм основывается на неоднозначности высказывания. Вот как характеризует его лингвист А.А. Зализняк. Исследователь приводит в качестве примера фразу типа «Гусар зазвенел шпорами»: «в данном случае оба обсуждаемых понимания – намеренное и ненамеренное – вполне совместимы: в том смысле, что для понимания таких фраз слушающий, вообще говоря, не обязан производить выбор. Просто некоторые аспекты ситуации могут остаться нам неизвестны (а именно, совершил человек данное действие намеренно или нет – так же как по какой причине, с какой целью, каким способом и т.д. он его совершил)»<sup>339</sup>. И далее: «Иными словами, здесь имеет место не собственно неоднозначность, а скорее неопределенность некоторого параметра и, вследствие этого, неполнота представления о ситуации»<sup>340</sup>.

Смысловая неопределённость высказывания позволяет интерпретировать его в самых разных плоскостях. Читатель, сталкиваясь с неопределенностью какого-то фрагмента текста, ищет такой контекст, который мог бы перекалифицировать неопределённость в определенность. Многозначность реализуется в том случае, когда контекстов, способных заполнить эту неопределенность оказывается более одного. Возникает вариативность прочтения.

Неопределенность смысла имеет непосредственное отношение к смысловой открытости высказывания. У. Эко в свое время для особого рода текстов даже отвел определение «открытое произведение». Приведем несколько тезисов из этой концепции. Как отмечает У. Эко, «открытые произведения, в той мере, в какой они представляют собой произведения в движении, приглашают адресата создавать произведение вместе с его

---

<sup>339</sup> Зализняк А.А. Феномен многозначности и способы его описания // Вопросы языкознания. 2004. №2. С. 22-23.

<sup>340</sup> Там же. С. 23.

автором»<sup>341</sup>; открытые произведения – это завершенные тексты, но они открыты в более широком смысле, «открытые для постоянного порождения все новых и новых внутренних взаимосвязей, которые адресат должен открывать и выбирать сам в процессе своего восприятия всей совокупности поступающих стимулов»<sup>342</sup>. Это общие характеристики, которые дает исследователь.

Строго говоря, в той или иной степени любой текст можно назвать открытым, однако этим термином исследователь обозначал те произведения, которые в рамках коммуникации проявляют перечисленные характеристики в наиболее высокой степени.

Релевантным примером такого «открытого произведения» является уже упоминавшийся в рамках этой работы роман Саши Соколова «Школа для дураков». Обратимся к этому тексту снова.

«Проблема множественности текста – как отмечает В.А. Миловидов, – это проблема взаимоотношений между нарративной и коммуникативной структурами»<sup>343</sup>. Многозначность текста, с этой точки зрения, зависит от жесткости коммуникативной структуры, своего рода «лингвистического контракта», который «связывает» нарратив. Роман «Школа для дураков» представляет собой сплошной «поток сознания» Ученика Такого-то, главного героя произведения с расстройством множественной личности и нелинейным восприятием времени. Прием «потока сознания» в тексте разрушает морфологические и синтаксические составляющие коммуникативной структуры. Периодически речь героя буквально распадается на цепочки ассоциаций, при этом теряя структуру предложения, валентности лексем,

---

<sup>341</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: «Симпозиум», 2005. С. 111.

<sup>342</sup> Там же.

<sup>343</sup> Миловидов В.А. Семантика текста и семантика произведения: «множественность» потенциальная и реализованная. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi\\_tekst\\_\\_Problemy\\_i\\_metody\\_issledovaniya\\_IV\\_%28Sbornik\\_nauchnyh\\_trudov%29.html#n\\_10](https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi_tekst__Problemy_i_metody_issledovaniya_IV_%28Sbornik_nauchnyh_trudov%29.html#n_10). Загл. С экрана.

грамматические и графические нормы. «Лингвистический контракт» оказывается не действителен.

Дефекты коммуникативной структуры, как правило, заполняются за счет нарративной структуры текста. «Чем менее структурирован текст, тем выше значение внетекстовых структур, тем многозначнее текст»<sup>344</sup>. Но в романе «Школа для дураков» оказывается редуцированной и нарративная структура. Поскольку наррация в тексте образуется посредством «потока сознания», возникает проблема выявления события. Нарративная структура предполагает «нераздельность двух событий: референтного (некоторая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)»<sup>345</sup>.

В романе же можно констатировать проблему выявления референтного события. Следствием этого является симулякральная природа текста. «Первоначально симулякр представляет собой внешний эффект, иллюзию, на самом же деле подлинная его сущность заключается в становлении, вечной трансформации и различии в самом себе»<sup>346</sup>. Эти трансформации сказываются на сюжете и нарративе. В романе, написанном как «текст в тексте», от второго остается только рамка, как начало и конец повествования.

Причем эта же рамка обыгрывается автором в тексте внутреннем: «Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду», – начало текста; «Ученик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора

---

<sup>344</sup> Миловидов В.А. Семантика текста и семантика произведения: «множественность» потенциальная и реализованная. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi\\_tekst\\_\\_Problemy\\_i\\_metody\\_issledovaniya\\_IV\\_%28Sbornik\\_nauchnyh\\_trudov%29.html#n\\_10](https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyyi_tekst__Problemy_i_metody_issledovaniya_IV_%28Sbornik_nauchnyh_trudov%29.html#n_10). Загл. С экрана.

<sup>345</sup> Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. С. 8.

<sup>346</sup> Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход, Русско-польский институт, Вроцлав, 2015. С. 101.

заканчивать: у меня вышла бумага», – конец текста. Герой в самом тексте рассуждает о том, как ему следует начать повествование и когда закончить.

Заметим, что уже на уровне композиции текст может быть прочитан неоднозначно. М.Ю. Егоров отмечает в тексте, как минимум, 4 стратегии прочтения, в первую очередь возможных ввиду своей композиции. Он выделяет «психологическую» версию, согласно которой в романе действует шизофренический дискурс, мотивированный болезнью Ученика Такого-то. Это же объясняет все нарушения в области коммуникативной структуры, нарратива, сюжета.

Следующая версия – «системно-субъектная». Эта версия предлагает более отстраненный взгляд на текст, в определенном смысле модернистский. Здесь сознание героя выступает посредником между и читателем и художественной действительностью. Хотя эта действительность и проступает только через субъективный и крайней деформированный взгляд героя, она все отражается сквозь него. «Действительность как бы застлана, выступает отдельными своими объектами, такими, которые сознание по произволу извлекло и приблизило, ввело в свою атмосферу»<sup>347</sup>. Таким образом, в тексте выстраивается модель современного человеческого сознания вообще.

Третья версия – «коммуникативная». Это прочтение делает акцент на условность художественного текста, на его симулякрную природу, поэтому художественное высказывание воспринимается исключительно как пространство языка, как совокупность «языковых игр» по Л. Витгенштейну.

И последняя версия – «художественно-экспериментальная». Предлагается взгляд на данный текст как радикальную попытку автора отразить современную ему российскую действительность, которая породила и предопределила проблематику мира и героя в «Школе для дураков». Данные версии прочтения не противоречат друг другу, поэтому вполне могут быть рассмотрены в наложении, но для проблемы многозначности текста

---

<sup>347</sup> Егоров М.Ю. «Неклассический» мир Саши Соколова: вариативность интерпретации «Школы для дураков» // Верхневолжский филологический вестник. Вып. 3, 2015. С. 130.

важен тот факт, что каждая версия может быть изъята из общего смыслового сцепления и рассмотрена автономно.

Вернемся к нарративу и сюжету. Редуцированность этих двух столь важных для повествовательного текста категорий также повышает его многозначность. Как правило, при описании смысловой структуры наиболее сложных текстов исследователи начинают с восстановления пропозиций, уровня содержания текста, прибегают к его «денотативному» прочтению. В «Школе для дураков» проблемы возникают уже на этом уровне. Как уже отмечалось выше, сознание героя деформировано, вследствие чего расколото на две субличности, а если учитывать тот факт, что все происходит в его сознании, то он периодически говорит от лица других персонажей и даже «автора». Наличие параллельно существующих почти самостоятельных личностей внутри одной порождает массу парадоксов. Например, предлагаются несколько версий одного и того же события (герой влюблен в свою учительницу Вету Акатову и в финале романа одна субличность остается в школе, а другая – женится на учительнице, и они уезжают). В тексте есть немало событий, по поводу которых субличности героя спорят меж собой, оставляя читателя с несколькими версиями. Должно быть, еще больший удар по сюжету романа наносит нелинейное восприятие времени героем. Некоторые сцепления эпизодов в романе противоречат здравому смыслу. Например, в романе сообщается о том, что любимый учитель географии Павел Норвегов умирает, после чего Ученик Такой-то встречает своего учителя на рыбалке, и тот сам рассказывает о своей смерти.

В романе вообще «взрывается» традиционное понимание категории события. Роман весь состоит из многочисленных деталей, которые чаще сцепляются ассоциациями героя, в которых разрушается принцип иерархичности, как правило, свойственный для повествовательных текстов. А.Д. Степанов видит в этом глубокую и укоренную связь текста Соколова с поэзией, отмечая, что в романе «действуют скорее не люди, а эмоции», что



перед читателем предстает скорее «лирический герой» и пунктирный «лирический сюжет»<sup>348</sup>.

На наш взгляд, роман «Школа для дураков» можно охарактеризовать весьма размытым понятием «орнаментальная проза». В. Шмид отмечает, что основным признаком орнаментальной прозы является «тенденция к нарушению закона немотивированности, произвольности знака»<sup>349</sup>. Орнаментальная проза стирает «оппозицию между выражением и содержанием, внешним и внутренним, периферийным и существенным»<sup>350</sup>. Причем наивысшей сложности текст достигает именно при редуцировании нарративной структуры, а не при ее полном уничтожении, тем самым увеличивая смысловые возможности текста.

---

<sup>348</sup> Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей. СПб.:Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. С. 20.

<sup>349</sup> Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 147.

<sup>350</sup> Там же. С. 148.

### 3.4. Интертекстуальность: внеположенность смысла

В рамках настоящей работы уже не раз говорилось о том, что такое понятие как смысл текста во многом связано не с имманентными характеристиками текста, а в первую очередь с индивидуальным человеческим опытом. Существование такого феномена как смысл возможно лишь постольку, поскольку текст является элементом коммуникации.

Процесс коммуникации не имеет четких раз и навсегда установленных правил. На понимание сообщения влияет множество факторов, которые в перспективе могут иметь значительный вес для конечной интерпретации. «Непрерывно меняющееся взаимодействие текста со средой делает каждый текст в каждый момент его бытования в обществе уникальным и неповторимым феноменом»<sup>351</sup>.

Особую роль в такой коммуникации играет «множество ассоциаций с другими текстами: ассоциаций явных и смутных, близких или отдаленных, общепонятных и эзотерических, понятийных и образных, относящихся ко всему тексту или отдельным деталям»<sup>352</sup>. С появлением интертекстуальной теории стало общим местом представление о том, что цитация имеет не только текстообразующую функцию, но и смыслообразующую. «Понятие интертекстуальности стало общеупотребительным для текстологической теории постмодернизма, допускающей, что взаимодействие текста со знаковым фоном выступает в качестве фундаментального условия смыслообразования»<sup>353</sup>.

Кроме того вся история литературы стала рассматриваться как история непрерывного влияния предшествующих текстов на тексты последующие. Интертекстуальность получает более расширительную трактовку; таковым

---

<sup>351</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. С. 279.

<sup>352</sup> Там же. С. 275.

<sup>353</sup> Безруков А.Н. Поэтика интертекстуальности: Учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. С. 5.

начинают считать «любой текст, содержащий цитаты, аллюзии к другим текстам и реминисценции из них»<sup>354</sup>. В какой-то момент теория интертекстуальности сливается с традиционной для литературоведения проблематикой традиции и новаторства: «ни один текст не может быть написан вне зависимости от того, что было написано прежде него; любой текст несет в себе, в более или менее зримой форме, следы определенного наследия и память о традиции»<sup>355</sup>.

В современной науке интертекстуальность «рассматривается в системе критериев текстуальности в целом и предполагает воспроизводимость в конкретном текстовом экземпляре инвариантных текстообразующих признаков, определяемых моделью его текстопостроения и -восприятия»<sup>356</sup>. Или как подмечает Н. Пьеге-Гро, выражаясь «языком» постструктуралистов: «сугубо экстенсивное понятие, включающее в себя не только аллюзию, пародию и стилизацию, но и любые формы реминисценций, перезаписи, равно как и все те способы обмена, которые могут устанавливаться между конкретным текстом и современной ему языковой целокупностью»<sup>357</sup>.

Более того, «позднейшие тексты, содержащие интертекстуальные отсылки к текстам предшествующих эпох, провоцируют реинтерпретацию последних и, таким образом, обогащают читательское представление о них»<sup>358</sup>. Ю.М. Лотман по этому поводу остроумно замечал, что любой текст – это не только текст, «но и память обо всех интерпретациях этого

---

<sup>354</sup> Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80.

<sup>355</sup> Пьеге-гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 48.

<sup>356</sup> Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 186.

<sup>357</sup> Пьеге-гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 53.

<sup>358</sup> Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80.

произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях»<sup>359</sup>, с которыми текст может вызывать ассоциацию.

Теория интертекстуальности становится теорией чтения. Исследователи начинают использовать интертекстуальные связи для обоснования самых смелых прочтений художественных текстов. У. Эко в этой связи писал об интертекстуальной иронии в первую очередь применительно к текстам постмодернизма. Термин «интертекстуальная ирония» исследователь использовал для описания особенностей взаимодействия читателя с постмодернистским текстом: «в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный»<sup>360</sup>.

В этом отношении Эко отмечает, что такого рода тексты могут прочитываться в двух планах: «всерьез» и иронически. При этом исследователь подчёркивает, что оба этих плана могут сосуществовать одновременно. Читатель может насладиться текстом с учетом всех интертекстуальных отсылок, так и без них: «случаи интертекстуальной иронии характеризуют формы литературы, которая, оставаясь высокой, способна снискать признание широкой публики. Текст может быть прочитан без понимания отсылок, может быть прочитан с прекрасным пониманием аллюзий или, по крайней мере, с убеждением, что их надо искать»<sup>361</sup>.

«Интертекстуальная ирония, привлекая в игру возможность двойного чтения, не приглашает всех читателей на один и тот же праздник»<sup>362</sup>. В то же время она позволяет читателю, напротив, вступить в диалог, минуя автора:

---

<sup>359</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. С. 163.

<sup>360</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Астрель: CORPUS, 2011. С. 135.

<sup>361</sup> Эко У. О литературе: эссе. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 271.

<sup>362</sup> Там же.

«многозначность проникает в текст, даже когда автор ничего подобного не задумывал и ни к каким сложным прочтениям не призывал»<sup>363</sup>.

Но возникает закономерный вопрос: насколько применимо такое понимание иронии к текстам, не относящимся к постмодернизму (ведь до этого речь шла преимущественно о нем)? Постмодернистская трактовка иронии оказывается хороша не только тем, что она концептуально выверена, но и тем, что она хорошо ложится и на другие тексты. Недаром Эко иронически подмечал, что в своих границах постмодернизм стремительно двигается к Гомеру.

Казалось бы, не в каждом случае иронии можно найти цитирование. Как раз здесь-то и кроется то самое сильное место постмодернистской теории иронии, поскольку поправки здесь претерпевает не само понятие иронии, а понятие цитирования. Выше уже говорилось о том, что цитироваться могут не конкретные источники, а некоторые обобщение дискурсы. Это связано с тем, что понятие интертекстуальности распространилось на всю литературу и дальше, а не ограничилось лишь постмодернизмом. Приведем известную бартовскую цитату по этому поводу: «Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат»<sup>364</sup>.

Это высказывание Барта зиждется на двух важных положениях. Первое положение отлично сформулировано самим же Бартом: «язык – это область, которой ничто не внеположено»<sup>365</sup>. Это означает, что помыслить что-то без языка нельзя. Любые феномены начинают воплощаться в мысли только тогда, когда они оформляются в языке. Барт последовательно защищал этот тезис,

---

<sup>363</sup> Эко У. О литературе: эссе. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 279.

<sup>364</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 418.

<sup>365</sup> Там же. С. 522.

показывая, что все остальные знаки паразитируют на языке. В этом смысле он рассматривал лингвистику не как часть семиологии, а семиологию как часть лингвистики.

Второе положение вытекает из первого и отчасти даже совпадает с ним. Его в свое время высказал Ж. Деррида, чем скандализировал интеллектуальное сообщество: «Внетекстовой реальности вообще не существует»<sup>366</sup>. Этот тезис не означает, что за пределами текста ничего не существует, никакой реальной действительности, он лишь означает, что реальность, которую мы знаем, представляет собой совокупность текстов (дискурсов, нарративов и пр.) по поводу этой реальности. Отсюда и взялся известный постмодернистский тезис: все есть текст.

Обратимся к рассказу И.А. Бунина «Антигона». В данном тексте уже в заглавии можно увидеть очевидную отсылку к мифологическому образу. Это персонаж древнегреческой мифологии – Антигона, одна из дочерей царя Эдипа, также ярко проявившаяся в пьесах Софокла.

Собственно, есть два основных мифологических сюжета, связанных с Антигоной. Первый сюжет связан с царем Эдипом, который, как известно, ослепил себя и ушел в изгнание из Фив, а Антигона стала его спутницей и сопровождала до самой его смерти. Она переживала с ним все трудности и лишения, с которыми им пришлось столкнуться в изгнании. Второй сюжет хронологически идет после смерти Эдипа. Антигона возвращается в Фивы, где после ухода Эдипа началась борьба за власть между ее братьями, в результате чего один из них, Полиник, был убит. Царь Креонт не разрешил хоронить тело предателя и велел отдать его тело на растерзание птицам. Антигона забрала тело брата и выполнила обряд погребения, за что Креонт велел запереть ее в пещере, но Антигона убила себя.

Эти сюжеты будем иметь в виду при анализе бунинского рассказа. Здесь в качестве Антигоны выступает молодая медицинская сестра, которая сопровождает дядю главного героя Павла. При знакомстве дядя так и

---

<sup>366</sup> Деррида Ж. О грамматологии. М.: Изд. Ad Marginem, 2000. С. 313.

говорит: «А вот это моя Антигона, моя добрая путеводительница, хоть я и не слеп, как Эдип, и особенно на хорошеньких женщин. Познакомьтесь, молодые люди»<sup>367</sup>. Здесь дядя сравнивает себя с Эдипом, а сестру с Антигоной. Дело в том, что у дяди проблемы с ногами после участия в войне, и поэтому он передвигается только на коляске, а сестра вынуждена по долгу службы его везде сопровождать и следить за его здоровьем.

Главный герой тут же влюбляется в сестру, после чего постоянно ищет с ней встречи. Когда же он наконец встречается с ней, то понимает, что девушка слепа. Герой постоянно подмечает ее неморгающие глаза: «студент только успел заметить странность ее глаз: они не моргали; <...> (она – Д.К.) посмотрела на него своими неморгающими серыми глазами»<sup>368</sup>. Слепота Эдипа в бунинском тексте словно переходит девушке. Однако герой довольно быстро склоняет ее к близости, после чего наутро прислуга замечает в комнате девушки туфли Павла. Сестра соврала хозяевам, что срочно должна уехать, поскольку у нее серьезно ранен брат. Она уезжает. На этом рассказ заканчивается.

Как можно увидеть, весь сюжет рассказа строится, с одной стороны, на любовной истории между Павлом и Антигоной. С другой стороны, от начала рассказа и до его конца читатель может наблюдать, как разрушается (дискредитируется?) мифологический образ девушки. В начале рассказа она предстает как дочь Эдипа, которая вынуждена ухаживать за ним, полностью жертвуя собой. После ночи, проведенной с Павлом, образ благородной сестры милосердия, прежде всего в ее собственных глазах, рушится, а потому она выдумывает историю о том, что она срочно должна уехать к раненому брату. В конце рассказа Антигона предстает как сестра Полиника. Она создала новую историю, которая поддерживает ее благородный образ.

---

<sup>367</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. «Темные аллеи». Книга рассказов (1938–1953); Рассказы последних лет (1931–1952); «Окаянные дни» (1935). М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. С. 48.

<sup>368</sup> Там же. С. 49.

Можно даже сделать попытку концептуализировать эти два вектора понимания текста, например, таким образом. В первом случае читатель, который опускает воображаемые кавычки и не придает значения интертекстуальным связям, может увидеть историю о том, как медицинская сестра, работающая в хорошем доме, случайной связью с племянником хозяина ломает свою сложившуюся жизнь, в результате чего вынуждена срочно бежать, не выдержав своего положения. Мимолетная, воображаемая влюбленность сломала устоявшуюся действительность. Но читатель, который подкован в знании мифологических образов и сюжетов, может по-иному прочесть рассказ. Он может увидеть историю о том, как девушка всю свою жизнь принесла в жертву ради других людей, она живет этим воображаемым образом Антигоны, и вдруг появляется молодой человек, который склоняет ее к близости и тем самым разрушает ее образ. Здесь полюса меняются. Реальная любовь разрушает надуманный образ.

Оба прочтения вполне самостоятельны, хотя строятся на основании одного текста. Возникает закономерный вопрос: имел ли какой-то из этих вариантов в виду Бунин? Но в том и состоит сущность переадресованной иронии, что она вполне может миновать автора. В данном конкретном случае мы довольно точно можем сказать, сам факт цитирования Бунина не мог не осознавать, поскольку в рассказе есть прямые указания на мифологические образы. Однако это не означает, что Бунин истолковывал свой текст одним из предложенных выше вариантов. В этом отношении сам автор пребывает в позиции такого же читателя, как и все остальные, а потому он в таком же праве выбирать, быть ему читателем наивным или искушенным.

Особенность интертекстуального прочтения заключается в том, что оно в значительной степени произвольно. «Если в книге обнаруживается вероятное цитирование, которое органично согласуется с текстом (и соотносится с другими его цитированиями), то намерения эмпирического автора не имеют никакого значения»<sup>369</sup>. Дело в том, что интертекстуальное

---

<sup>369</sup> Эко У. О литературе: эссе. Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 286.



чтение является индивидуальным. Далеко не всегда оно свидетельствует об изначальном наличии в тексте тех или иных цитат. Важен факт опознания цитаты или ее отголоска читателем во время акта коммуникации.

### 3.5. Аграмматичность текста

Речь идет о его концепции М. Риффатерра аграмматичности художественного текста (*ungrammaticality*). В концепции Риффатерра любой художественный текст «искажает репрезентацию за счет отклоняющейся от нормы грамматики и/или лексики, противоречивых деталей, стилистических сломов, немотивированных продолжений, несогласующихся частей, любых нарушений логики»<sup>370</sup>. Эта идея Риффатерра разрабатывалась им в рамках теории интертекстуальности. Интертекстуальность же мыслится в этой концепции как один из типов аграмматичности, как некий семантический слом или искажение репрезентации, нарушение однородности текста.

Приведем пример с цитированием, поскольку цитата в концепции Риффатерра является наиболее очевидным знаком аграмматичности. Обратимся к роману В.В. Набокова «Ада, или Радости страсти» (*Ada or Ardor: A Family Chronicle*): «“Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы”, – так говорит великий русский писатель в начале своего прославленного романа («*Anna Arkadievitich Karenina*»), преобразенного по-английски Р. Дж. Стоунлоуэром и изданного «Маунт-Фавор Лтд.», 1880. Это утверждение мало относится, если относится вообще, к истории, которая будет развернута здесь, – к семейной хронике, первая часть которой, пожалуй, имеет большее сходство с другим твореньем Толстого, с «*Детством и отрочеством*» («*Childhood and Fatherland*», изд-во «Понтий-Пресс», 1858)<sup>371</sup>.

Перед нами начало набоковского романа, в котором автор искаженно цитирует «Анну Каренину» Л.Н. Толстого. Дж. Серл в своей программной статье «Логический статус фикционального дискурса» отмечает, что Набоков

---

<sup>370</sup> Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе / Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей / под ред. А.А. Карпова, А.Д. Степанова. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2018. С. 14.

<sup>371</sup> Набоков В.В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 9.

в данном случае осуществляет «an ironic misquotation of Tolstoy»<sup>372</sup> (ироническое псевдоцитирование Толстого). Серл в своей статье приводит лишь заковыченную псевдоцитату, однако из более широкого контекста можно увидеть, что набоковская игра куда более изощрена.

В свете проблемы аграмматичности важно не только то, что перед нами интертекстуальность. В не меньшей степени здесь важно, насколько цитирование отклоняется от оригинального источника.

С одной стороны, Серл вполне справедливо замечает, что Набоков переиначивает цитату Толстого, которая выглядит следующим образом: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Как видно, в набоковском варианте счастливые семьи наоборот становятся не похожими друг на друга, а несчастливые – одинаковыми. Такая замена уже может быть расценена как ирония, причем дискредитирующая. Эта трактовка может быть поддержана словом «довольно-таки» («довольно-таки не похожи», «довольно-таки одинаковы»), которое подчеркивает неуверенность, неточность этого утверждения.

С другой стороны, как уже было отмечено, Серл не учитывает более широкого контекста, в рамках которого появляется данная отсылка к Толстому. Обратимся к процитированному выше отрывку из «Ады». Из него становится ясно, что Толстой цитируется через перевод некоего «Р. Дж. Стоунлоуэра» под названием «Anna Arkadievitch Karenina». В заглавии романа также наличествует искажение: мало того, что в оригинальном толстовском заглавии отчество в принципе отсутствует, так в переводе оно еще и дано в форме мужского рода применительно к лицу женского пола, Анне Карениной. В этом случае дискредитирующую иронию Набокова можно рассматривать уже не столько по отношению к самому Толстому и его произведению, сколько к его переводчику и переводу. Это лишний раз подчеркивается эпитетом «преображенный (роман)» относительно перевода Стоунлоуэра, который также считывается иронически. Переводческая ошибка

---

<sup>372</sup> Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // John Searle. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. P. 75.

совершена в заглавии и другого упомянутого толстовского текста: «Детство и отрочество» подается как «Childhood and Fatherland» (Детство и Отечество). Собственно, в примечаниях к переводу С.Б. Ильина дается именно такое пояснение первому абзацу романа: «здесь осмеяны неверные переводы русских классиков»<sup>373</sup>.

Таким образом, порождению новых смыслов способствует не столько само цитирование, сколько его отклонение от источника. Новые смыслы появляются только в том случае, если это отклонение распознается читателем.

Идея Риффатерра о том, что художественный язык непременно несет в себе какой-то семантический слом, не единственная в своем роде. Параллельно с Риффатерром подобные тезисы выдвигались представителями разных альтернативных ему подходов.

В рамках немецкой школы «рецептивной эстетики» Х.Р. Яуссом было введено понятие «горизонта ожидания», которое он использовал при описании восприятия художественного текста. Обоснование данной категории следующее: в процессе актуализации текста читатель оперирует определенными понятиями, представлениями, схемами и т. д., которые способствуют «сборке» и в конечном счете пониманию текста. «Новый текст вызывает у читателя (слушателя) известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться»<sup>374</sup>.

Яусс был не первым, кто предложил описывать предшествующий читательский опыт. Еще Л. Витгенштейн отмечал, что «понимание не есть душевный процесс»<sup>375</sup>, а следование правилу определенной языковой игры, которая существует в сознании воспринимающего. Витгенштейн сравнивает

---

<sup>373</sup> Набоков В.В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 611.

<sup>374</sup> Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, №12, 1995. С. 60.

<sup>375</sup> Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 М.: Издательство «Гнозис», 1994. С. 141.

понимание с процессом чтения. Чтение как деятельность представляет собой процесс, в ходе которого человек прибегает к определенным правилам; «он (человек – Д. К.) освоил навык чтения на своем родном языке. Впоследствии он читает книги, письма, газеты и т.д.»<sup>376</sup>. Из этого следует, что залог понимания и его глубины кроется во владении читателем определенными конструктами, которые сформировались в предшествующем опыте. В современной герменевтике, как считает Л.Ю. Фуксон, устоялось положение о том, что «понимание укоренено в предшествующем опыте, никогда не начинаясь, “с нуля”, так сказать»<sup>377</sup>. Эту мысль отстаивал и Г.-Г. Гадамер, который также задолго до концепции Яусса писал, что «проблеск смысла в свою очередь появляется лишь благодаря тому, что текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла»<sup>378</sup>. Следом же Гадамер отмечает, что сам процесс понимания текста заключается в том, чтобы «разрабатывать такую предварительную проекцию смысла, которая, впрочем, постоянно пересматривается в зависимости от того, что получается при дальнейшем вникании в смысл»<sup>379</sup>.

Получается, что восприятие текста непременно связано с постоянными семантическими нарушениями. Текст выступает сразу в двух ипостасях. С одной стороны, он формирует у читателя определенные семантические ожидания, а с другой стороны, он же нарушает их. Предварительная проекция смысла, по мысли Гадамера, непременно корректируется в процессе чтения, и это естественный ход восприятия любого текста. О схожем претерпевании изменений «горизонта ожидания» пишет и Яусс. Особенность концепции Яусса заключается в том, что автор предлагает способ формализации и восстановления «горизонта». Этот анализ всячески избегает «угрозы психологизма» и оперирует лишь «объективируемой

---

<sup>376</sup> Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 М.: Издательство «Гнозис», 1994. С. 141.

<sup>377</sup> Фуксон Л.Ю. Чтение. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. С. 3.

<sup>378</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991 С. 75.

<sup>379</sup> Там же.

референциальной системой ожиданий». Система ожиданий складывается из «предпонимания жанровых особенностей, формы и тематики известных к этому времени произведений и из оппозиции поэтического и практического языков»<sup>380</sup>. Из этих составляющих и образуется «горизонт ожидания».

В отечественном литературоведении комплементарную мысль высказывал Ю.М. Лотман, который таким образом пытался преодолеть структуралистский герметизм. В своей работе «Структура художественного текста» Лотман выделил два глобальных типа эстетических парадигм: так называемые эстетика тождества и эстетика противопоставления. Эстетику тождества «составляют художественные явления, структуры которых наперед заданы, и ожидание слушателя (воспринимающего – Д.К.) оправдывается всем построением произведения»<sup>381</sup>. Эстетика тождества «основывается на полном отождествлении изображаемых явлений жизни с уже известными аудитории и вошедшими в систему “правил” моделями-штампами»<sup>382</sup>. Эстетику противопоставления составляют «системы, кодовая природа которых не известна аудитории до начала художественного восприятия»<sup>383</sup>.

Лотман формулирует наличие двух типов взаимодействия «горизонта ожидания» и художественного текста. Первый тип включает в себя ситуации совпадения ожидания и текста, второй тип – ситуации с несовпадением ожидания и текста.

В рамках проблематики аграмматичности нас интересует именно нарушение «горизонта ожидания». Возвращаясь к эстетическим парадигмам, стоит отметить, что нарушение «горизонта ожидания» относится не только к эстетике противопоставления. К эстетике тождества это относится в такой же степени. Разница в этих нарушениях состоит лишь в том, нарушение это

---

<sup>380</sup> Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение, №12, 1995. С. 59.

<sup>381</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 349.

<sup>382</sup> Там же. С. 350.

<sup>383</sup> Там же. С. 353.

производится на разных уровнях структуры. Об этом пишет и Лотман: «чтобы существовало отождествление, необходимо и разнообразие. Для того, чтобы неустанно можно было бы повторять: “Это есть А”, – следует, чтобы А’ сменялось А”, и так до бесконечности»<sup>384</sup>.

Таким образом, можно сделать заключение, что любое восприятие художественного текста связано с нарушением предшествующего читательского опыта. И это нарушение, этот слом, который происходит в читательском восприятии, повышает смысловую неоднородность текста. То же А.Д. Степанов пишет об аграмматичности: «аграмматизм – понятие относительное: в литературе это отклонение <...>от заданного горизонта ожидания, семантический и стилистический слом»<sup>385</sup>.

Обратимся к тексту И.А. Бунина «Легкое дыхание». Знаменитый бунинский текст снискал себе особый статус в истории русской литературы. Особость эта заключается в совпадении двух векторов внимания: читательского и исследовательского. С одной стороны этот небольшой текст стал хрестоматийным как в русской литературе в целом, так и в малой прозе в частности; с другой стороны «Легкое дыхание», начиная с уже тоже хрестоматийного разбора новеллы Л. Выготским, является одним из наиболее анализируемых прозаических текстов. Подобное внимание породило вокруг текста целый ореол читательских реакций. Более чем вековое пристальное перечитывание «Легкого дыхания» позволяет увидеть все больше значимых элементов и связей в тексте, в связи с чем представляет собой особый исследовательский интерес.

Обратимся сперва к вышеупомянутому программному анализу рассказа Л. Выготским. Напомним, что «рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько

---

<sup>384</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 351.

<sup>385</sup> Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2018. С. 19-20.

необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, – все это “свело ее с пути” и привлекло к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Класная дама Оли Мещерской, рассказывается дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения»<sup>386</sup>. Это краткое изложение рассказа, которое дает Выготский. Свой анализ известный психолог он во многом производит в русле формалистской теории искусства, что отражается в терминологии, которой он оперирует (материал/форма, фабула/сюжет и др.). Основная идея Выготского заключается в том, что фабула рассказа преодолевается сюжетом, и соответственно вся интерпретация строится на несовпадении фабулы и сюжета, или материала и формы. Таким образом, в рассказе действуют противонаправленные смысловые векторы: фабула рассказа показывает порочную и короткую жизнь Оли Мещерской, а композиционная организация сюжета показывает легкость и преодоление всей «житейской мути». Общая же смысловая доминанта рассказа, по мнению Выготского, формулируется следующим образом: «история о беспутной гимназистке претворена здесь в легкое дыхание бунинского рассказа»<sup>387</sup>.

С точки зрения Выготского, форма в рассказе Бунина преодолевает материал. В этом и проявляется аграмматичность текста. С одной стороны, перед читателем «житейская мусть» Оли Мещерской, с другой стороны, легкость бунинского нарратива. Нарратив у Бунина как бы не соответствует тому, о чем он повествует. Более того, он выворачивает наизнанку всю историю жизни Оли Мещерской. Этот слом разделяет рассказ на два прочтения: фабульное и сюжетное.

---

<sup>386</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 230-231.

<sup>387</sup> Там же. С. 239.



А.К. Жолковский формулирует основной структурный инвариант текста как «выпархивание». «Фигура “выпархивания из фона и слияния с ним” поддержана всей системой композиционных выходов из рамок, перескоков, нарушений причинной, временной и повествовательной логики, активизацией памяти, антуража, физической и словесной фактуры, как бы выступающей из отведенных ей пределов, чтобы завязать контакт с героиней и растворить ее в себе»<sup>388</sup>. Инвариант, который описывает Жолковский, создает в рассказе эффект остранения. Главная героиня на протяжении всего текста нарушает привычные формы социального поведения, чем и выделяется среди окружающих.

Все эпизоды рассказа так или иначе демонстрируют выделение Оли из ее окружения и, конечно, разрыв этих связей. Сначала это ее выделение из сверстниц своим внешним видом, поведением, беспечностью и пренебрежением к социальным установкам, затем это не разделение ею чувств влюбленного гимназиста Шеншина, ее конфронтация и спор с начальницей, ее отвращение к Малютину после близости с ним, отказ в замужестве казачьему офицеру, который в итоге ее и убивает. То есть на протяжении всего рассказа общество пытается подавлять Олю Мещерскую, но возникает двусмысленность относительно финала. С одной стороны, героиню убивают, что свидетельствует о победе общества, с другой стороны, указание на легкое дыхание в финале указывает на то, что смерть была лишь очередным преодолением рамок, еще одним освобождением. В этой интерпретационной стратегии героиня представляется совсем по-иному. Та самая житейская муть исходит от окружающих ее людей, но не от самой Оли; она же, напротив, пытается высвободиться из порочных уз общества, она оказывается заложницей в этом мире.

В тексте также чрезвычайно активна словесная фактура, свойственная модернистской прозе. «В духе Серебряного века жизнь у Бунина имитирует

---

<sup>388</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 118.

слово»<sup>389</sup>. «Легкое дыхание» указанное в старинной книге отца претворяется в жизни посредством Олиного вздоха, т.е. слово, написанное в книге, материализуется. Здесь интерпретационные ходы также разветвляются. О легком дыхании в рассказе вспоминает именно классная дама, женщина, которая всю свою жизнь существует выдумкой, как отмечается в тексте. Кроме того, ее постоянно мучает мысль о том «как связать с этой шестнадцатилетней гимназисткой, которая всего два-три месяца тому назад так полна была жизни, прелести, веселья, этот глиняный бугор и этот дубовый крест»<sup>390</sup>. Возможен следующий интерпретационный ход: легкое дыхание – это тот образ, который помогает классной даме связать все случившееся в связную историю, по сути дела выдумку. Возможен и другой ход: классная дама, у которой нет собственной жизни, точнее она все время ждет, что жизнь ее как-то изменится, в противоположность себе она избрала Олю Мещерскую, как девушку, которая никогда не ждала, а делала то, чтоб казалось ей естественным, т.е. жила; они как два полюса, в финале рассказа классная дама живет, хотя не имеет жизни, а Оля Мещерская умерла, но до сих пор как будто живой взгляд ее смотрит с портрета на кресте, и ее легкое дыхание рассеялось по земле.

Итак, как можно увидеть, текст Бунина предлагает читателю целую россыпь возможностей для актуализации различных смыслов. Потенциальная возможность для множества прочтений создается за счет высокой плотности текстового материала и аграмматизмов, которые в нем выявляются.

---

<sup>389</sup> Там же. С. 116.

<sup>390</sup> Бунин И.А. Полн. собр. соч. в 13 т. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. С. 278.

### 3.6. Семиотический дрейф

Заключительным механизмом многозначности является семиотический дрейф. «Под семиотическим дрейфом понимается свойство элементов семиозиса в зависимости от контекста функционирования изменять свои семиотические характеристики»<sup>391</sup>. Особенностью этого механизма является то, что изменение семиотических характеристик может происходить в пределах одного высказывания. «Знак может проделать семиотическую эволюцию (в том числе от одного полюса к другому), не выходя за пределы одной ситуации семиозиса, одного процесса семиотизации»<sup>392</sup>.

Принцип функционирования такого дрейфующего семиозиса описал Б.М. Гаспаров через «мотивную работу» в тексте: «Предположим, что нами обнаружены в тексте два смысловых компонента  $\alpha$  и  $\beta$ , имеющих различное происхождение, лежащих, в первичном своем значении, в различных смысловых плоскостях и занимающих различные, непосредственно не связанные между собой позиции в структуре данного текста. <...> Дальнейший анализ, однако, позволяет ввести в оборот еще один смысловой компонент –  $\omega$  <...> рассмотрев компонент  $\omega$  с точки зрения тех функций, которые он выполняет в данном тексте, мы обнаруживаем, что он имеет явные связи, с одной стороны, с  $\alpha$  и, с другой стороны, с  $\beta$ . Это открытие не только объясняет для нас присутствие компонента  $\omega$  в данном тексте, но заставляет ретроспективно пересмотреть вопрос о соотношении компонентов  $\alpha$  и  $\beta$  в его структуре»<sup>393</sup>.

По мысли Гаспарова, «сущность мотивного анализа состоит в том, что он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но

---

<sup>391</sup> Прилуцкий А.М. О типологии семиотического дрейфа в пространстве религиозного семиозиса // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2018. №2. С. 51-55.

<sup>392</sup> Лебедев В.Ю. Семиотический дрейф и проблема моделирования семиозиса // Риторика и интерпретация: Сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 2004. Вып. 1. С. 113.

<sup>393</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. С. 288.

представляет их в качестве непрерывно растекающейся «мотивной работы»: движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе целого»<sup>394</sup>. Смысообразующие процессы, актуализирующиеся в ходе «мотивной работы», разворачиваются и перестраиваются «в виде подвижного поля», в котором каждая фиксация мотива получает потенциальную возможность для смысловой индукции. Происходит это потому, что «сама такая фиксация является интерпретирующим действием, которое в себе самом несет импульсы и материал для дальнейшей смысловой индукции анализируемого языкового артефакта»<sup>395</sup>.

Это образующееся неустойчивое смысловое поле подвергается постоянным изменениям в сознании читателя. Этот постоянный процесс преобразований представляет собой некий семиотический или семантический дрейф. Под дрейфом подразумевается скольжение и изменение смысла, которое стимулируется изменчивым мотивным полем. Дрейф, происходящий в восприятии читателя, подталкивает его к постоянному пересмотру своего понимания, своей интерпретации. И речь не о том, что к концу текста это скольжение должно разрешиться однозначным образом. Семиотический дрейф, возникающий в процессе «мотивной работы», может приводить читателя к различным, иногда комплементарным (дополнительным), а иногда и конфликтующим интерпретациям.

Прозаическое творчество В. Набокова исследователи относят к «неклассическим» повествовательным текстам. «Неклассичность» набоковской прозы обосновывается разными причинами. Два наиболее фундаментальных принципа модернистского текстообразования (в том числе у Набокова) называет М.Я. Дымарский: во-первых, это «сдвиг характера

---

<sup>394</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 335.

<sup>395</sup> Там же. С. 334.

локализации автора в структуре текста»<sup>396</sup> (этот принцип является основанием для следующего), во-вторых, принципиальная нечеткость и «разрушение смыслового единства компонентов структуры текста»<sup>397</sup>. Эти принципы создают серьезный сдвиг модели набоковского нарратива. В частности, в текстах В. Набокова проявляется повышенная значимость всех его элементов. Данный тезис подталкивает к рассмотрению набоковской прозы, в нашем случае небольшой новеллы «Ужас», с точки зрения ее мотивной структуры.

В новелле «Ужас» заглавием формируется сквозной мотив всего текста. Заглавием, поскольку это сильная позиция текста, задается герменевтический код (в смысле Р. Барта), т. е. заглавие задает вопрос, ответ на который должен проявиться в тексте. Можно сказать, что ответ или варианты ответов на этот вопрос будут являться способом формализации смысла.

«Ужас» как мотив реализуется в различных повторах. Именно повтор является «текстуальной манифестацией мотива»<sup>398</sup>, причем повтор не только лексический, но шире, семантический. Предметом же анализа является не один компонент как таковой, «но его преобразование в качестве мотива, неотъемлемо принадлежащего данному сообщению, имеющего смысл лишь в тех неповторимых сплавлениях с другими мотивами, которые возникают в данном сообщении в процессе его осмысливания»<sup>399</sup>.

Рассказчик описывает некоторые случаи, когда он приходил в ужас. Первый случай связан с зеркалом, точнее, со своим собственным отражением в нем. Герой после долгой бумажной работы ночью посмотрел на себя в зеркало и пришел в ужас, потому что не узнавал своего лица. «Действительно, раза два я так долго всматривался поздно ночью в свое

---

<sup>396</sup> Дымарский М.Я. Deus ex texto, или вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997 Т. 1. С. 4.

<sup>397</sup> Там же. С. 24.

<sup>398</sup> Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс, 2. Лаборатория «ТЕКСТ», 1996. С. 53.

<sup>399</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 335.

отражение, что мне становилось жутко и я поспешно тушил свет»<sup>400</sup>. Так, с мотивом «ужаса» будет связан мотив «зеркала». «Два образа накладываются один на другой, сливаясь в образный симбиоз-метафору: отныне смысловые связи, которые каждый из них порознь получит в данном тексте, неизбежно будут проецироваться и на второй компонент этого образного сплава»<sup>401</sup>.

Следующий случай, который описывает герой – ночные мысли о смерти. «Так, бывало, душа моя задохнется на миг, лежу навзничь, широко открыв глаза, и стараюсь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть, понять ее по-житейски, без помощи религий и философий»<sup>402</sup>. Страх перед смертью становится еще одним компонентом заданного мотива.

Следующий случай: герой испугался присутствия своей подруги, с которой они прожили вместе около трех лет. «И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия. <...> Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно самое понятие: другой человек»<sup>403</sup>. Страх присутствия другого человека становится еще одним компонентом мотива.

И, наконец, герой описывает случай «высшего ужаса», который ему однажды довелось испытать. Герой уезжает по работе в другой город на несколько дней. Все это время он страдает бессонницей, после чего решается выйти на улицу, чтобы прогуляться. Вдруг он понимает, что его «душа» отказывается воспринимать все окружающее как привычное. «Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было»<sup>404</sup>. Герой перестает понимать весь внешний мир, и это

---

<sup>400</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. СПб.: «Симпозиум», 2009. Т. 2. С. 486.

<sup>401</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 337.

<sup>402</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. СПб.: «Симпозиум», 2009. Т. 2. С. 487.

<sup>403</sup> Там же.

<sup>404</sup> Там же. С. 490.

состояние ввергало его в состояние ужаса. «Охваченный ужасом, я искал какой-нибудь точки опоры, исходной мысли, чтобы, начав с нее, построить снова простой, естественный, привычный мир, который мы знаем»<sup>405</sup>. Вернуться в свое привычное состояние у героя получается, когда ему вручают телеграмму с сообщением о тяжелом состоянии его подруги.

Итак, перед нами основные компонентные точки мотива «ужаса». Каким же образом можно интерпретировать этот сквозной мотив новеллы, на котором, по сути, держится все повествование. Ведь рассказчик излагает свою историю ассоциативно, двигаясь к наивысшей точке своего ужаса. Здесь возможны следующие интерпретационные ходы.

Во-первых, «Ужас» представляет собой экзистенциальный страх героя новеллы перед потусторонностью. Вообще потусторонность является глобальным набоковским лейтмотивом. В данном случае герой боится смерти, пытается ее по-житейски осмыслить. Боится зеркала. Ю. Левин среди потенций зеркала как семиотического объекта называет: «непроницаемость зеркала (и разрушение его свойств при попытке нарушить ее), безмолвность и неосвязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с иным, потусторонним миром»<sup>406</sup>. Герой боится своих снов, а так же сообщает о том, что со смертью его подруги умер и его двойник; тот самый, которого он видел в отражении зеркала; тот самый, что не мог привычным образом воспринимать мир.

Еще один вариант трактовки – «ужас, беспомощная боязнь существования» героя. Герой боится жить в полной мере. Он живет своими повседневными делами, оставляя на потом мучающие его вопросы, не хочет ехать в другой город, ибо для этого придется расстаться на некоторое время со своей отлаженной жизнью, с подругой. Когда его подруга умирает, то он

---

<sup>405</sup> Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. СПб.: «Симпозиум», 2009. Т. 2. С. 490.

<sup>406</sup> Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. С. 8-9.

считает, что она спасла его от безумия. Теперь он живет горем и воспоминаниями.

И еще одна версия – боязнь героя перед неопределенностью, непостижимостью жизни. Герой боится выйти за пределы своих обыденных представлений, хоть его и тянет периодически на размышления об этом. В конце концов он пугается и этих размышлений, и своих снов. Значимо здесь и то, что в спутницы себе он выбрал девушку простую («все в мире было ей пожитейски ясно»). Она создавала для него этот простой и понятный мир. Все случаи пережитого им ужаса связаны с той стороной жизни, которой у него нет объяснения. Герой как бы нарушает свои привычные сложившиеся представления о жизни. Он получает возможности иного видения, происходит эффект остранения (по В. Шкловскому). Своего пика остранение достигает во время прогулки по чужому городу, когда он не может воспринимать по-прежнему ни окружающий мир, ни окружающих его людей. По большому счету, можно сказать, что героя пугает именно то многообразие, многозначность жизни, которая отражена и в тексте.

Выводы по главе:

1. В качестве базового механизма многозначности рассматривается разноуровневое чтение текста. Эффект многозначности в данном случае создается за счет прочтения текста на разных уровнях.

2. Механизм амбивалентности строится на смысловой определенности двух противоположных интерпретаций.

3. Смысловая неопределенность строится на смысловых лакунах, которые содержатся в той или иной степени в любом тексте. Эти лакуны становятся полем для читательского сотворчества.

4. Механизмы интертекстуальности позволяют совершать интерпретацию одного текста через другой внеположенный ему текст.

5. Аграмматизмы, т.е. смысловые нарушения на разных уровнях текста, дают потенциальную возможность для множества прочтений за счет



высокой плотности текстового материала, стилистических сломов, и наращивания контекстов.

6. Дрейф, происходящий в восприятии читателя, подталкивает его к постоянному пересмотру своего понимания, своей интерпретации. Семиотический дрейф, возникающий в процессе «мотивной работы», может приводить читателя к различным, иногда комплементарным (дополнительным), а иногда и конфликтующим интерпретациям.

## Глава 4. «Пределы» интерпретации

### 4.1. Ограничения интерпретации

Проблема, которая выведена в этом разделе работы, представляется чрезвычайно важной для понимания вопросов многозначности текста. Постулирование многозначности (в любой трактовке) неизбежно влечет за собой проблематизацию границ, лимитов или же пределов интерпретации. Если художественный текст может иметь более одного толкования, интерпретации, смысла, стоит ли в принципе говорить о какой-то его смысловой исчерпаемости? Возможно ли установить конечное число интерпретаций, или здесь стоит говорить о потенциальной бесконечности интерпретаций? Это далеко не все вопросы, которые возникают именно при исследовательской ориентации на многозначность текста. Как можно заметить, для сторонников одного, единственно правильного прочтения текста, эти вопросы совершенно не имеют значения, поскольку тексту свойственен один смысл, истолкование которого требует верной интерпретации, а иные интерпретации рассматриваются как неверные.

Иначе выглядит ситуация при ориентации исследователя на множественность прочтений. Это лишь общий вектор целого ряда исследовательских парадигм, в которых обнаруживается немало частных, которые и отличают их друг от друга. В самом общем виде можно сказать, что различные методологические установки определяют разную свободу в понимании текста. Попробуем проанализировать основные положения, которые, с нашей точки зрения, играют важную роль при разговоре о многозначности текста.

История литературы имеет прецеденты, отражающие и ту, и другую тенденцию. В пример можно привести хотя бы штудии о толковании текстов, которые были широко распространены в Средневековье. Ярким примером ограничения свободы читателя в интерпретации текстов является схоластический метод, который был самым распространенным во всех университетах, а также приходских, монастырских и соборных школах

Европы на протяжении нескольких веков. Методы работы с текстом в таких школах включали в себя несколько этапов. «Сначала *lectio*, грамматический разбор, в процессе которого анализировались синтаксические элементы всех предложений; оттуда переходили к *littera* или к разбору буквального значения текста. Через *littera* студенты достигали *sensus*, значения текста по различным интерпретациям. Процесс заканчивался экзегезой – *sententia*, в которой обсуждались мнения одобренных комментаторов»<sup>407</sup>. Канадский культуролог Альберто Мангель так комментирует эту систему освоения текста: «смысл такого чтения был не в том, чтобы постигать значение текста, а в том, чтобы научиться цитировать и сравнивать комментарии признанных авторитетов, и, таким образом, стать “хорошим человеком”»<sup>408</sup>. Мангель подчеркивает именно опору на авторитет в схоластическом методе чтения текста. По сути интерпретация текста переводится на знание и «верное» понимание авторитетного комментария относительно этого текста. Однако и здесь мы наблюдаем некоторую неоднородность позиции. Как можно заметить, схоластическая система не отвергает многозначность текста (по крайней мере как множество интерпретаций), но она четко разграничивает читателей, которым «дозволено» вырабатывать свою интерпретацию текста, и которым «дозволено» лишь оперировать авторитетными интерпретациями.

Что же касается многозначности текста, то в этом плане Средневековье сделало серьезный вклад в фундаментальные представления о природе текста, которыми и по сей день оперируют в герменевтике, а нередко и в филологии. Особенно явно эту идею проблематизировали уже не схоласты, а гуманисты. «Для гуманистов позднего Средневековья текст (включая чтение Платоном Сократа) и последующие комментарии многих поколений читателей воплощали мысль о том, что существует возможность бесконечного

---

<sup>407</sup> См.: Le Goff J. *Les Intellectuels au Moyen Age*. Paris, 1985. (цит. по изд.: Мангель А. История чтения / Пер. С англ. М. Юнгер. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. С. 115.)

<sup>408</sup> Мангель А. История чтения / Пер. С англ. М. Юнгер. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. С. 115-116.

множества прочтений и каждое новое прочтение будет питаться предыдущими»<sup>409</sup>. В связи с таким представлением о природе текста в практике чтения сложилась даже система «четырёх смыслов», согласно которой любой текст может быть прочитан в пяти разных смысловых пластах. Ролан Барт в связи с этим считал, что в Средневековье практика многозначности была «узаконена» и имела свои формы кодирования<sup>410</sup>.

Но в обоих случаях, что со схоластической практикой чтения, что с теорией четырёх смыслов, выявляется одна и та же проблема. Умберто Эко в своем знаменитом эссе «Поэтика открытого произведения» подчеркивает, что с точки зрения средневековых теорий аллегории любое произведение наделено какой-то степенью «открытости». Этот тезис кажется вполне естественным, учитывая, что понятие «открытость текста» у Эко имеет непосредственное отношение к многозначности. Далее же Эко делает интересный вывод, который может ускользнуть от невнимательного взгляда: «однако подобную “открытость” вовсе не следует понимать как “неопределенность” коммуникации, как “безграничность” возможностей формы и полную свободу восприятия»<sup>411</sup>. И далее: «На самом деле речь идет о наборе жестко предустановленных и предписанных интерпретационных решений, которые никогда не позволят читателю выйти из-под строгого авторского контроля»<sup>412</sup>. Исследователь обращает внимание на то, что процесс толкования и формирования той четырехзначной системы происходит по строго заданным правилам. Опустим упоминание об авторском контроле, так как, представляется, это лишь фигура речи, поскольку далее Эко еще раз делает акцент на правилах толкования. То есть

---

<sup>409</sup> Мангель А. История чтения / Пер. С англ. М. Юнгер. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. С. 126.

<sup>410</sup> Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 370.

<sup>411</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 116.

<sup>412</sup> Там же.

речь идет о том, что есть некоторые жесткие правила каждого из четырех толкований, это не означает, что автор текста подразумевал все четыре пласта, когда создавал свой текст, он вполне (и скорее всего) мог этого не осознавать. Это именно правила рецепции, которые образуют некоторое системное видение текста. И в этих правилах нет места непредсказуемости, средневековый читатель точно знает, какие смыслы он ищет в тексте. «Читатель может сосредоточить свое внимание на одном смысле или на другом, двигаясь в этом ограниченном пространстве четырехъязычного высказывания, но он всегда должен следовать правилам, которые предписывают жесткую однозначность. Значения аллегорических фигур и знаков, с которыми мог иметь дело средневековый читатель, были заранее определены для него энциклопедиями, бестиариями и лапидариями»<sup>413</sup>. Таким образом, получается, что мы имеем дело с «нормативной» многозначностью, т.е. с такой герменевтической установкой, при которой есть некоторый веер интерпретационных возможностей, однако границы его четко обозначены предугаданной схемой действий читателя.

Из вышеизложенных наблюдений и рассуждений хочется «вытянуть» один навязчиво повторяющийся комплекс и остановиться на нем подробнее. Он связан с характером отношений между текстом и интерпретатором. В связи с этим пространство интерпретации получает множество модальных рамок, которые навязываются читателю. Так, в схоластическом методе акцентируется положение *авторитетных* интерпретаций, которым читатель *должен* следовать. В теории «четырех смыслов» правила интерпретации *жестко предписываются* читателю. В такой трактовке проблема границ интерпретации вполне может быть представлена как проблема ограничения свободы читателя. Иногда эта проблема может звучать в традиционном ключе как следование читателя авторской интенции или как их сотрудничество. Иногда эта проблема имеет структуралистское звучание, где читатель должен

---

<sup>413</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 117.

«уважительно» относиться к тексту. Так или иначе любая из этих тенденций имеет своей целью именно ограничение свободы интерпретатора.

Как можно заметить, проблема множественности прочтений идет рука об руку с проблемой ограничения этой множественности. Это двойственное отношение текста и интерпретатора напоминает правовые отношения. Недаром в соответствующих работах возникают именно юридические метафоры. Об этом, например, пишет А.Р. Усманова, один из крупнейших отечественных исследователей У. Эко и его научных трудов: «Эко убежден в том, что опасно открывать текст, не обеспечив прежде его права»<sup>414</sup>. Под обеспечением прав текста понимается выработка некоторого нормативного перечня, который являлся бы фильтром, ограничивающим деятельность читателя. И только когда этот перечень сформулирован, текст может быть открыт для читателя.

Таким образом, можно наблюдать ситуацию, при которой даже современные научные описания такой проблемы как многозначность текста напрямую содержат высказывания против злоупотреблений читателя. В этой ориентации подобных исследований проявляется интересная закономерность. По сути дела эти исследования в большей степени отвечают на вопрос «как интерпретировать?», нежели на вопрос «как интерпретируют?». Понятно, что расстановка акцентов здесь, в первую очередь, определена вероятностным характером этих исследований, но в то же время очевидно и то, что исследователи оставляют за собой экспертное право говорить о качественных свойствах каждой конкретной интерпретации. Иными словами, исследователь не только анализирует интерпретацию, объясняя все элементы, но и оценивает то, насколько точно она соответствует авторской интенции, телу текста, тем или иным правилам интерпретации и т.д. В.И. Тюпа отмечает: «Литературоведческий анализ как раз и является тем “подразделением” науки о литературе, которое призвано устанавливать некий сектор адекватности читательского сотворчества, выявлять для данного

---

<sup>414</sup> Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. М.: «Пропилеи», 2000. С. 148.

произведения границы этого сектора, за которыми начинается область читательского произвола – разрушительного (при всей микроскопичности каждого единичного прочтения) для сферы художественной культуры в целом»<sup>415</sup>.

Теперь рассмотрим, что может выступать в качестве ограничителей «читательского произвола».

Конечно, самым «репрессивным» ограничителем читательской инициативы считается авторская интенция. В данном случае, как правило, речи о многозначности не идет, поскольку смысл текста определяется авторским замыслом, авторским прочтением, авторским намерением и т.д. О репрессивности фигуры автора по отношению к читателю со времени знаменитых статей Р. Барта «Смерть автора» (1967) и М. Фуко «Что такое автор?» (1969) сказано довольно много. Собственно, в статье Барта сделано немало выпадов в сторону отделения автора от его текста и вообще от письма как деятельности: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самоотождествленность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»<sup>416</sup>. Поскольку письмо имеет такое фундаментальное свойство обезличивать, то и сам текст перестает нести «след субъективности»: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. 3-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 13.

<sup>416</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384.

<sup>417</sup> Там же. С. 388.

Подобным образом категорию авторства рассматривает и Фуко, но описывает это явление человеческой культуры как систему функций. Фуко больше обращает внимание на внешнюю, вещественную сторону вопроса. И здесь он в первую очередь отмечает, что дискурсы несущие функцию «автор» всегда «являются объектами присвоения»<sup>418</sup>. В этом смысле понятно, почему в культуре так прочно укоренена связка «автор – текст», ибо текст рассматривается как форма «интеллектуальной собственности», а значит автор имеет право на свой авторитет. «Частное письмо вполне может иметь подписавшего, но оно не имеет автора; у контракта вполне может быть поручитель, но у него нет автора. Анонимный текст, который читают на улице на стене, имеет своего составителя, но у него нет автора. Функция “автор”, таким образом, характерна для способа существования, обращения и функционирования вполне определенных дискурсов внутри того или иного общества»<sup>419</sup>.

В период рассвета структуралистских теорий ограничителем читательского произвола стал сам текст. С точки зрения структурализма, исследователь «соотносит авторскую интенцию не с тем, что автор намеревался сказать, а с тем, что он сказал, т.е. с тем, что есть в тексте»<sup>420</sup>. Автор в этой системе растворяется в самом тексте. То же происходит и с читателем. Исследовать «обращается не к широкому спектру реальных читателей, а к идеальному читателю»<sup>421</sup>. «Идеальным читателем» становится сам исследователь, который дает полное структурное описание текста.

Сильная сторона структурализма заключалась прежде всего в попытке создать единый и универсальный язык описания художественного текста, который мог быть применим к любому произведению. Это обуславливало и

---

<sup>418</sup> Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. С. 22.

<sup>419</sup> Там же.

<sup>420</sup> Щирова И.А., Гончарова И.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие. СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. С. 345.

<sup>421</sup> Там же.



возможность сходных интерпретаций конкретных текстов. Разные исследователи вполне могли приходиться к одинаковым выводам, исследуя один и тот же текст.

Однако поздний структурализм тоже постепенно пытается приблизиться не к «идеальным» структурам, а к реальным читательским интерпретациям. Возникает представление о «среднем» читателе, которое обуславливается общностью законов восприятия: «...Нередко оказывается очень большая общая часть – настолько большая, что можно говорить о некотором “усредненном” восприятии, о “среднем” читателе... Итак, “неповторимость” индивидуальных прочтений весьма относительна. Ее ограничивают такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей»<sup>422</sup>.

Структуралистским моделям не удается свести все только к тексту. Неизбежно приходится иметь дело с высказыванием, которое функционирует в коммуникативном пространстве, а не существует само по себе в виде «закрытой» системы. Ю.М. Лотман отмечает: «Реальная плотность художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традициям, представлениям»<sup>423</sup>.

Здесь-то и происходит переход от структурализма к постструктурализму, где главным объектом исследования становится «акт создания и/или воссоздания-принятия говорящим субъектом языковых артефактов, осознаваемых этим субъектом в качестве некоего сообщения, или “текста”»<sup>424</sup>. Именно в рамках постструктуралистской теории в полной мере начинает осмысляться проблема неограниченной интерпретации текста:

---

<sup>422</sup> Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib14.htm>. Загл. с экрана.

<sup>423</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 16.

<sup>424</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 343.

«сознание того, до какой степени процесс осмысливания языкового сообщения интимно связан с индивидуальным опытом и строем мышления каждой личности, легко может привести к представлению о ничем не ограниченной субъективности каждого акта языковой интерпретации и, как следствие этого, о возможности неограниченного числа возможных “ прочтений” одного и того же текста и неограниченной степени несходства между отдельными такими прочтениями»<sup>425</sup>. Даже при «общности составляющего материала, сам процесс складывания этого материала в целую интерпретацию потребует от каждого мобилизации личностных мнемонических ресурсов и ассоциативных ходов, неотделимых от всего склада именно данной языковой личности»<sup>426</sup>.

Каждая интерпретация складывается не произвольно, она складывается в определенном коммуникативном пространстве, которое ее обуславливает. Это развитие идей М.М. Бахтина относительно высказывания. В.А. Миловидов пишет: «Высказывание, по Бахтину, это – динамическая система, в рамках которой происходит сложное взаимодействие субъективных и объективных аспектов дискурсивной практики, текстов и контекстов»<sup>427</sup>.

Развитие бахтинской концепции в рамках постструктуралистской парадигмы логически приводит к выводу о невозможности идентичного, полного понимания субъектами друг друга. Каждое новое прочтение одного и того же текста порождает новые смыслы.

Немецкий литературовед Рольф Клёпфер подчеркивает благотворное воздействие различия партнеров, «не только принятие к сведению чужого содержания и даже использование его целиком, но и плодотворное развитие своего собственного содержания через чужое <...>не устранение различий

---

<sup>425</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 293.

<sup>426</sup> Там же. С. 293-294.

<sup>427</sup> Миловидов В.А. Бахтинская теория высказывания в современном контексте (от текста к дискурсу) // Дискурс №11. М. Издательство Ипполитова, 2003. С. 98.

между “языками”, а развитие дополнительных “языков”»<sup>428</sup>. Субъект высказывания должен быть «понят, но никогда – до конца, ибо в противном случае не состоялось бы и полноценного диалога, который всегда связан с приращением смысла»<sup>429</sup>.

Существование множества различных интерпретаций одного и того же текста, одного и того же высказывания подрывает конвенциональные ограничения читательских реакций. Возникает вопрос об адекватности этих интерпретаций. Может ли исследователь говорить о каком-то качественном ранжировании этих интерпретаций?

---

<sup>428</sup> Филиппов К.А. Лингвистика текста: Курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. С. 213.

<sup>429</sup> Миловидов В.А. Бахтинская теория высказывания в современном контексте (от текста к дискурсу) // Дискурс №11. М. Издательство Ипполитова, 2003. С. 96.

## 4.2. Релевантность смысла

В современном литературоведении редко отвергается факт возможности разных прочтений художественного текста. В большей или меньшей степени это стало общим местом для литературоведческого дискурса. Об этом можно судить по огромному количеству альтернативных подходов к исследованию текстов; подходов, учитывающих читательскую рецепцию текста; междисциплинарных подходов. На этом фоне проблематично игнорировать факт многоплановости, многослойности текста.

Исследователи процессов смыслообразования в этой ситуации уже не пытаются настаивать на верности какого-то одного прочтения, но пытаются найти баланс между индивидуальностью и универсальностью прочтения: «задача научного анализа той или иной художественной целостности, то есть эстетического анализа, как нам представляется, состоит не в том, чтобы все более и более сужать спектр адекватности, приближаясь к некоему единственно возможному и математически точному “идеальному” прочтению, а как раз в том, чтобы определить границы спектра адекватности. Те границы, в пределах которых оказывается возможной индивидуально-неповторимая (а, стало быть, личностная) и, вместе с тем, адекватная эстетическая интерпретация произведения»<sup>430</sup>. Границы интерпретации строятся на балансе между субъективным и интерсубъективным.

Согласно мысли В.И.Тюпы, «адекватно прочитанное литературное произведение, будучи по способу своего бытия эстетическим дискурсом, осуществляет организацию коммуникативного события (конвергентного события) между эстетическим субъектом (креативной компетенцией автора), эстетическим объектом (референтной компетенцией героя-в-мире) и эстетическим адресатом (рецептивной компетенцией читателя)»<sup>431</sup>. То есть

---

<sup>430</sup> Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения ("Миргород" Н.В. Гоголя). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1995. С. 10.

<sup>431</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 25.

адекватное прочтение строится на соотношении трех элементов коммуникации автор – текст – читатель.

Здесь следует сделать оговорку: если в активном присутствии читательского сознания во время актуализации текста сомневаться не приходится (иначе просто не возникает и коммуникативной ситуации), то в случае с автором следует говорить о некотором «слепке» авторского сознания, оставленного в тексте. «Только сам художественный текст и представляет собой единственную адекватную форму существования эстетического субъекта в культуре»<sup>432</sup>. Еще одним узловым моментом в концепции Тюпы является признание определяющей чертой коммуникации *понимание*. И именно понимание как некая форма ответственности свидетельствует о свершении коммуникативного события. Понимание возникает на основании считанного (актуализированного) смысла. Таким образом, смысл замыкается на понимании; он «потенциально бесконечен, но актуализоваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего»<sup>433</sup>.

При этом читатель имеет дело лишь с текстом, а не с реальным автором. Художественный текст же, как правило, не является элементом непосредственного речевого общения: устной беседы или переписки. В.Г. Адмони относит художественные тексты к воспроизводимым высказываниям. В предлагаемой исследователем оппозиции «воспроизводимость – спонтанность» все тексты разделяются на «разовые» и «воспроизводимые»<sup>434</sup>. Эта классификация достаточно четко демонстрирует разницу между обычным речевым общением и художественной коммуникацией. Межличностная коммуникация образуется из разовых высказываний, которые могут проясняться, уточняться в ходе общения, и

---

<sup>432</sup> Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. С. 25.

<sup>433</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 350.

<sup>434</sup> См.: Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. СПб., 1994.

таким образом участники вырабатывают некий общий код, который становится конститутивным. Но таковым он будет являться лишь в том случае, если участники коммуникации устанавливают понимание как некую основополагающую цель взаимодействия. Примером реализации такого взаимодействия может послужить научный дискурс в своем стремлении к унификации терминологии, к постоянному уточнению метаязыка. Иная ситуация с художественными текстами. Выходит, что воспроизводимость – это непосредственная характеристика художественного текста. Он «строится на речевом материале, но как целое в своем построении обладает собственными закономерностями»<sup>435</sup>.

В реальной читательской практике текст актуализируется каждый раз в новом контексте. Даже попытки читателя восстановить авторское понимание текста или понимание его современников непременно будет обогащено ассоциативным багажом реципиента.

В этом смысле коммуникация между автором и читателем в рамках художественного текста всегда представляет собой диспропорцию. У. Эко в этой связи говорил о гиперинтерпретации, которая предполагает вычитывание из текста всего, кроме того, что хотел сказать автор. «Мое идеологическое прочтение комиксов о Супермене – лишь одно из возможных: наиболее естественное для ушлого семиотика, который слишком хорошо знает “коды” индустрии грез в капиталистическом обществе. Но почему бы не прочитать истории о Супермене просто как очередную разновидность приключенческого романа (romance), свободную от какой-либо педагогической задачи? Такая интерпретация не будет несправедливой. Комиксы о Супермене есть также и приключенческие романы, и еще многое другое. Их можно прочитать по-разному, и каждое прочтение будет независимым от остальных»<sup>436</sup>.

---

<sup>435</sup> Адмони В.Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. СПб.: Наука Санкт-Петербургская издательская фирма, 1994. С. 214.

<sup>436</sup> Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 25.

Вслед за гиперинтерпретацией Эко, В.А. Миловидов предложил «говорить о гипо-интерпретации, “количественно” снижающей, профанирующей авторскую содержательность и, в более общем (качественном) смысле – об экзо- и, соответственно, эндо-интерпретации»<sup>437</sup>. В этом отношении читатель может прочитать роман о Джеймсе Бонде как серьезное философское произведение, а «Преступление и наказание» – как странный детектив. В процессе художественной коммуникации может происходить как повышение художественной значимости, так и ее понижение; может происходить как усложнение содержания, так и его упрощение.

В исторической перспективе также наблюдаются изменения. Ю.М. Лотман среди функций текста выделял функцию памяти. «Текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах»<sup>438</sup>. И далее: «Сумма контекстов, в которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом как бы инкорпорированы в нем, может быть названа памятью текста. Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство вступает в определенные соотношения с культурной памятью (традицией), отложившейся в сознании аудитории»<sup>439</sup>. Функция памяти работает не только на сохранение контекстов, но и на формирование новых: «Ныне “Гамлет” – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придает тексту новые

---

<sup>437</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 144.

<sup>438</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. С. 162.

<sup>439</sup> Там же.

смыслы»<sup>440</sup>. Если рассматривать функционирование текста с этой точки зрения, то, например, пьеса Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» будет не просто вторичным текстом, на интерпретацию которой будет влиять «Гамлет», но и наоборот. С точки зрения Лотмана, пьеса Стоппарда становится частью пьесы Шекспира.

В этом плане можно предположить, что понятия «считывание» и «вчитывание» смыслов отличаются лишь положением в исторической перспективе. «Считывание» или «вычитывание» смыслов будет характеризовать все предшествующие контексты, а «вчитывание» будет характеризовать актуальное, новое прочтение, до сих пор еще не возникавшие в культурной памяти.

Таким образом, адекватность того или иного прочтения (смысла) определяется контекстом. Любое новое прочтение текста (в особенности канонического, авторитетного текста) рассматривается как вчитывание новых смыслов, как попытка присвоить себе то, что уже систематизировано культурой. Отсюда и негативные коннотации у понятия «вчитывание». Между тем прежние контексты тоже не существовали всегда и в какой-то момент считались чем-то внешним по отношению к тексту. Иногда контексты утрачиваются и тоже начинают восприниматься как вчитывание, т.е. как прочтения, которые выходят за рамки спектра адекватности.

Любой новый смысл воспринимается как акт насилия над текстом. «Под насилием здесь подразумевается не использование грубых и оскорбительных выражений, но прежде всего фундаментальный полемический акт – отказ использовать концептуальный язык, предлагаемый и навязываемый другим интерпретатором»<sup>441</sup>. С.Н. Зенкин поясняет использование именно такой «силовой» метафоры через известную полемику

---

<sup>440</sup> Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю.М. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. С. 163.

<sup>441</sup> Зенкин С. «Неприятие теории» и современные герменевтические дискуссии // Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 213.



Р. Пикара с Р. Бартом. Пикар в этой полемике как раз упрекает интерпретационную доктрину Барта в том, что необоснованность утверждений критика относительно текста компенсируется их дерзостью. «Это и есть принцип силового “прочтения”: отдельный, изолированный критический тезис всегда будет “необоснованным” и может быть подтвержден лишь согласованной поддержкой других положений критика, образующих систему и обеспечивающих концептуальную “глубину”»<sup>442</sup>.

По сути, Зенкин останавливается на двух пунктах. Во-первых, любое прочтение в той или иной степени является силовым. Оно так или иначе навязывается тексту субъектом интерпретации. Во-вторых, обоснованность силового прочтения располагается в системе, которая лежит в основе этого прочтения.

Отвлеченно от определенной системы, в рамках которой рассматривается тот или иной текст, отдельные интерпретативные утверждения могут казаться дерзкими и необоснованными. Отвлеченно от методологии психоанализа фрейдистские трактовки текстов классической литературы могут быть восприняты как читательский или исследовательский произвол. Однако в рамках заданного методологического контекста подобного рода интерпретации будут адекватным способом толкования.

Здесь речь идет уже не столько об адекватности интерпретации как о правильности или неправильности истолкования, сколько о релевантности, т.е. о соответствии интерпретации тому основанию, с позиций которого субъект формулирует свое понимание текста. Аналитик не может сказать, какое толкование правильное, а какое неправильное, но он может установить релевантность прочтения определенному основанию.

В рамках проблематики многозначности особенно отчетливо проявляется эта черта. Многозначность реализуется именно потому, что невозможно установить никакого истинного контекста, в рамках которого

---

<sup>442</sup> Зенкин С. «Неприятие теории» и современные герменевтические дискуссии // Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 213.

реализуется единственно верный смысл текста. Иногда многозначность реализуется даже в рамках одной терминосистемы. «Окончательной инстанцией, удостоверяющей релевантность смыслов культуры, остается не система, а традиция, опыт включенного наблюдения, осуществляемый субъектом культуры»<sup>443</sup>. Это говорит лишь о том, что сколько бы мы ни пытались установить точные критерии и правила интерпретации, реальное понимание все равно упирается в индивидуальный выбор самого субъекта.

---

<sup>443</sup> Зенкин С. Проблема релевантности смысла: Риффатер, Греймас, Барт // Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 231.

### 4.3. Горизонт сопротивления текста

В предыдущем разделе мы остановились на том, что прочтения произвольны. Однако это еще не означает, что читатель видит в тексте все, что он захочет. Реальная читательская практика показывает, что читатели во многом ограничены. Далеко не каждая интерпретация кажется самому же читателю удачной. Попробуем подойти к этой проблеме с другой стороны.

В своей книге «Пределы интерпретации» У. Эко пишет следующее: «Возможно, у нас нет способа решить, какая из интерпретаций является “хорошей”, но все же мы можем решить, на основании контекста, какая из них представляет собой не попытку понимания “данного” текста, но скорее продукт галлюцинаций адресанта»<sup>444</sup>. Собственно, в этом утверждении и заключается основной пафос этой книги известного семиотика. Эко пытается найти ограничения процесса интерпретации не с целью ограничить читателя, но с целью понять, где заканчивается интерпретация текста, и начинается процесс самопознания субъекта.

Если учесть тот факт, что процесс понимания безграничен и все время порождает смыслы, действительно возникает сложность в дифференциации того, что мы называем смыслом текста, интерпретацией текста, поскольку сам объект интерпретативных усилий растворяется. В то же время в рамках формализации читательских реакций часто можно свидетельствовать значительные их пересечения между собой.

Относительно общности интерпретаций Р. Барт в свое время писал следующее: «Субъективность – это образ некоей завершенности, которая, как может показаться, заполняет собою текст без остатка; однако на деле эта мнимая завершенность – всего лишь след всех тех кодов, с помощью которых образовано мое “я”, так что в конечном счете моя субъективность – не более чем всеобщность стереотипов»<sup>445</sup>. Проблема не в том, что есть какое-то

---

<sup>444</sup> Umberto Eco. *The Limits of Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990. P. 21.

<sup>445</sup> Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. С. 53.

универсальное понимание текста, проблема в том, что уникальность субъективного опыта не стоит преувеличивать. Читатель далеко не всегда пытается быть оригинальным и изобретательным в своем понимании произведения. Очень часто он считывает уже сформированные культурой паттерны для понимания текста: традицией, жанром, авторскими декларациями, отзывами критиков, культурой чтения и т.д.

Проблема многозначности связана с преодолением такого пассивного использования уже готовых схем понимания текста. «С одной стороны, всякое высказывание представляет собой единство, замкнутое целое, границы которого ясно очерчены, – иначе оно попросту не воспринимается как факт сообщения, то есть как некий “текст”, заключающий в себе некий смысл; но с другой стороны, это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету взаимодействия множества разнородных и разноплановых факторов, и такое замкнутое целое, которое способно индуцировать и впитывать в себя открытую, уходящую в бесконечность работу мысли, а значит, и бесконечные смысловые потенции»<sup>446</sup>. Размышления Б.М. Гаспарова о природе смысла строятся на постоянном балансировании между текстом и интерпретатором. На одной стороне оказывается безграничность познающего субъекта, на другой стороне – ограниченность текста.

То есть именно текст выступает главным ограничителем читательского восприятия. Об этой напряженности между текстом и его интерпретацией пишет и Эко. Эко указывает на последовательность интерпретации: «...Есть нечто, подлежащее интерпретации»<sup>447</sup>. И далее: «...Даже если о фактах мы узнаем и передаем их через интерпретации, в некотором роде именно факты

---

<sup>446</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 321.

<sup>447</sup> Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Пер. с итал. О.А. Поповой-Пле. М.: Академический проект, 2016. С. 538.

являются отправной точкой наших интерпретаций»<sup>448</sup>. В качестве фактов в данном случае выступают сами тексты. Текст всегда предшествует интерпретации, он является стимулом для понимания, даже несмотря на то, что сам этот текст читатель познает только через акт интерпретации, через переживание смыслообразования.

Так, идея последовательности становится основной в разговоре об ограничении интерпретации. Сначала – текст, потом – смысл. Текст аккумулирует читательские ассоциации вокруг себя: «Ведь каким бы множественным и переменчивым ни было отношение говорящих к данному высказыванию, как бы ни подвергалось оно бесчисленным воздействиям со стороны меняющейся внешней среды и их собственного внутреннего состояния, в каждый данный момент данный говорящий переживает свое понимание высказывания как целостное и конечное»<sup>449</sup>.

Текст является той матрицей, сквозь которую формируется смысл. Эта матрица позволяет переживать читателю возникающие процессы смыслообразования как целостность. В этом месте теория интерпретации плотно смыкается с теорией текста. Процесс понимания «имеет н а ч а л о; у него нет никаких внешних границ, никаких предписанных путей, но есть определенная р а м к а, в которой и для которой он совершается: рамка данного языкового высказывания»<sup>450</sup>.

Процесс интерпретации может быть бесконечным, однако он имеет свое начало в виде исходного текста. Это есть презумпция текстуальности: «Эту нашу готовность, даже потребность представить себе нечто, осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственно и целиком обозримого феномена, я буду называть презумпцией текстуальности

---

<sup>448</sup> Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Пер. с итал. О.А. Поповой-Пле. М.: Академический проект, 2016. С. 538.

<sup>449</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 321.

<sup>450</sup> Там же. С. 322.

языкового сообщения»<sup>451</sup>. Другую особенность презумпции текстуальности отмечает В.А. Миловидов: «Суть ее сводится к формирующей рецептивную фазу дискурса конвенции, в соответствии с которой текст – это всегда связь: даже содержащий несоотносимые феномены текст в силу реализации этой презумпции будет перед читателем вступать как когерентная во всех своих частях целостность»<sup>452</sup>.

Таким образом, текст – это рамка, которая обеспечивает связь элементов внутри себя.

Вернемся к изначальной попытке разграничить «хорошие» интерпретации и «плохие». Эко отвергает принцип верифицируемости интерпретации. Иными словами, нельзя проверить интерпретацию на ее соответствие тексту. Вслед за К.Р. Поппером, Эко принимает принцип фальсифицируемости интерпретации. Вот что пишет об этом принципе Поппер: «Фальсифицируемость мы ввели исключительно в качестве критерия эмпирического характера системы высказываний»<sup>453</sup>. И далее: «Мы говорим, что теория фальсифицирована, если мы приняли базисные высказывания, противоречащие ей»<sup>454</sup>. Поппер использовал принцип фальсифицируемости для того, чтобы дифференцировать научные теории от псевдонаучных. В случае с научными утверждениями принцип верифицируемости тоже дает сбой, поскольку однажды найденный факт может порушить любую научную теорию. И в то же время верифицироваться может и псевдонаучное утверждение.

На смену этому критерию Поппер вводит другой – принцип фальсификации. Этот принцип работает совершенно обратным способом.

---

<sup>451</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 322.

<sup>452</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 48.

<sup>453</sup> Поппер К.Р. Логика и рост научного знания. Избранные работы. М.: Прогресс, 1983. С. 115.

<sup>454</sup> Там же.

Разграничить научное и ненаучное утверждение можно, если прибегнуть к фальсификации этого утверждения. Если теория может быть фальсифицирована, значит она может иметь статус научного утверждения. Если теория не может быть фальсифицирована, значит она ненаучна. В частности ко второму типу Поппер относил психоанализ Фрейда, поскольку в рамках этой теории самые разные утверждения (в том числе противоположные) могут носить релевантный характер. В этом смысле научная теория включает в себя не только правило, но и нарушение этого правила, т.е. условия, при которых теория оказывается недействительной. Ненаучная теория может отклоняться от любой попытки фальсификации.

Конечно, теория Поппера не может быть в полной мере перенесена на интерпретацию художественного текста. Эко заимствует лишь общую идею, которую формулирует следующим образом: «если сказать, какая интерпретация лучше, трудно, то распознать непригодные интерпретации всегда можно»<sup>455</sup>. С точки зрения Эко, аналитик может отличить интерпретацию, которая не согласуется с текстом. Именно этот характер согласованности текста и его интерпретации. По сути, Эко говорит о критериях релевантности смысла; что именно делает релевантным данный смысл данному тексту.

При этом перед нами не какая-то постоянная величина. Смыслообразование – процесс динамичный, поэтому отношения между человеком и текстом никогда не одинаковы. А потому Эко предлагает говорить не об ограничении со стороны текста, а горизонте сопротивления текста. «Говоря о “твердом основании бытия”, я не имел в виду нечто вроде “стабильного ядра”, которое мы сможем рано или поздно выделить, это не Закон законов, это скорее *линии сопротивления*, демонстрирующие пустоту некоторых наших подходов»<sup>456</sup>. Текст как матрица является препятствием на пути человеческого сознания; он сопротивляется бесконечному потоку

---

<sup>455</sup> Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Пер. с итал. О.А. Поповой-Пле. М.: Академический проект, 2016. С. 538.

<sup>456</sup> Там же. С. 551.

смыслов, который направлен на него со стороны читателя. В этом сопротивлении и рождаются интерпретации.

Сущность этой проблемы лаконично сформулировал Ц. Тодоров: «Текст – это всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатели – смысл»<sup>457</sup>. Слова стимулируют мыслительный процесс, но они же и сопротивляются бесконечному рассеиванию смыслов.

Между тем горизонт сопротивления текста всегда разный. Вряд ли можно говорить о какой-то константе. Например, наивному читателю пьеса С. Беккета «В ожидании Годо» или роман Дж. Джойса «Улисс» могут оказывать настолько сильное сопротивление, что у него едва ли сложится хоть сколько-нибудь целостное понимание этих текстов. В конечном счете они могут быть просто восприняты как дефектные. Это крайний случай сопротивления со стороны текста. Сопротивление оказывается настолько сильным, что читатель оказывается не способен воспринять текст как целостность.

В то же время для искушенного читателя подобного рода экспериментальные тексты могут послужить источником бесконечного числа интерпретаций. Мы специально ссылаемся в данном случае на тексты, которые известны истории литературы огромным количеством своих интерпретаций.

Горизонт сопротивления формируется двумя факторами, о которых уже отчасти говорилось выше. Первый фактор – соотнесённость интерпретирующих тезисов с текстом. Каждое высказывание в рамках единой интерпретации должно быть согласовано с текстом. Второй фактор – соотнесённость интерпретирующих тезисов между собой. Высказывания в рамках одной интерпретации должны быть внутренне согласованы и представлять некоторую единую систему, чтобы интерпретации воспринималась как целостная концепция, охватывающая и завершающая текст.

---

<sup>457</sup> Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: «Пропилеи», 2000. С. 145.



Разумеется, оба этих фактора функционируют лишь в отношении к определенному основанию. Только учитывая определенный контекст восприятия, можно сделать вывод, насколько та или иная интерпретация соответствует тексту. Если такой контекст читателем будет не найден, то необходимых, очевидных связей для продуктивного процесса смыслообразования может оказываться не достаточно. Это лишний раз доказывает, что любое понимание не начинается с нуля. «Если таких связей в тексте слишком мало – или если наше видение неспособно эти связи обнаружить, – никакая герметическая рамка сама по себе не произведет индуцирующего эффекта. В этом случае текст предстанет в нашем восприятии как “бесмысленный” или мало осмысленный, “банальный”, “бессвязный”, “неинтересный”, “непонятный” – все равно, вызывается ли такой приговор свойствами самого текста либо свойствами нашего смыслового зренья, в его отношении к данному тексту»<sup>458</sup>. Гаспаров указывает на необходимость «критической массы» слитности в тексте, чтобы читатель смог начать процесс интерпретации, однако не стоит воспринимать эту «критическую массу» как неизменную константу, которая есть у любого текста. «Критическая масса», о которой идет речь, – это скорее заданный контекст, некоторый горизонт ожидания, который встречается с горизонтом сопротивления текста. Чтобы процесс интерпретации начал развиваться, необходимо, чтобы этот горизонт ожидания или горизонт читательского опыта смог преодолеть «порог» текста.

Когда происходит это преодоление, начинается уже активная работа по структурированию текста и корректировке своих изначальных смысловых потенциалов. «Каждое новое соположение в тексте, увиденное читателем, видоизменяет смысловые ракурсы сопологаемых компонентов и тем самым открывает возможности для новых соположений, которые в свою очередь

---

<sup>458</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 331-332.

создают новые смысловые повороты, новые конфигурации смысловых сплавов»<sup>459</sup>.

Уточним еще раз. Итак, во время интерпретации встречаются два горизонта. Это горизонт читательского опыта и горизонт сопротивления текста, но не стоит думать, что это в буквальном смысле противостояние читателя и текста. Строго говоря, перед нами читательские ожидания сталкиваются с читательской проекцией текста. Текст не сам оказывает сопротивление читателю, это сопротивление проявляется ровно так, как его видит этот самый читатель. В этом смысле происходит противостояние ожиданий и данности, поэтому любое чтение может быть рассмотрено как процесс подгонки одного под другое.

Чтение, в той степени, в какой оно представляет собой индуцирующий процесс, пытается вписать текст в имеющийся читательский опыт. Это будет справедливо даже в тех случаях, когда текст в значительной степени отклоняется от этих ожиданий. Ведь важен не столько факт отклонения, а наличие такого контекста, от которого это отклонение происходит. В этом плане текст вполне может представлять «негативную» проекцию этих ожиданий, но если бы эти ожидания отсутствовали, никакой проекции не возникло бы вовсе.

Процесс смыслообразования в этом смысле схож с бартовским определением критики. Барт видел ее цель «не в том, чтобы “раскрыть” в исследуемом произведении или писателе нечто “скрытое”, “глубинное”, “тайное”, до сих пор не замеченное (каким чудом? неужели мы проницательнее своих предшественников), а только в том, чтобы *приладить* – как опытный столяр “умелыми руками” пригоняет друг к другу две сложных деревянных детали, – язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей

---

<sup>459</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: «Новое литературное обозрение», 1996. С. 332.

собственной эпохой»<sup>460</sup>. В этом отношении система осмысления может быть диспропорциональна самому тексту. Когда Барт пишет о том, что критик прилаживает свой «язык» к «языку» текста, то он не имеет в виду, что каждый элемент «языка» текста заменятся элементом «языка» читателя.

Так, Поль Валери замечал: «В литературе найдется немало страниц, все значение которых сводится к одной-единственной фразе, хоть прямо нигде и не высказанной: “Я – страница литературы”»<sup>461</sup>. Барт же пишет о том, что критика (а мы скажем «интерпертация») представляет собой коннотативную надстройку, которая стремится охватить собой все текстовое пространство. «Я – страница литературы» – ничто иное как коннотативный смысл, который читатель видит, например, за многостраничными описаниями в реалистическом романе.

Образование такой системы коннотаций, которая воспринимается как смысл текста, происходит в двунаправленном режиме. С одной стороны, читательский опыт или система ожиданий формируют видение текста, а с другой стороны, текст корректирует систему ожиданий и читательский опыт. На это указывал в том числе Ж. Женетт: «Критика действительно способствует одновременно “расшифровке и формированию” смысла, поскольку она является одновременно семантикой и семантемой, субъектом и объектом семиологической деятельности»<sup>462</sup>.

Исходя из вышеописанной диалектики чтения, можно сделать следующий вывод: «удачная» интерпертация выдерживает сопротивление со стороны текста, «неудачная» интерпертация не выдерживает этого сопротивления, она разрушается при столкновении с текстом. Об этом же пишет и Барт: «Если в критике и существует “доказательность”, то зависит

---

<sup>460</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 273.

<sup>461</sup> Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том. 1. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 194.

<sup>462</sup> Там же. С. 191.

она от способности не *раскрыть* вопрошаемое произведение, а, напротив, как можно полнее *покрыть* его своим собственным языком»<sup>463</sup>.

Сопrotивление со стороны текста может быть вызвано самыми различными факторами, но наиболее показательной и наиболее проблематичной является ситуация, когда текст сам себя интерпретирует, т.е. содержит в себе комментарий относительно своего смысла. Если от авторских деклараций предваряющих текст или наоборот закрывающих его читатель может легко отмахнуться, ибо они внеположены тексту, то в ситуации, когда подобного рода элементы инкорпорированы в текст, это сделать гораздо труднее. Сложно отмахнуться от подробного комментария, который Толстой дает в эпилоге «Войны и мира». Этот фрагмент текста содержит в себе интерпретацию относительно всего романа, поэтому любые попытки иначе истолковать концепцию истории, значение исторических личностей, значение событий, главных героев, описанных в романе, будут встречать сопротивление со стороны текста. Монологичность Толстого затрудняет читателю путь к иным интерпретациям текста. Другие интерпретации в данной ситуации могут быть только комплементарного характера относительно толстовской интерпретации, потому что конфликтующие интерпретации будут конфликтовать с самим текстом. Такая интерпретация будет выглядеть «неудачной».

Однако вполне возможны ситуации, когда читателю удастся преодолеть метатекстуальные фрагменты текста, обойти их или даже использовать для многообразного прочтения текста.

Как известно, истолкование шуток считается дурным тоном и занудством, поскольку объяснение и интерпретация шутки уничтожают тот эффект, который она должна вызвать у читателя/слушателя. В этой связи наличие метатекстуальных элементов интерпретативного характера в юмористическом тексте может показаться парадоксальным, однако именно

---

<sup>463</sup> Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том. 1. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 191.

такой случай мы можем увидеть в рассказе А. Аверченко «Юмор для дураков».

Этот рассказ Аверченко представляет собой воплощение формулы «текст в тексте», которая лежит в основе метатекстуальности. Феномен «текст в тексте», сформулированный в свое время еще Ю.М. Лотманом, – «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста»<sup>464</sup>. В лотмановском определении выделяется два обязательных аспекта: различие кодов и выявление этого различия.

В рассказе «Юмор для дураков» имеется сразу несколько таких построений. Повествование в тексте ведется от лица не названного по имени «писателя-юмориста», который сталкивается с «солидным господином». Этот самый господин просит писателя рассказать какую-то «смешную штуку». Здесь возникают первые предпосылки к металитературности: герои начинают обсуждать, что такое «смешная штука». «Ну, что-нибудь такое... юмористическое»<sup>465</sup>, – поясняет господин. Писатель же без особого участия предлагает прочесть книгу его рассказов, но предупреждает: «конечно, не ручаюсь, что вы непременно наткнетесь в них на «смешные штуки». А.К. Жолковский называет подобную форму литературной рефлексии в художественном тексте «мета-читательством»<sup>466</sup>.

Господин уговаривает-таки писателя, чтобы тот рассказал ему «что-нибудь коротенькое». Далее следует «смешная штучка», которую уже на полных правах можно отнести к «тексту в тексте»: «Мать послала маленького

---

<sup>464</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 110.

<sup>465</sup> Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 138.

<sup>466</sup> Жолковский А.К. «Текст в тексте»: Авторы и читатели среди персонажей [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://dornsife.usc.edu/assets/sites/405/docs/tekst-v-tekste.pdf> Дата обращения: 29.08.2023. Загл. с экрана.

сына за гулякой-отцом, который удрал в трактор. Сын вернулся один, без отца – и на вопрос матери: “Где же отец и что он там делает?” – ответил: “Я его видел в тракторе... Он сидит там с пеной у рта”. – “Сердится, что ли?” – “Нет, ему подали новую кружку пива”»<sup>467</sup>.

Перед нами типичный случай, используя терминологию М.М. Бахтина, вкрапления первичного речевого жанра во вторичный. В качестве вторичного жанра выступает непосредственно рассказ, а в качестве первичного жанра – та самая «смешная штука», которую далее сам рассказчик называет не иначе как «анекдотом». Нет никаких сомнений, что смена речевых жанров в рамках одного текста являет собой смену кодов, о которой пишет Лотман. Выявление этой смены тоже весьма очевидно и формализовано: один герой рассказывает другому анекдот, который представляет собой отдельное смысловое целое. К тому же граница между двумя нарративами подчеркивается при помощи метаэлементов: формулой «Ну, слушайте» перед вставным нарративом. Но возвратимся к обрамляющей истории, так как дальше следует метатекстуальная часть, относящаяся к анекдоту. Причем метатекстуальность здесь понимается в определении Ж. Женетта: «связь двух или более текстов в виде комментирующей и часто критической ссылки на предшествующий текст»<sup>468</sup>.

Писательского собеседника «смешная штука» совсем не рассмешила, а скорее озадачила. Он ожидал продолжения: «Что же отец... вернулся домой?» Возникает конфликт между писательской (авторской) интерпретацией и слушательской (читательской) интерпретацией. Вот интерпретация автора: «Соль этого анекдота, сочиненного мною, заключается в том, что мальчик ответил то, что называется, – буквально. Он видел кружку пива с пеной, кружку, которую отец держал у рта, и поэтому ответил в простоте душевной: «отец сидит с пеной у рта». А мать думала, что это –

---

<sup>467</sup> Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 139.

<sup>468</sup> Жолобова Ю.С. Возможные подходы к определению понятия метатекстуальности // Известия АлтГУ. 2012. №2-1. С. 132.

фигуральное выражение, сказанное по поводу человека, которого что-нибудь взбесило»<sup>469</sup>. Однако солидному господину даже после разъяснения писателя шутка не показалась более смешной, и он трансформирует эту шутку под свое понимание: «Ну, и здорово же: она думает, что он сердится, а он вовсе и не сердится... Хо-хо! Вообще, знаете, эти трактиры. <...> Еще если холостой человек ходит, так ничего, а уж женатому, да если еще нет средств – так трудновато... Не до трактиров тут. Тут говорится: не до жиру, быть бы живу»<sup>470</sup>. В интерпретации писателя юмор заключается в игре буквального и фигурального значений, в интерпретации господина юмор в том, что муж пускает ситуацию на самотек, не обращая внимания на жену, сына.

Интересно, что метатекст здесь включает в себя не просто комментарий претекста, но комментарий противоречивый. Выстраиваются две конфликтующие интерпретации, которые не приходят к согласию, несмотря на попытку писателя привести понимание его истории к смысловому однообразию. Метатекст в данном случае усиливает игру смыслов.

Ситуация абсолютного подобия возникает и со следующим «текстом в тексте». Писатель рассказывает еще один анекдот: «В один ресторан пришел посетитель. Оставив в передней свой зонтик и боясь, чтобы его кто-нибудь не украл, он прикрепил к ручке зонтика такую записку: “владелец этого зонтика поднимает одной рукой семь пудов... Попробуйте-ка украсть зонтик!”. Пообедав, владелец зонтика вышел в переднюю и – что же он видит! Зонтик исчез, а на том месте, где он стоял, приколотая записка: “я пробегаю в час пятнадцать верст – попробуйте-ка догнать”»<sup>471</sup>!

Солидный господин опять требует продолжения истории, так как не видит в ней ничего смешного. Писатель поясняет: «Вся соль анекдота заключается именно в курьезном совпадении этих двух записок. Автор

---

<sup>469</sup> Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 139-140.

<sup>470</sup> Там же. С. 140.

<sup>471</sup> Там же. С. 140-141.

первой, видите ли, думал, что он непобедим, рассчитывая на свои здоровые руки, и никак он не рассчитывал, что здоровые ноги гораздо важнее»<sup>472</sup>. Однако его собеседник вновь сопротивляется тому юмору, который предлагает ему автор, но из желания быть благодарным слушателем выдумывает свою интерпретацию: «Ну, и уморил. Выходить он – где зонтик? Хвать-похват, ан зонтика-то и нет. Ну, и ловкие ребята бывают! Прямо-таки, пальца в рот не клади. И откуда вы столько смешных штучек знаете?! Ну, расскажите еще что-нибудь. Ну, пожалуйста, ну, миленький...»<sup>473</sup> Снова возникает конфликт интерпретаций: на сей раз для автора юмор истории состоит в остроумном соотношении двух записок, а для его собеседника – в самом факте похищения зонтика, несмотря на грозные записки его владельца. Опять возникает столкновение двух противоречивых интерпретаций, которые также не находят понимания у каждой из сторон.

Наконец, писатель рассказывает третью и последнюю историю: «Один господин, явившись на обед к родителям своей невесты и страдая от тесной обуви, снял потихоньку под столом с ноги башмак, но в это время собачонка схватила башмак да бежать, а жених испугался, вскочил, опрокинул стол, причем миска с горячим супом опрокинулась на тещу, – и помчался за собачонкой. По дороге он разбил дорогую вазу, а потом, желая достать для разутой ноги какой-нибудь башмак, ударил тестя ногой в живот, повалил его и стал стаскивать с ноги ботинок. Но оказалось, что у тестя одна нога была искусственная, и вдруг она отрывается вместе с ботинком, и наш жених грохается на пол, обрывая портьеру; но в это время собачонка, с башмаком во рту...»<sup>474</sup>

На этом месте эта история заканчивается, потому что ее прерывает истеричный хохот солидного господина. Также прерываются и попытки

---

<sup>472</sup> Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 141.

<sup>473</sup> Там же. С. 142.

<sup>474</sup> Там же.



интерпретации, так как основное повествование на этом заканчивается. Единственной реакцией слушателя на эту историю становится его смех. Писатель же находится в недоумении. Три рассказанные истории по-разному воспринимаются и истолковываются двумя героями.

В этом ракурсе рассказ Аверченко предстает перед нами как текст о несолидарном чтении. Два героя последовательно не понимают прочтения друг друга. Этот эффект особо усиливается метатекстуальными комментариями, где даже изложив свои интерпретации, писатель и его визави не могут не то что прийти к общему видению, но хотя бы «услышать» друг друга. В этом смысле это еще и история непонимания, коммуникативного провала.

Но произведение на этом не заканчивается. В заключении появляется короткое размышление рассказчика о случившемся: «Раньше я не понимал: для чего и кому нужны десятки тысяч метров кинематографических лент, на которых изображены: солдат, попавший в барабан и заснувший там; рассеянный прохожий, опрокидывающий на своем пути детские колясочки и влюбленные парочки; – для чего и кому всё это нужно? – я не понимал. Теперь – понимаю»<sup>475</sup>.

Этот фрагмент тоже оказывается метатекстуального свойства. Это очередная реализация «текста в тексте», однако уже на ином, более высоком, уровне повествования. История неудавшегося диалога писателя и солидного господина оказывается внутренним текстом по отношению к финальному небольшому абзацу с обрамляющими размышлениями рассказчика. Иными словами, в этом соотношении история о встрече и беседе двух героев предстает как претекст, а последующее за ней размышление писателя – как метатекст. Возникает троичная схема: текст в третьей степени. В глубине этой системы оказываются три анекдота (обобщенно назовем текстами первой степени), затем идет рассказ о двух героях (это текст второй степени), наконец, идет рефлексия писателя по поводу всей предыдущей истории (это

---

<sup>475</sup> Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 143.

текст третьей степени). Обратим внимание, что в случае с этим третьим уровнем мы опять имеем дело с метатекстуальностью в женеттовском понимании. Этот уровень текста содержит комментарий относительно более низких уровней.

В этом фрагменте писатель берет свое последнее авторское слово, чтобы закрыть тот коммуникативный провал, который возник между ним и его собеседником. При взгляде с этого уровня рассказ предстает еще и как история авторитарного, силового прочтения (писателя, пытающегося навязать свой взгляд). Сам принцип построения рассказа тоже как будто подтверждает такое прочтение. Лотман отмечает, что «игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте»<sup>476</sup>. Как реальное здесь рассматривается размышление писателя, а как условное – его беседа с солидным господином. Условное подчинено реальному, автор подчиняет своей воле придуманный им мир и героев.

Однако писатель пишет не о понимании того юмора, которого ждал от него его визави, а о понимании типа людей, которым этот юмор нравится. То есть интерпретация текста смещается в сторону интерпретации человека. Мы опять имеем дело с мета-читательством: текст помогает прочесть человека, по формуле: скажи мне, что ты читаешь, и я скажу тебе, кто ты. «Для чего и кому всё это нужно? – я не понимал. Теперь – понимаю».

Очевидно, ответ на этот вопрос дан уже в заглавии. Собственно, в расширительном смысле мы опять имеем дело с «текстом в тексте». Лотман отмечает, что отношения между текстом и заглавием «могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях иерархии “текст-метатекст”»<sup>477</sup>. Так, весь рассказ выступает в роли внутреннего текста, а заглавие в роли текста внешнего. Заглавие выступает как комментарий, поясняющий текст. Получается, что весь этот юмор, который

---

<sup>476</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. С. 110.

<sup>477</sup> Там же. С. 112.

перечисляет писатель, – это юмор для дураков. Вот и ответ на вопрос, кому это все нужно? Дуракам. Возникает мощная персоналистская интерпретация, дискредитирующая личность солидного господина. «Текст в тексте», несмотря на свою формальную иерархичность, является игровым построением, а потому ему свойственны смысловые наложения, взаимопроникновения и обратимости.

Например, персоналистская интерпретация может получить и иное звучание. А именно, что это история про довольно вежливого и вполне «диалогичного» господина и резкого и «недиалогичного» писателя. Господин с благоговением просит рассказать что-то смешное, и когда не удовлетворяется историями писателя, то все равно из благодарности пытается увидеть в них юмор. Писатель берется рассказывать свои анекдоты не охотно, а затем и вовсе приходит к выводу о том, что его непонимающий слушатель – дурак.

Мы расширили схему до четырех уровней, и на этом в общем можно было бы закончить. Но к этой схеме можно достроить и еще один уровень. Он будет находиться в самом центре предложенной схемы. Вернемся к тем анекдотам, который рассказывает писатель, точнее, лишь к первым двум. Внутри этих двух историй тоже фигурируют тексты, т.е. сами анекдоты уже построены как «текст в тексте». В первой истории мальчик говорит маме: «Он (отец) сидит с пеной у рта». Эта фраза начинает фигурировать как «текст в тексте», и комический эффект строится за счет игры фигурального и буквального значений. Во второй истории целых два вставных текста – две записки: «владелец этого зонтика поднимает одной рукой семь пудов... Попробуйте-ка украсть зонтик!» и «я пробегаю в час пятнадцать верст – попробуйте-ка догнать». Снова «текст в тексте», и комический эффект строится за счет парадоксального соположения этих двух записок.

Объединяет эти две истории то, что комический эффект строится на «словах». Слово становится носителем юмора. И именно этого было не понятно писательскому собеседнику. В истории же, которая сразу понравилась солидному господину, комический эффект строится не на

«слове», а на комичности самой ситуации, в ее основе действия. В этом отношении рассказ Аверченко оказывается еще и метаповествованием о природе комического и о слове как таковом. Слово становится главной мотивировкой.

Данный пример возвращает нас снова к проблеме ограничения интерпретации. Метатекстуальные комментарии действительно выполняют пояснительную и интерпретирующую функцию в художественном тексте, однако, как показывает текст Аверченко, совсем не обязательно подобные комментарии ограничивают смысловые возможности. Метатекстуальные элементы, включаясь в структуру произведения, могут быть восприняты читателем как толкование текста, а могут – как уход от толкования, как усложнение смысловой структуры, которая в итоге оказывается более сложной. То, что одним читателем будет воспринято как ограничение интерпретации, другим – как очередное возможное ответвление в интерпретации текста.

Выводы по главе:

1. Возможность множества различных интерпретаций одного и того же текста подрывает конвенциональные ограничения читательских реакций. В связи с этим многозначность художественного текста ставит под вопрос существование пределов смыслообразования.

2. Адекватность того или иного прочтения (смысла) определяется контекстом высказывания.

3. Процесс интерпретации может быть бесконечным, однако он имеет свое начало в виде исходного текста.

4. Текст как матрица является препятствием на пути человеческого сознания; он сопротивляется бесконечному потоку смыслов, который направлен на него со стороны читателя. В этом сопротивлении и рождаются интерпретации.

5. Горизонт сопротивления формируется двумя факторами, о которых уже отчасти говорилось выше. Первый фактор – соотнесённость

интерпретирующих тезисов с текстом. Второй фактор – соотнесённость интерпретирующих тезисов между собой.

## Заключение

В данной диссертации проблема многозначности художественного текста рассматривается как возможность множества прочтений одного и того текста. В филологической литературе данному явлению имеется много наименований (множественность смысла, поливалентность текста, множество интерпретаций, множестве истолкований и т.д.), однако мы останавливаемся именно на формулировке «множество смыслов». Данная терминология, с нашей точки зрения, не идет вразрез основной постановкой проблемы – многозначность текста, – а лишь уточняет ее. В этом отношении данная работа продолжает вектор, который был задан И.В. Фоменко, который рассматривал в первую очередь как смыслопорождающий механизм.

Данная работа также предлагает взгляд на художественный текст сквозь призму ныне актуального в филологических исследованиях дискурс-анализа. Категория дискурса рассматривается вслед за В.А. Миловидовым как «диалогическая и динамическая мыслительно-речевая практика, протекание которой обусловлено местом, временем, культурно-историческим и социально- психологическим контекстом говорения (креативным контекстом) и слушания (рецептивным контекстом), характером намерений говорящего и слушающего, характеристиками объекта, особенностями специализированных языков, которыми кодируется сообщение, а также особенностями языков декодирования»<sup>478</sup>. В контексте данной методологии проблема многозначности предстает еще и как возможность множества дискурсов, чем обусловлена вариативность восприятия текста. Такая постановка позволяет поместить вполне традиционную литературоведческую проблему в современный научный контекст.

Основная же идея настоящей диссертации состоит в попытке описать вышеуказанную проблему через категории уровней и механизмов.

---

<sup>478</sup> Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография. М.: Буки Веди, 2016. С. 13.

Категория уровней многозначности позаимствована нами из лингвистики и семиотики текста, где общим метом стало представление текста как наслоение различных уровней, которые определенным образом взаимодействуют друг с другом. Уровни многозначности выступают в качестве производной от уровней текста. В уровневой модели многозначность рассматривается не как каталог вариантов интерпретаций, а как каталог потенциальных текстовых уровней, на которых может происходить интерпретативное расхождение, вследствие чего уже возникают различные интерпретации текста.

При этом уровневая модель никак не ограничивает реальный процесс интерпретации. Интерпретация не обязательно фиксируется лишь на одном уровне. Как правило, любое прочтение так или иначе захватывает в большей или меньшей степени все уровни, но в разных прочтениях их конфигурация будет представлена иначе.

В рамках настоящего исследования нами была выведена система из 10 уровней, на которых может развиваться многозначность.

Уровень экстенционалов характеризует неоднозначности, которые могут возникать в сфере референции. При чтении любого текста у читателя в той или иной степени возникают различные референциальные предположения. Эти референциальные предположения могут подтверждаться текстом, а могут опровергаться. При взаимодействии с художественным текстом читатель может ожидать знакомства с вымышленными персонажами, предметами, странами, местами и т.д., что может подтверждаться текстом, а может и нет. Иной читатель может напротив ожидать, что в тексте перед ним предстанут реальные герои, реальные места, реальные события, что тоже может подтверждаться, а может и не подтверждаться текстом. Установление отношений между текстом и миром, к которому тот отсылает, является базовой интерпретативной операцией. Вариативность восприятия этих отношений влечет за собой и вариативность восприятия текста.

Уровень базового словаря описывает ситуации многозначного прочтения отдельных слов или сочетаний, которые при этом могут оказывать серьезное влияние на целостное прочтение текста.

Уровень кореференций традиционно касается тождества референтов, названных в тексте. Установление референциальных соответствий в большинстве случаев не вызывает сложностей у читателя, однако в литературе можно встретить примеры, в которых установление таких эквивалентностей оказывается осложненным. В результате соответствия могут быть вариативными.

Уровень контекстуальных и ситуативных предпочтений связан в окружением, с коммуникативным пространством, в котором оказался текст. Контекстуальное или внетекстуальное окружение в не меньшей степени формирует структуру высказывания и влияет на его восприятие.

Уровень риторического и стилистического гиперкодирования включается в том случае если определенные лексии текста могут быть прочитаны риторически. Речь идет как о тропах и риторических фигурах, так и о наиболее крупных образованиях, таких как жанр. Гиперкодирования на этом уровне может уплотнять символическую глубину текста, в результате чего расширяется его смысловой потенциал.

Уровень фреймов касается конвенционального знания читателя, на основе которого производится дешифровка высказывания. Различные прочтения на этом уровне возникают, когда структура текста в сознании читателя сочетается с разными фреймами, с разными моделями. Один и тот же текст может описывать разные ситуации.

Уровень интертекстуальных кодов связан с привлечением иных текстов для интерпретации. Интертекстуальное измерение привносит в текст новые смыслы, которые не были бы актуализированы с учётом лишь имманентной структуры текста.

Уровень идеологического кодирования подключает идеологические структуры к интерпретации текста. Любое понимание происходит в



пространстве той или иной идеологической рамки. Смена таких идеологических рамок позволяет прочитать один и тот же текст иначе.

Уровень топиков и изотопий касается непосредственно связности и целостности текста. Топики и изотопии помогают читателю выбрать необходимое измерение для интерпретации и установить смысловые связи между лексиями внутри него. В литературных произведениях топики и изотопии зачастую не имеют однозначной выраженности, что позволяет выстраивать целостное прочтение на основании разных топиков и изотопий.

Уровень нарративных структур связан с категорией нарратива. Нарративная структура текста часто выступает в качестве главного смыслового связывающего звена в повествовательном тексте, однако в текстах XX века нарративная структура подвергается различным трансформациям. Возникают сложные конструкции, ориентированные на многозначность.

Вторая категория, которая представлена в диссертации, – механизмы многозначности. Эта категория используется нами для того, что показать процессы, которые и позволяют вариативно прочитывать текст.

В качестве первого и наиболее очевидного механизма многозначности в этом разделе рассматривается разноуровневое чтение текста. Эффект многозначности в данном случае создается за счет прочтения текста на разных уровнях. Анализируется рассказ «Фро» А. Платонова.

Далее рассматривается феномен амбивалентности как базовый механизм создания многозначности. Механизм амбивалентности строится на смысловой определенности интерпретаций. Анализируется роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота».

Следующий базовый механизм многозначности – смысловая неопределённость. Этот механизм многозначности строится на смысловых лакунах, который содержатся в той или иной степени в любом тексте. Эти самые лакуны становятся полем для читательского сотворчества. Отсюда проистекает представление об открытости текста. Чем больше в нем

смысловых лагун, тем более этот текст открыт для разных прочтений. Анализируется роман Саши Соколова «Школа для дураков».

Следующий механизм многозначности – интертекстуальность. Интертекстуальность уже выводилась нами в качестве отдельного уровня многозначности. Но в рамках этой главы речь идет уже об особых смыслообразующих механизмах интертекстуальности, при которых интерпретация одного текста формируется через другой неположенный ему текст. Анализируется фрагмент романа Набокова «Ада, или радости страсти» в пер. С. Ильина, а также рассказ «Антигона» И.А. Бунина.

Еще один механизм создания многозначности – аграмматизмы, т.е. смысловые нарушения на разных уровнях текста. Потенциальная возможность для множества прочтений создается за счет высокой плотности текстового материала, аграмматизмов, стилистических сломов, и наращивания контекстов. Анализируется рассказ «Легкое дыхание» И.А. Бунина.

Заключительный механизм многозначности – смысловой дрейф. Смысообразующие процессы, актуализирующиеся в ходе «мотивной работы», разворачиваются и перестраиваются «в виде подвижного поля», в котором каждая фиксация мотива получает потенциальную возможность для смысловой индукции. Анализируется новелла В.В. Набокова «Ужас».

В финале исследования мы подошли к проблеме пределов интерпретации. Литературоведческий анализ, стремясь к научности, неизбежно проблематизирует ограничение смыслообразования и пытается установить спектр адекватности прочтения. Можно сказать, что различные методологические установки определяют разную свободу в понимании текста.

Попытаемся проанализировать основные положения, которые, с нашей точки зрения, играют важную роль при разговоре о многозначности текста.

Относительно этой проблемы мы солидаризируемся с мнением С.Н. Зенкина, которые пришел к следующему выводу: «Систематика смысла, предпринимаемая средствами филологического литературоведения, структуральной лингвистики или семиотической критики культуры,

оказывается неполной. Окончательной инстанцией, удостоверяющей релевантность смыслов культуры, остаётся не система, а традиция, опыт включенного наблюдателя, осуществляемый субъектом культуры»<sup>479</sup>.

Таким образом, критерий адекватности читательской интерпретации сменяется критерием релевантности смысла. В каждом конкретном случае важно рассматривать прочтение как дискурсивную ситуацию. В этой ситуации следует понимать, кто читает, как читает, почему читает и т.д. Целесообразность интерпретации и ее адекватность определяются не структурами текста, а структурами дискурса, в который он включен.

Вместо идеи ограничения интерпретации мы пришли к идее сопротивления текста процессу интерпретации. В этом смысле можно говорить не о границах интерпретации, а о горизонте сопротивления текста. Задача интерпретатора либо обойти это сопротивление, либо преодолеть его. В противном случае текст остается просто непонятным читателю. Но здесь надо учитывать субъективный компонент. Наивный читатель не способен оказывать сопротивление тексту, искушенный читатель способен к этому сопротивлению и может обходить те барьеры, которые устанавливаются текстовыми структурами.

Однако в задачи данного исследования не входили попытки как-то ограничить процесс смыслообразования или описать его каким-то единственным образом. Основные задачи исследования кроются в попытке описать уровни и механизмы многозначности, т.е. попытаться показать, где и как смыслообразование перестает быть единообразным и как это отражается в процессе интерпретации текста.

В конечном счете данное исследование ставит своей целью не объяснение текста, не описание его полного и истинного смысла или смыслов, а в описании тех структур, которые позволяют быть тексту поливалентным. Понимание этих базовых механизмов дает филологу возможность лучше понять текст и тех, кто его читает.

---

<sup>479</sup> Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 231.

## Список литературы

### ИСТОЧНИКИ

1. Аверченко А. Московское гостеприимство: рассказы / Аркадий Аверченко. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
2. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах / Рук. изд. проекта Г.В. Пряхин. – М.: Воскресенье, 2006. Т. 4. – 536 с.
3. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах / Рук. изд. проекта Г.В. Пряхин. – М.: Воскресенье, 2006. Т. 6. – 488 с.
4. Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. Дьяволиада; Роковые яйца; Собачье сердце; Рассказы; Фельетоны / Редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др. Подгот. текста и коммент. В. Гудковой и Л. Фиалковой. – М.: «Художественная литература», 1989. Т. 2. – 751 с.
5. Бурлюк Д. «Фрагменты из воспоминаний футуриста». Письма. Стихотворения / Публикация, предисловие и примеч. Н.А. Зубкова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 387 с.
6. Гладков Ф.В. Собрание сочинений в 8 томах / коммент. В. Красильникова. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 2. – 441 с.
7. Зощенко М. Перед восходом солнца. / вступ. статьи Веры фон Вирен-Гарчинской и Бориса Филиппова. – Нью-Йорк: Международное Литературное содружество, 1967. – 209 с.
8. Зощенко М.М. Разнотык: Рассказы и фельетоны (1914–1924) / Собрание сочинений. – Состав., вступ. ст. и примеч. И. Н. Сухих. – М.: Время, 2008. – 848 с.
9. Зощенко М.М. Собрание сочинений: [в 7 т.] / Состав., вступ. ст. и примеч. И. Н. Сухих. – М.: Время, 2008. Т. 4. – 642 с.
10. Иванов А.В. Географ глобус пропил / Алексей Викторович Иванов. – М.: Вагриус, 2003. – 448 с.

11. Ильф И.А., Петров Е.П. Собр. соч. в 5 томах. Рассказы, фельетоны, статьи, речи (1932-1937). Водевиль и киносценарии. / Под ред. А.Г. Дементьева, В.П. Катаева, К.М. Симонова; Прим. Б.Е. Галанова, Л.Ф. Ершова. – М.: Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат), 1961. Т. 4. – 542 с.
12. Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. – СПб.: Академический проект, 2001. – 480 с.
13. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / Изд. подг. Б.М. Эйхенбаум и Э.Э. Найдич. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – 228 с.
14. Набоков В.В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника. / пер. с англ. С. Ильина. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 640 с.
15. Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах: Пер. с англ. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Комментарии А. Люксембурга. – СПб.: «Симпозиум», 2008. Т. 2. – 672 с.
16. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. – СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 2. – 786 с.
17. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. – СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 3. – 843 с.
18. 5у Набоков  
В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. – СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 4. – 786 с.
19. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. – СПб.: «Симпозиум», 2004. Т. 5. – 834 с.
20. Пастернак Б.Л. Воздушные пути. Проза разных лет / Сост. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак. – М.: Советский писатель, 1983. – 500 с.

21. Пелевин В.О. Ника [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/1.html%3Cbr?ysclid=lme5kostde103487386>. Загл. с экрана.
22. Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. Триптих / Саша Соколов. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 736 с.
23. Терентьев И. Собрание сочинений / И. Терентьев. – Volonga: S. Francesco Publ., 1988. – 550 с.
24. Трифонов Ю.В. Рассказы и повести / вступ. ст. Ф. Кузнецова. – М.: Художественная литература, 1971. – 336 с.
25. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 / Сост. И.П. Андреева, С.И. Богатырева, С.Г. Бочаров, И.П. Хабаров. – М.: Согласие, 1996. Т. 2. – 576 с.
26. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах / Сост. А.Л. Гришунин, Т.И. Орнатская, Э.А. Полоцкая. – М.: Издательство «Наука», 1977. Т. 9. – 544 с.
27. Эко У. Имя розы / Пер. с ит. Е.А. Костюкович. – М.: Симпозиум, 1998. – 669 с.

## НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

28. Аверинцев С.С. Символ / С.С. Аверинцев // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. – К.: Дух і Літера, 2001. С. 155-161.
29. Адмони В.Г. Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики / В.Г. Адмони. – Л.: Наука, 1988. – 238 с.
30. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания / В.Г. Адмони. – СПб.: Наука Санкт-Петербургская издательская фирма, 1994. – 151 с.
31. Артёмова С.Ю. Лирические жанры сегодня: монография / С.Ю. Артёмова. – Тверь: Тверской государственный университет, 2020. – 191 с.

32. Артёмова С.Ю., Фоменко И.В. «Скрипка Ротшильда»: интерпретация vs анализ // «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова: Сб. статей. Череповец, 2009. С. 75- 82.
33. Ахапкин Д.Н. Бистабильные тексты: о когнитивных механизмах поддержания неразрешимой многозначности / Д.Н. Ахапкин // Критика и семиотика, 2019 (2). – С. 136-145.
34. Аюпов Т.Р. Художественные реалии в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» / Т.Р. Аюпов // МНКО. 2020. №2 (81). – С. 373-376.
35. Бадмаева О.А., Булгутова И.В. Символика в рассказе И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»: особенности рецепции и изучения / О.А. Бадмаева, И.В. Булгутова // Вестник БГУ. Язык, литература, культура. 2018. №4. – С. 55-58.
36. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13 томах. / редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 7. – 740 с.
37. Бочкарев А.Е. Изотопия как способ оформления субстанции содержания / А.Е. Бочкарев // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 59. – С. 77-86.
38. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
39. Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; Под ред. Г.К. Косикова. – 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2009. – 232 с.
40. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М., «Худож. лит.», 1975. – 504 с.
41. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
42. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М.Бахтин // Лит.учеба. – 1978. – № 1. – С. 200-219.
43. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. – 505 с.

- 44.Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. / Ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. – М.: Рус. слов., Т. 6. – 2002. – 800 с.
- 45.Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
- 46.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
- 47.Безруков А.Н. Рецепция художественного текста: функциональный подход, / А.Н. Безруков. – Вроцлав: Русско-польский институт, 2015. – 300 с.
- 48.Богин Г.И. Система техник понимания текста [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://window.edu.ru/resource/096/42096/files/bogin-glava1\\_2.htm](http://window.edu.ru/resource/096/42096/files/bogin-glava1_2.htm) (Заглавие с экрана. Режим доступа 21.02.2023).
- 49.Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [Текст] / Перевод О. А. Печенкина. – Тула: Тульский полиграфист, 2013. – 204 с.
- 50.Бор Н. Квантовая физика и философия / Н. Бор // Бор Н. Избранные научные труды: в 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2. – С. 526-533.
- 51.Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://kursak.net/vajnrix-x-lingvistika-lzhi/> Дата обращения: 28.08.2023. Заглавие с экрана.
- 52.Вайнштейн О.Б. Постмодернизм: история и язык? Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» / О. Б. Вайнштейн // Вопр. Философ. 1993. – №3 – С. 3-9.
- 53.Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: «Индрик», 2005. – 1037 с.
- 54.Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. / Сост., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой. – М.: Издательство «Гнозис», 1994. – 612 с.



55. Волков В.В., Гладилина И.В. Художественный текст в преподавании русского языка как иностранного: Учебное пособие / В.В. Волков, И.В. Гладилина. – Тверь: Издатель Кондратьев А.Н., 2014. – 156 с.
56. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 448 с.
57. Вэньяо Ц. Пространственно-временная организация рассказа И. А. Бунина "Холодная осень" / Ц. Вэньяо // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2020. – № 2. – С. 268-276.
58. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 357 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
59. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное / И.Р. Гальперин. – М.: КомКнига, 2007. – 137 с.
60. Гаспаров Б. Социалистический реализм в метафизическом измерении (Возможна ли ложь художественного вымысла?) // Новое литературное обозрение, 2017. №1. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/1/soczialisticheskij-realizm-v-metafizicheskom-izmerenii.html> Дата обращения: 17.03.2023. Заглавие с экрана.
61. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с.
62. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.
63. Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: Рассказы о древнегреческой культуре / М.Л. Гаспаров. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 384 с.
64. Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200300304> Дата обращения: 19.06.2018. Заглавие с экрана.

- 65.Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Перевод с французского Л. Зиминной. – Москва: Академический Проект, 2004. – 368 с.
- 66.Гуль Р.Б. А. Солженицын и соцреализм: «Один день Ивана Денисовича» // Гуль Р.Б. Одвуконь: советская и эмигрантская лит / Р.Б. Гуль. – Нью-Йорк: Мост, 1973. – С. 80-95.
- 67.Даниленко Ю.Ю. Реминисценции классики в современном тексте (на материале повести "Метель" В. Сорокина) / Ю.Ю. Даниленко // Филологический класс. – 2012. – № 2. – С. 113-116.
- 68.Дарвин М.Н. Цикл // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 292-293.
- 69.Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – Благовещенск: Издательство БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
- 70.Демина Е.Г. Роман Ф. Гладкова «Цемент» в контексте литературных дискуссий 1920-1930-х годов о соцреализме / Е.Г. Демина // Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты. 2014. №16. – С. 28-32.
- 71.Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари // Философия эпохи постмодерна. – Мн.: Интерпрессервиз; Книжный Дом, 1996. – С. 9-31.
- 72.Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делез. – М.: Академия/Екатеринбург. ИПП Урал. рабочий, 1995. – 474 с.
- 73.Деррида Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида. – М.: Изд. Ad Marginem, 2000. – 512 с.
- 74.Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е.С. Добин. – Л.: Издательство «Советский писатель», 1981. – 430 с.
- 75.Долидзе М.Г. Принцип дополнительности в квантовой механике и метод феноменологии в словесном творчестве / М.Г. Долидзе // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. , Выпуск 2 / Сб. материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19–20 мая

- 2004 г.) Под ред. В.В.Парцвания Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С.78-93.
- 76.Дуркина Г.С. Фреймовая организация художественного текста (на материале русской классической и современной литературы) / Г.С. Дуркина // Известия ВГПУ. 2013. №9 (84). – С. 90-93.
- 77.Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX – XX вв. / М.Я. Дымарский. – М.: Изд. стереотип. URSS. 2020. – 281 с.
- 78.Егоров М.Ю. «Неклассический» мир Саши Соколова: вариативность интерпретации «Школы для дураков» / М.Ю. Егоров // Верхневолжский филологический вестник. Вып. 3, 2015. – С. 129-132.
- 79.Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах / Ж. Женетт. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. – 472 с.
- 80.Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. / Т.В. Жеребило. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
- 81.Жинкин Н.И. Речь как проводник информации / Н.И. Жинкин. – М.: Наука, 1982. – 159 с.
- 82.Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
- 83.Жолковский А.К. Гегель ненароком // Звезда, 5. 2016. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2016/5/gegel-nenarokom.html> Дата обращения: 28.08.2023. Заглавие с экрана.
- 84.Жолковский А.К. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») / А.К. Жолковский // Андрей Платонов. Мир творчества. / Ред.-сост. Н. Корниенко, Е. Шубина. – М.: Современный писатель, 1994. С. 373-396.
- 85.Жолковский А.К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия / А.К. Жолковский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 392 с., 1 ил.
- 86.Жолковский А.К. «Текст в тексте»: Авторы и читатели среди персонажей [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://dornsife.usc.edu/assets/sites/405/docs/tekst-v-tekste.pdf> Дата обращения: 29.08.2023. Заглавие с экрана.

87. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib14.htm> Дата обращения: 15.12.2018. Заглавие с экрана.
88. Жолобова Ю.С. Возможные подходы к определению понятия метатекстуальности / Ю.С. Жолобова // Известия АлтГУ. 2012. №2-1. – С. 131-133.
89. Завьялова Е.Е. «Метель» В.Сорокина: игра в imperfectum / Е.Е. Завьялова // Поэтика игры в структуре литературно-художественного дискурса: материалы региональной научной конференции (г. Астрахань, 24 апреля 2015 г.) / под ред. проф. Г. Г. Исаева; сост.: Е. Н. Бадалова, А. А. Боровская, Д. М. Бычков, Т. Ю. Громова, Е. Е. Завьялова. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2015. – С. 52-56.
90. Закружная З.С. Человек на границе: поэтика контраста в рассказах И.А. Бунина «Над городом» и «Часовня» / З.С. Закружная // Вестник славянских культур. 2022. №64. – С. 162-170.
91. Зализняк А.А. Феномен многозначности и способы его описания / А.А. Зализняк // Вопросы языкознания. 2004. №2. – С. 20-45.
92. Зенкин С. «Неприятие теории» и современные герменевтические дискуссии // Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 209-220.
93. Зенкин С. Проблема релевантности смысла: Риффатер, Греймас, Барт // Зенкин С. Работы о теории: Статьи / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 220-233.
94. Иващенко Е.Г. Эволюция стихового начала в прозе Б. Пастернака 1910-1930-х годов / Е.Г. Иващенко // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2017. №4. – С. 91-97.
95. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
96. Капинос Е.В. Сюжет без героя: «Неизвестный друг» И.А. Бунина / Е.В. Капинос // Известия ВГПУ. 2010. №10. – С. 127-129.

97. Карасик В.И. Языковая матрица культуры / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2013. – 320 с.
98. Карасик В.И. Языковые мосты понимания: монография / В.И. Карасик. – М.: Дискурс, 2019. – 523 с.
99. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. Сост., подгот. текста Н.Г. Мельникова, О.А. Ко ростелева. Предисл., преамбулы, комментарии, подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000 г. – 688 с.
100. Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типология / Н.А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. 1984: Сб. науч. тр. – М.: Наука, 1986. – С. 167-183.
101. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов: Более 4500 слов и выражений / Н.Г. Комлев. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 669, [2] с.; 20 см.
102. Компаньон А. Демон теории / А. Компаньон. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
103. Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст / Г.К. Косиков // Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. – С. 5-42.
104. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 213-243.
105. Кронгауз М.А. Семантика: Учебник для студ. лингв, фак. высш. учеб. Заведений / Максим Анисимович Кронгауз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 352 с.
106. Круглова А.А. «Темные аллеи» И.А. Бунина: поэтика заглавия / А.А. Круглова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2008. №1. – С. 116-118.
107. Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги / Владимир Лакшин // Новый мир. 1964. №1. С. 223-245.
108. Лебедев В.Ю. Семиотический дрейф и проблема моделирования семиозиса / В.Ю. Лебедев // Риторика и интерпретация: сб. науч. тр. – Тверь, 2004. Вып. 1. – С. 105-116.

109. Левин Ю.И. Избранные труды: поэтика, семиотика / Ю. И. Левин. – Москва: Языки русской культуры: А. Кошелев, 1998. – 824 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
110. Лелис Е.И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А.П. Чехова / Е.И. Лелис. – Ижевск: «Удмуртский университет», 2013. – 424 с.
111. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
112. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
113. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
114. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ю.М. Лотман. – М.: «Гнозис», 1994. – С. 11-264.
115. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство–СПБ», 1996. – 848 с.
116. Лотман Ю.М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. – С. 155-163.
117. Луначарский А.В. О социалистическом реализме // Луначарский А.В. Статьи о советской литературе. Изд. 2–е, испр. и доп. / А.В. Луначарский. – М.: Просвещение, 1971. – С. 202-205.
118. Макарова Н.А. Метафора как структурообразующее начало в лирике русского модернизма: на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь»: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08 / Макарова Наталья Александровна; [Место защиты: Твер. гос. ун-т]. – Тверь, 2012. – 186 с.: ил.
119. Малахов В.С. Постмодернизм / В.С. Малахов // Современная западная философия: Словарь. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – М.: ТОН – Остожье, – 1998. – 544 с.

120. Мангель А. История чтения / Пер. с англ. М. Юнгер. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – 432 с.
121. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия Galliciniumo).
122. Миллер Л.В. Конфликт рассказа В. Пелевина «Ника» в контексте национальной эстетической традиции / Л.В. Миллер // Мир русского слова. 2001. №1. – С. 65-69.
123. Минский М. Фреймы для представления знаний [Текст] / Пер. с англ. О.Н. Гринбаума; Под ред. Ф.М. Кулакова. – Москва: Энергия, 1979. – 151 с. : черт.; 20 см.
124. Маслов Ю.С. Введение в языкознание: Учеб. для филол. спец. вузов. – 2-е изд., перераб. и доп. / Ю.С. Маслов. – М.: Высш. шк., 1987. – 272 с.
125. Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез...». Философские «антидетективы» В. В. Набокова. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tlit/texts/nm28.htm> Дата обращения: 8.04.2023. Заглавие с экрана.
126. Миловидов В.А. Бахтинская теория высказывания в современном контексте (от текста к дискурсу) / В.А. Миловидов // Дискурс №11. М.: Издательство Ипполитова, 2003. – С. 92-100.
127. Миловидов В.А. Интертекстуальность // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 80-82.
128. Миловидов В.А. Семантика текста и семантика произведения: «множественность» потенциальная и реализованная. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyiy\\_tekst\\_Problemy\\_i\\_metody\\_issledovaniya\\_IV\\_%28Sbornik\\_nauchnyh\\_trudov%29.html#n\\_10](https://www.e-reading.club/chapter.php/114034/2/Literaturnyiy_tekst_Problemy_i_metody_issledovaniya_IV_%28Sbornik_nauchnyh_trudov%29.html#n_10). Дата обращения: 29.08.2023. Заглавие с экрана.
129. Миловидов В.А. Семиотика литературно-художественного дискурса: монография / В.А. Миловидов. – М.: Буки Веди, 2016. – 172 с.

- 130.Можейко М.А. Ризома // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1999. – 896 с.
- 131.Налимов В.В. Вероятностная модель языка / В.В. Налимов. – Москва: Наука, 1979. – 304 с.
- 132.Никитин М.В. Курс лингвистической семантики: Учебное пособие. – 2-е изд., доп. и испр. / М.В. Никитин. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.
- 133.Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация / А.И. Новиков. – М.: Наука, 1983. – 215 с.
- 134.Павленко А.П. Гротеск в художественном мире Виктора Пелевина. Диссертация ... кандидата филологических наук / А.П. Павленко. – Пятигорск, 2016. – 181 с.
- 135.Павловец М. Г. «Так мы учились говорить о смерти...». О стихотворении Яна Сатуновского «Один сказал...» // Кварта: Поэзия. Теория. Критика. 2023. № 1. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://quarta-poetry.ru/ravlovets\\_we\\_learn/](http://quarta-poetry.ru/ravlovets_we_learn/). Дата обращения: 28.12.2023. Загл. с экрана.
- 136.Павловец М.Г. Читать или проходить // Дружба народов. 2023. № 11. С. 203-208.
- 137.Переслегина Е.Р. Женщина и кошка в рассказе В. Пелевина «Ника» (Анализ ключевого концепта) / Е.Р. Переслегина // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2011. №6 (2). – С. 504-507.
- 138.Подковырин Ю.В. Основные качества инкарнации художественного смысла: на примере интерпретации стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина» // Новый филологический вестник. 2019. №3 (50). С. 102-113.
- 139.Подковырин Ю.В. Соотношение понятий «Инкарнация» и «Смысл» в эстетике словесного творчества М. М. Бахтина // МНКО. 2011. №4-1. С. 301-303.
- 140.Попова Е.А. Игра как способ самоидентификации человека: философско-культурологический аспект / Е.А. Попова // Вестник Челябинского государственного университета. 2010 № 1 (182). – С. 74-89.



- 141.Поппер К.Р. Логика и рост научного знания. Избранные работы / К.Р. Поппер. – М.: Прогресс, 1983. – 605 с.
- 142.Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: «Искусство», 1976. – 614 с.
- 143.Прилуцкий А.М. О типологии семиотического дрейфа в пространстве религиозного семиозиса / А.М. Прилуцкий // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2018. №2. – С. 51-55.
- 144.Пьеге-гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
- 145.Рассел Б. Введение в математическую философию. Избранные работы [Текст] / Бертран Рассел; вступ. статья В. А. Суровцева; пер. с англ. В. В. Целищева, В. А. Суровцева. – Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007. – 260 с.
- 146.Руднев В.П. Нарративный диссонанс: язык против реальности: Учебное пособие для вузов / В.П. Руднев. – М.: Академический проект, 2021. – 165 с. – (Философские технологии: современная философия).
- 147.Руднев В.П. Смысл // Энциклопедический словарь культуры XX века / Вадим Руднев. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С.589-592.
- 148.Сергеева Е.В. Категория интерпретируемости художественного текста и проблема «многослойности» толкования прозаического произведения (на материале рассказов И.А. Бунина «Книга» и «Часовня») / Е.В. Сергеева // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Т. 21. 2021. №4. – С. 63-71.
- 149.Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_03/1999\\_3\\_04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm) Дата обращения: 12.12.2018. Заглавие с экрана.
- 150.Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
- 151.Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Монография / И.С. Скоропанова. – Мн.: Институт современных знаний, 2000. – 350 с.

- 152.Скорино Л. Лица без карнавальных масок / Л. Скорино // Вопросы литературы. 1968. № 6. – С. 24-43.
- 153.Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1977. – 509 с.; 22 см.
- 154.Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / И.П. Смирнов. – СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. – 190 с.
- 155.Смирнов И.П. Превращения смысла / Игорь Павлович Смирнов. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 304 с.
- 156.Соколов А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 224 с.
- 157.Степанов А.Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе / А.Д. Степанов // Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей. СПб.:Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2018. – С. 11-26.
- 158.Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с. – (Studia Philologica)
- 159.Степанов Ю.С. В мире семиотики / Ю.С. Степанов // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 5-36.
- 160.Стрельникова Л.Ю. Двойничество персонажей как стратегия модернистской игры в повести В. Набокова «Соглядатай» / Л.Ю. Стрельникова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. №3. – С. 26-32.
- 161.Сухих И.Н. Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник / И. Н. Сухих / Учебно-методический комплекс по курсу «Теория литературы. Практическая поэтика». – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. – 352 с.
- 162.Сысоева О.А. Жанровая специфика романа Алексея Иванова «Географ глобус пропил» / О.А. Сысоева // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 2 (32) 2014, часть 2. – С. 184-186.

- 163.Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
- 164.Теория литературы : учеб. пособие для студ. фил. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
- 165.Трофимова Е.И. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов / Е.И. Трофимова // Общественные науки и современность – 1999. – № 4. – 169-176 с.
- 166.Трусов В.П. Поэтика начала «Школы для дураков» // Дискурс 5/6. М.: Лаборатория «Текст», 1998. – С. 109-120.
- 167.Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Изд. 4-е, стереотипное / Ю.Н. Тынянов. – М.: Ком Книга, 2007. – 184 с.
- 168.Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
- 169.Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
- 170.Тюпа В.И. Инкарнация смысла («Рождество» Набокова) / В.И. Тюпа // Производство смысла: Сб. статей и материалов памяти Игоря Владимировича Фоменко – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2018. – С. 333-343.
- 171.Тюпа В.И. Нарратив // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 134-135.
- 172.Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии / В.И. Тюпа // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. – С. 5-31.
- 173.Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В.И. Тюпа // Дискурс, 2. Лаборатория «ТЕКСТ», 1996. – С. 52-55.
- 174.Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. – М.: «Пропилеи», 2000. – 200 с.

175. Фатеева Н.А. Синтез целого: на пути к новой поэтике / Н.А. Фатеева. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с.
176. Филиппов К.А. Лингвистика текста: Курс лекций / К.А. Филиппов. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – 336 с.
177. Фоменко И.В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студентов филол. фак. Вузов / И.В. Фоменко. – М.: Изд. центр «Академия», 2006. – 191, [1] с.
178. Фоменко И.В. Цитата // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 293-294.
179. Фреге Г. О смысле и значении // Логика и логическая семантика: Сборник трудов / Пер. с нем. Б.В. Бирюкова под ред. З. А. Кузичевой: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект Пресс, 2000. С. 230-247.
180. Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. – 416 с.
181. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt> Дата обращения: 25.05.2018. Заглавие с экрана.
182. Фуксон Л.Ю. Чтение: научное издание / Л. Ю. Фуксон; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 266 с.
183. Цупикова Е.В. Категория смысла в тексте / Е.В. Цупикова // ОНВ. 2004. №3 (28). С. 179-182.
184. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
185. Чунева Л.Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08. / Л.Ю. Чунева. – Тверь, 2006. – 180 с.: ил.

186. Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение : Лит. произведение: основ. понятия и термины / [Л. В. Чернец и др.]. - Москва : Высшая шк. : Академия, 1999. С. 350-360.
187. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 268 с.
188. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
189. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие / И.А. Кирова, Е.А. Гончарова. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.
190. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко. – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – 160 с.
191. Эко У. О литературе: эссе / Умберто Эко. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – 416 с.
192. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Пер. с итал. О.А. Поповой-Пле. – М.: Академический проект, 2016. – 559 с. – (Философские технологии).
193. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
194. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 544 с.
195. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Умберто Эко; пер. С. Серебряного – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – 640 с.
196. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. Литература и теория / М.Н. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
197. Яблоков Е.А. Мировое трезвучие. Рассказ Андрея Платонова «Фро»: символика сюжета и смысл заглавия / Е.А. Яблоков // *Studia Pigioniana*. 2021. № 4. – С. 85-102.
198. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. – С. 34-84.

199. Dijk T.A. van Discourse and the reproduction of racism. – Amsterdam, 1987. P. 1-28.
200. Eco U. The Limits of Interpretation. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – 295 p.
201. Hirsch E.D. Validity in Interpretation / E.D. Hirsch. – New Haven, 1974. – 287 p.
202. Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // John Searle. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. P. 58-76.
203. Searle J.R. What is Language? Some Preliminary Remarks // *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XI, 2009, 1. Pp. 173-202.
204. Zeki S. The Neurology of Ambiguity. In: *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Ed. by M. Turner. Oxford, New York, Oxford University Press, 2006. P. 243–270.