

2. Семиотика современной поэзии

2.1. Семиозис и его компоненты. Вторичные моделирующие системы

Дискурсивные проблемы входят в круг проблем семиотики, задача которой состоит в изучении многообразия знаковых систем и коммуникативных процессов, порождаемых этими системами.⁸¹ Язык в семиотическом смысле есть «любая межсубъектная совокупность знаковых средств, употребление которых определено синтаксическими, семантическими и прагматическими правилами, принятыми в данной социальной общности людей»⁸². Дискурс определяется через *целенаправленное и регулируемое правилами употребление языка*, следовательно, дискурс и семиозис (процесс, в котором нечто функционирует как знак) частично состоят в отношении синонимии. По А.Ж. Греймасу и Ж. Курте, *дискурс* можно отождествить с *семиотическим процессом* и все множество семиотических фактов (отношений, единиц, операций и т.д.), располагающихся на синтагматической оси языка, рассматривать как относящееся к теории дискурса.⁸³

По Ч. Моррису, *семиозисом* называется «процесс, в котором нечто функционирует как знак», данный процесс включает в себя три основных компонента: *знаковое средство, десигнат, интерпретанта*.⁸⁴

Свойства данных компонентов реляционны, они приобретаются в функциональном процессе семиозиса. Интерпретанта быстро набирает в значении поскольку уже у Ф. Соссюра отрицается тождественность означаемого и означающего и «естественность» их связи. С накоплением знаний о природе знака утверждается произвольный характер связи между означающим и означаемым, а также между знаком и обозначаемым им предметом.⁸⁵ Позже в семиологии возникает тезис о свободе говорящего изменять вышеназванные связи, однако остается необходимость «семиотического консенсуса», т.е. относительной обязательности и фиксированности языкового знака – основы intersubjectного понимания.

Говоря о совокупности предметов внешнего мира как об экстенсionale, а о совокупности семантических признаков как об интенсionale, Ю. Степанов подчеркивает особую роль интенсionaleв в художественном дискурсе:

⁸¹ См.: Эко (1999, с. 408).

⁸² Моррис (1983а, с. 67-68).

⁸³ Греймас / Курте (1983, с. 488).

⁸⁴ Моррис (1983а, с. 39).

⁸⁵ См.: Степанов (1983, с. 32).

Там, где длинный контекст, дискурс является сам по себе целью сообщения <...> понятие интенционала выходит на первый план <...> он определяет некоторую сущность, «вещь» возможного, хотя не обязательно актуального мира <...>⁸⁶

Моделирование и накопление интенционалов характеризует художественный дискурс, поскольку эти процессы участвуют в построении *возможного мира*.⁸⁷ Именно поэтому литературный дискурс «может быть определен как дискурс, в котором выражения интенционалов истинны, но не обязательно экстенционально истинны»⁸⁸, т.е. не обязательно коррелируют с реально существующими предметами внешнего мира.

Знаковое моделирование в разной степени характерно для любого высказывания, поскольку «каждый акт высказывания – это практика, преобразующая и обновляющая значение (семантику)»⁸⁹. Для художественных дискурсов наиболее важным компонентом семиозиса становится интерпретанта, однако понимаемая более широко, нежели в определении, предложенном Ч. Моррисом, – как «навык организма реагировать под влиянием знакового средства на отсутствующие объекты, как если бы они были налицо»⁹⁰. Интерпретанта – это каждое индивидуальное употребление знака в семиотическом контексте, преобразующее значение этого знака. По Л. Витгенштейну, знаки обретают значение («жизнь») лишь в определенном контексте их использования («само употребление и есть дыхание знака»):

<...> для понимания сути знаков <...> следует рассматривать их не сами по себе, а изучать, принимать во внимание те ситуации («игры»), в которых они действуют, находят применение.⁹¹

⁸⁶ Там же, с. 22.

⁸⁷ Любой дискурс может быть рассмотрен с точки зрения создания «возможного мира», а не простого отражения реальности (возможные миры определяются как «ментальные модели действительного (или воображаемого) мира, возникающие в ситуациях восприятия, получения информации и построения высказывания и существующие в полном описании мира на правах альтернатив» [Переверзев 1998, с. 27]). Художественный дискурс, с этой точки зрения, представляет собой особую познавательную деятельность, одной из основных функций которой является выработка новых образов мира, главным образом, через глубокое внимание к самому слову и его генеративно-смысловым возможностям. Являя собой сложную познавательную деятельность, предполагающую саморефлексию и рефлексию участников общения, художественная практика меняет функциональные свойства естественного языка, порождая ряд дополнительных функций, появление которых связано с процессами моделирования действительности, создания «субъективного образа объективного мира» (Леонтьев 1983). Ср. высказывание Ю. Степанова о том, что дискурс существует в текстах, за которыми встает «определенная грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика – в конечном счете – особый мир» (Степанов 1995, с. 45).

⁸⁸ Степанов (1983, с. 23).

⁸⁹ Там же, с. 10.

⁹⁰ Моррис (1983b, с. 122).

⁹¹ Витгенштейн (1994, с. 31).

В художественных дискурсах интерпретанта становится высшим проявлением субъективной деятельности. Чтобы «адекватным образом обсуждать отношения знаков к их интерпретантам, нужно знать отношения знаков друг к другу»⁹², и здесь возникает необходимость рассматривать любой художественный текст как вторичную моделирующую систему.

Если естественные языки с точки зрения семиотики представляют собой первичные знаковые системы, то вторичными языками (вторичными моделирующими системами, по Ю. Лотману), могут быть названы «коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем»⁹³. Такой вторичной моделирующей системой является и искусство, и так как вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся по типу языка, словесное искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение этого искусства – как текст на этом языке.

Р. Барт определяет поэзию как регрессивную семиологическую систему, ставя современный поэтический язык в ситуацию сопротивления мифологизации, характерной для становления идеологических констант в современном мире:

Если миф стремится к созданию ультра-значений, к расширению первичной системы, то поэзия, наоборот, пытается отыскать инфра-значения в досемиологическом состоянии языка, т.е. она стремится трансформировать знак обратно в смысл. В конечном счете, идеал поэзии – докопаться не до смысла слов, а до смысла самих вещей.⁹⁴

Смысл, как отмечает Р. Барт, употребляется в понимании его Ж.-П. Сартром как естественное свойство вещей, существующее помимо какой бы то ни было семиологической системы.⁹⁵

По Р. Барту, современная поэзия «делает концепт более абстрактным, а знак более произвольным и ослабляет до предела связь означающего с означаемым»⁹⁶. *Художественный текст уклончив и работает в сфере означающего, означаемое же бесконечно откладывает на будущее.* Сама этимология слова «текст» («ткань») объясняет в некотором смысле его онтологический статус: в тексте осуществляется множественность смысла за счет «пространственной многолинейности означающих», из которых он соткан; в нем не происходит «мирного сосуществования смыслов» – текст движется сквозь них, пересекает их, а прочтение текста, таким образом, становится «одноразовым актом»⁹⁷.

⁹² Моррис (1983b, с. 88).

⁹³ Лотман (1998, с. 18).

⁹⁴ Барт (1989a, с. 99-100).

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же, с. 100-101.

⁹⁷ Барт (1989d, с. 416-417).

Текст представляет собой пространство, где идет процесс образования значений, т.е. процесс означивания, это вовсе не законченный и замкнутый продукт.⁹⁸ Зафиксированный текст есть своеобразный *макрознак*, развернутый план выражения, целью же его декодирования становится восстановление связей данного плана с планом содержания и выявление самого плана содержания.⁹⁹ *Фиксированность* текста отнюдь не должна создавать

⁹⁸ См. раздел 1.1. «Текст как опредмеченный дискурс».

⁹⁹ Ср. со следующими характеристиками плана выражения и плана содержания непосредственно поэтического текста (по Ю. Казарину): **в плане выражения** поэтический текст *неоднороден*, стремится к единству графической, дискурсивной и языковой форм; достигает максимальной степени дискурсивной формализации; графическая форма поэтического текста относительно самостоятельна, характеризуется расчлененностью и метричностью речи; поэтический текст отличается внешней мелодичностью, музыкальностью, определяемой метром и ритмико-интонационной структурой; он медитативен и *непрагматичен*; содержит *экспериментальные формы*, языковую / доязыковую игру (преимущественно в текстах авангардного характера), *формально-смысловые темноты*; характеризуется *отсутствием изоморфизма языковой формы и содержания*. **В плане содержания** в поэтическом тексте преобладает образное выражение смыслов, образная / лирическая фабула, *полиинтерпретируемость* поэтических смыслов; *единицы поэтического текста функционируют по типу языковой системы* («язык языка») и т.д. (Казарин 2004, с. 38-39).

Поэтическую дискурсивную организацию текста Ю. Казарин определяет как «способ или специфические правила организации графической, ритмической, интонационной и в целом строфической формы стихотворения» (там же, с. 126). В связи с этим белые стихи, стихотворения в прозе и верлибры он относит к *внедискурсивным*, поскольку в организации таких текстов не участвуют единицы дискурсивной формы, например, рифма, строфа, метр, размер и т.д., что, однако, не дает оснований для того, чтобы не считать эти тексты поэтическими. Ослабление дискурсивной зоны в общей системе внедискурсивного поэтического текста компенсируется усилением, как правило, лексико-синтаксических смысловых структур (там же, с. 405).

К дискурсивной форме поэтического текста, помимо поэтической графики, поэтического ритма, дикции, В. Казарин относит и так называемый *внутренний жест* - явление, прежде всего, промежуточного (дискурсивного, «подтекстового») характера, объединяющее в себе качества и поэтического ритма, и мелодики, и дикции, и интонации. Термин, по утверждению исследователя, «навеян» высказыванием Андрея Белого о том, что у каждого поэтического текста есть свой жест. Внутренний жест – «знак» по природе и функции своей – доязыковой, или метаязыковой, который в силу своей дискурсивности, структурности и смысло-текстобразовательной сущности органично включается в парадигму единиц поэтического текста в целом (там же, с. 186).

Природа «внутреннего жеста» в поэтическом тексте находит свое объяснение во взаимном напряжении между планом выражения и планом содержания, сжатой концентрированной формой и сложно организованным содержанием, а также прямой зависимости нелинейности поэтических структур и порождаемого с их помощью смысла: «многократное движение смысла в строфе – „вперед“, „вспять“, по „горизонтально“ и по „вертикали“ – это движение смысла и является отражением в плане выражения глубинного смыслового и ценностного сюжета стихотворения» (Сегал 2006с, с. 358). Стихотворение обязательно несет в се-

иллюзию застывшего смысла данного текста, схваченного планом содержания. Современное отношение к письму (чтение может быть определено как разновидность данного письма¹⁰⁰, поскольку уже со второй половины XX века среди ученых преобладает представление о со-участии реципиента в процессе порождения текста; неперенным же условием формирования дискурса служит диалогичность, а в художественном дискурсе еще и игра) как к интерактивной деятельности сознания (автора / читателя) при соприкосновении с текстом, предполагает, что письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, т.е. происходит систематическое высвобождение смысла. Таким образом, письмо (литература) отказывается признавать за текстом окончательный смысл, не останавливает течение смысла.¹⁰¹ Чтение как погружение в текст-письмо предполагает следование за постепенно разворачиваемым планом выражения и активное участие в процессе смыслопорождения.

2.2. «Дискурс соблазна»: процессы неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе¹⁰²

Естественные языки универсальны, поскольку обладают набором знаковых средств, позволяющих выразить *все*. Однако богатство языка может стать помехой в реализации успешной коммуникации: зачастую трудно определить, в пределах какого измерения преимущественно функционирует тот или иной знак, четко не указываются разные уровни референции символов.¹⁰³ Универсальные языки неоднозначны, или, точнее, *неопределенно-значны*¹⁰⁴, и данная онтологическая характеристика языка в разной степени учитывается в институциональном (бытовом) и поэтическом дискурсах.

бе глубинную смысловую структуру, которая сложным образом взаимодействует с тем, что традиционно можно назвать лирической фабулой стихотворения.

¹⁰⁰ Ср. с опытом постструктуралистской деконструкции Р. Барта, предложенным в его книге „S/Z“ (Барт 2009) и статье «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (Барт 1989е). Он основывается на делении текста на *лексии* и на том самом *переписывании* текста, чтении в определенной последовательности, которая есть не что иное, как последовательность его написания.

¹⁰¹ Барт (1989с, с. 389-390).

¹⁰² Отдельные части этой главы были опубликованы ранее, см.: *Евграшикина, Е.* (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов, сб. науч. ст. СПб. / Саратов. 218-227; *Евграшикина, Е.* (2011): «Совращенный» дискурс: о сущности процесса неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе // Динамика языковых процессов в синхронии и диахронии: сб. науч. статей. Самара. 164-172.

¹⁰³ Моррис (1983а, с. 46).

¹⁰⁴ Мартынов (2001, с. 12).

Институциональный дискурс имеет своим назначением ориентировать человека в мире и формируется в пределах делового регистра; в нем важны «цель и истина для адекватного представления образа реальности и эффективного, полезного действия в ней»¹⁰⁵. Следовательно, дискурс будет искать средства преодоления языковой неопределеннозначности. Игровому регистру, характерному для реализации поэтического дискурса, присущи внимание к возможностям слова, индивидуальные (*сингулярные*)¹⁰⁶ способы построения речи:

Игровая лингвистическая активность деформирует отражение реальности и правила самого языка, опрокидывая устоявшиеся стереотипы восприятия и поведения.¹⁰⁷

Из этого следует вывод о том, что существующая априори **языковая неопределеннозначность** в поэтическом дискурсе не только не преодолевается, но культивируется и становится условием существования дискурса.

¹⁰⁵ Борботько (2011, с. 79), см. также прим. 19. С точки зрения «эффективного, полезного действия», которое является целью институциональных и бытовых дискурсов, положительным фактором будет *информативность* высказывания, в то время как *избыточность* если и не нарушает коммуникацию, то во всяком случае затрудняет ее. Избыточность с точки зрения бытового дискурса сводится к нулю, если прямая номинация и конкретная постановка целей коммуникации требуют использования минимальных языковых и прочих ресурсов для достижения максимального коммуникативного эффекта, информативность при этом затрагивает сугубо содержательную сторону сообщения. С этой позиции поэтический дискурс являет собой яркий пример *нерационального* использования языка: поэт «выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, и поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной – она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью» (Лотман 1972, с. 50). Однако поэтический дискурс обладает парадоксальным свойством: «в синтаксическом отношении это дискурс абстрактный, в семантическом же он обеспечивает высокую степень эффективности коммуникации» (Эко 1999, с. 412), а, следовательно, предполагается, что использование языка в нем рационально, но подчинено иным дискурсивным законам.

Формальная «избыточность» высказывания в поэтическом дискурсе не может стать параметром его оценки, поскольку если для нехудожественного высказывания характерна нейтральная форма, предопределенная системой языка и условиями коммуникации, то форма в художественном высказывании приобретает информативную (содержательную) значимость, будучи носителем дополнительной (сверхсмысловой, супралинейарной, стилистической) информации (Гальперин 2009, с. 30).

¹⁰⁶ Художественному (и, в частности, поэтическому) высказыванию свойственна *сингулярность*. Речь идет о наличии «матриц-особенностей или сингулярных матриц, сохраняющих в себе уникальные структурные характеристики и порождающих действительно *нетривиальные смыслы*, а не обычные „сообщения о положении дел“, как стандартные матрицы для комплексных дискурсивных структур» (Борботько 2011, с. 26).

¹⁰⁷ Там же, с. 79.

Концентрация на смысловом потенциале языковой неопределеннозначности выводит на передний план в поэтическом дискурсе особый вид семиозиса – *подвижный, или неограниченный, семиозис*, т.е. процесс, в котором знак не фиксирует отношения стабильности между означающим и означаемым, а сила тяжести перемещается на интерпретанту – поиск этих связей, всегда подвижных, неоднозначных, ориентированных на конкретную вторичную знаковую систему, в которой они «вращаются».

Смещение акцента с внутреннего (символического) типа отношений в знаке (соединение означающего с означаемым, в основном заданное в первичной языковой системе) на два типа внешних отношений – парадигматический (отношение знака к определенному множеству других знаков) и синтагматический (присоединение знака к другим знакам в речевой цепи)¹⁰⁸ является инструментом для подвижного семиозиса. Нарушение в символическом типе отношений (с точки зрения языка), т.е. искусственное моделирование языковой неопределеннозначности, обусловлено в поэтическом дискурсе заданностью парадигматических и синтагматических особенностей каждой конкретной вторичной знаковой системы.

Главными характеристиками современного поэтического дискурса с точки зрения неограниченного семиозиса являются:

- сложный неопределеннозначный язык как референт поэтического сообщения;
- ослабление и «мутации» связей означающего с означаемым;
- сложные, «ветвистые» комбинации означающих;
- дихотомия: [относительная] линейность языковых структур – нелинейность смысла.

Цель дискурса может быть обнаружена в моделировании динамики процесса неограниченного семиозиса, в репрезентации «знаковращения», в фиксации на становлении смысла и на отрицании его стагнации.

В своей книге «Соблазн» Ж. Бодрийяр говорит о некоем «совращенном» дискурсе, особенностью которого является вращение составляющих знака и постоянная подмена одних знаков другими, т.е. о дискурсе, в основе которого лежит процесс неограниченного семиозиса. Смысловой дискурс как некая противоположность дискурса «совращенного» (и здесь мы можем увидеть некий абстрактный конструкт институционального дискурса) стремится положить конец видимостям, игре означающих, случайностям, каковые способны множить текстовую многозначность и стать причиной непонимания или даже нежелательного интерпретативного поворота: восстановление смысла, обмен смыслами станут недостижимой целью в условиях неудавшейся коммуникации. «Магическая сила» поэтического дискурса, напротив, состоит в подлинно сейсмической динамичности внешних

¹⁰⁸ См.: Барт (1989b).

текстовых структур, а, следовательно, в максимальной интерактивности процесса смыслопорождения.

«Совращенный» дискурс, по Ж. Бодрийяру, в своем «поверхностном» аспекте «обращается на глубинный распорядок, чтоб аннулировать его, подменив чарами и ловушками видимостей – обольстить сами знаки оказывается важнее, чем дать проступить наружу какой-то там истине...»¹⁰⁹. Существо соблазна, обольщения (в самом широком смысле) состоит в том, что смыслом наделяются жесты (знаки), которые такового не имели; соблазн сплетает целую сеть из знаков, которые пропадают. Знак может отклоняться от своего смысла, «совращаться», лишь такие совращенные знаки соблазнительны; по Ж. Бодрийяру, «затягивают и поглощают нас только знаки пустые, бессмысленные, абсурдные, эллиптические, лишенные какой-либо референции», незначащее означающее, бессмыслица в роли означающего обладает поистине магической силой¹¹⁰. Этим объясняется притягательность поэтического текста для читателя-игрока: имея свои корни в ритуальном действии, поэзия стремится к максимальной эзотеричности, она культивирует таинственное и непостижимое.

«Совращенный» дискурс, таким образом, ставит под сомнение необходимость интерпретации знака, либо, по крайней мере, имеющееся представление о содержании и целях интерпретации: истолкование отбрасывает или разрушает игру явного в своих поисках скрытого смысла, оно крайняя противоположность обольщения, поэтому истолковательный дискурс менее всего соблазнителен. Ж. Бодрийяр предлагает следующий выход из создавшегося противоречия – желанием постичь, интерпретировать «совращенный» дискурс и невозможностью интерпретации как разрушающего, упрощающего механизма:

<...> если мы хотим найти то, что отклоняет дискурс, уводит в сторону, «совращает» в собственном смысле, соблазняет и делает соблазнительным – к чему далеко ходить, углубляться в какой-то *Hinterwelt* или бессознательное; причина заключена в самой его видимости, в поверхностном круговращении его знаков, беспорядочном и случайном либо же ритуальном и кропотливом, в его модуляциях, его нюансах: все это размывает концентрацию смысла, и соблазнительно именно это <...>¹¹¹

«Соблазн» поэтического дискурса состоит в актуализации особых межзнаковых отношений, знаковой «визуализации» процесса семиозиса. Соблазнительным представляется вовлечение реципиента в процесс максимально сгущенного смыслопорождения, поиск бесконечного в бесконечных семиотических вариациях.

¹⁰⁹ Бодрийяр (2000, с. 106).

¹¹⁰ Там же, с. 139.

¹¹¹ Там же, с. 106.

«Совращенным» в рамках данного исследования мы называем герметичный поэтический дискурс, поскольку релевантным для него становится уровень видимостей (означающих), упорядоченных по сложным законам знакового хаоса, застигнутого в процессе его становления космосом, *размытая концентрация смысла*, по Ж. Бодрийяру, ведущая к неизбежной, более того, самоценной смысловой энтропии, тому самому *многому в малом*, интуитивно ощущаемому в поэзии.

Историю становления разнообразных форм поэтического дискурса, от ритуальных заговоров до сложной герметической поэзии постмодернизма, на наш взгляд, можно рассматривать с точки зрения стремления этих разнообразных форм от постулирования определенного значения к усложняющейся знаковой саморепрезентации, изменения характера отношения формы и содержания, где содержание представляет собой некий потенциал, который реализуется в той или иной мере в процессе интерактивного декодирования текста.

Поэтический дискурс онтологически конструирует процесс выстраивания системы смысла, со всеми пустотами энтропии и парадоксами, он переворачивает само понятие глубины, указывая, что Марианский желоб, возможно, следует искать не в сложных связях означаемых, на уровне содержания, а в самом «шве», том самом месте перехода внешней поверхности ленты Мебиуса во внутреннюю, где запускается механизм кодирования определенными означающими определенных означаемых.

Подобный взгляд на поэтический дискурс требует пересмотра возможных подходов к проблеме текстовой интерпретации и серьезной критики герменевтического подхода. В качестве примера можно привести мнение Б. Джонсон, которая критикует с позиций деконструктивизма стремление герменевтики к толкованию зафиксированного текстового значения. Она указывает на ряд лингвистических и экстралингвистических проблем, создаваемых художественным текстом (полисемия, расхождение между прямым высказыванием текста и его воздействием, расхождение между буквальным и переносным смыслами и т.д.). Среди прочего, Б. Джонсон упоминает тексты С. Малларме как пример «затемнения смысла», причем принципиально, что, может, *она и есть то самое, о чем текст* говорит. Многозначность, по Б. Джонсон, является не локальной проблемой интерпретации, но возможной характеристикой целого дискурса. В связи с этим, возможно, следует ставить вопрос не о том, *что означает* данный элемент, а как он *функционирует* в отношении других элементов.¹¹²

Интерпретация становится разрушающим механизмом, когда она оформляется в определенные выводы, причем неважно, с какой стороны подходил интерпретатор, – будь то психоанализ или лингвостилистический анализ текста. Интерпретация вызывает некую стагнацию смысла. И поэзия требу-

¹¹² См. Johnson (2008, S. 82).

ет особой бережностью интерпретатора, поскольку создает все условия для интерактива, для того самого диалога, который обретает кровь и плоть в момент чтения – в момент означивания, понимания «текущего» письма.

Метафора дискурса соблазна, совращенного дискурса выдвигает на передний план скорее интерпретацию в ее становлении, когнитивную обработку текста, моменты включения текста-высказывания в реальный диалог, важной частью которого является приближение к Другому.

Поэтический дискурс, дискурс «совращенный», дискурс соблазна, вовлекает в игру видимостей, предлагает свои коды и смыслы и параллельно – возможность смотреть со стороны, как они существуют и самореализуются – здесь и сейчас. Это дискурс потенциально бесконечного смыслопорождения, и следы моделирования данного процесса различимы в отдельном поэтическом тексте.

Возникает необходимость обратить внимание на некий парадокс: процесс неограниченного семиозиса как основание поэтического дискурса отнюдь не означает продуцирования текстов, допускающих бесконечное множество интерпретаций. В противном случае была бы нейтрализована *сингулярность*¹¹³ – одно из основных свойств художественного текста. Континуальный дискурс, развивающийся и функционирующий по определенным законам, которые можно описать и каталогизировать, находит свою репрезентацию в отдельном (дискретном) тексте, который, однако, складывается из конечной суммы знаковых элементов. *Поэтический текст как некая смысловая конструкция с точки зрения индивидуальной парадигматики и синтагматики представляет собой набор знаковых предпосылок, ведущих к интерпретации, которая имеет свои в разной степени обозримые границы.*

Если говорить о поэтическом дискурсе можно, исходя из языковой неопределеннозначности, которая является мощным потенциалом для продуцирования нетривиальных смыслов и констатации сложных нелинейных процессов смыслопорождения, то поэтический текст как «опредмеченный» дискурс характеризуется многозначностью – частным проявлением языковой неопределеннозначности. Концентрация внимания реципиента на многозначности поэтического текста, умение участвовать в подвижном семиозисе, ориентироваться в широком контексте поэтического дискурса позволяет получать удовольствие от текста, будучи «соблазненным» смыслами.

Поэтический дискурс, который можно в контексте работы Ж. Бодрийяра назвать «совращенным» и «соблазнительным», зачастую становится самой дискурсивной репрезентацией процесса смыслопорождения, возникновения всевозможных ассоциаций, путей спонтанного означивания как элемента ориентирования в мире. Это дискурс, который вербализирует сложные, многообразные пути мировосприятия, его познания и оценки («спосо-

¹¹³ См. прим. 106.

бы видеть») – и фактом своего существования этот дискурс проблематизирует саму возможность и потенциал такой вербализации. Поэтический текст же является манифестом многозначности и знаковым фрагментом, включенным в процесс бесконечного семиозиса и в той или иной степени проблематизирующим собственную интерпретацию.

2.3. Интерпретация и проблема понимания

Подлинно художественный текст характеризуется многомерностью смыслов и наличием имплицитной, непрямой информации:

Понятие интерпретации получает вполне определенное значение <...> Интерпретация <...> – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении <...>¹¹⁴

Многомерность смыслов находит свое отражение в термине «*текстуальная полисемия*», который в рамках данной работы состоит в отношениях непосредственной корреляции с понятием смысловой неопределенности. В книге П. Рикёра «Герменевтика. Этика. Политика» мы находим следующее высказывание:

<...> текст всегда есть нечто большее, чем линейная последовательность фраз; он представляет собой структурированную целостность, которая всегда может быть образована несколькими различными способами. В этом смысле множественность интерпретаций и даже конфликт интерпретаций являются не недостатком или пороком, а достоинством понимания, образующего суть интерпретации; здесь можно говорить о текстуальной полисемии точно так же, как говорят о лексической полисемии <...>¹¹⁵

Исследователь «может обжить текст благодаря воображению и симпатии»¹¹⁶. В «Конфликте интерпретаций» П. Рикёр говорит об интерпретации как о *способе познания* (гносеологический подход) и как о *способе бытия* (онтологический подход).¹¹⁷ Интерпретация как способ познания устанавливает некоторую дистанцию между интерпретатором и предметом интерпретации. Эта интерпретация со стороны не предполагает *слияния* с предметом исследования. Интерпретация как способ бытия, напротив, помещает интерпретатора внутрь интерпретируемого предмета, можно даже говорить о том, что интерпретация соединяет предмет и интерпретатора в единое целое.

Проблемой понимания и интерпретации занимается герменевтика. Традиционно выделяют два ее направления – герменевтику сознания (В. Дильтей, Ф. Шлейермахер) и герменевтику бытия (Х.-Г. Гадамер). Принципиальное различие этих двух направлений заключается в определении

¹¹⁴ Рикер (1995а, с. 18).

¹¹⁵ Рикер (1995b, с. 8).

¹¹⁶ Там же, с. 9.

¹¹⁷ Рикер (1995а, с. 9-13).

процесса понимания: для герменевтиков сознания оно есть вживание в психологический мир другого, форма сопереживания (конгениальности, психологической родственности субъектов), для герменевтиков бытия понимание есть смысл человеческого опыта, реализующегося в делах и языке индивидуумов. В отличие от феноменологии, центральная задача которой – анализ работы сознания по выработке эйдосов (понятий), герменевтика сознания интересуется не сознанием как таковым, а сопереживанием личностей, их диалогом – своеобразием, увлекательностью этого диалога. Внимание герменевтиков притягивает поиск не столько общего (что характерно для традиционной философии и науки), сколько единичного, уникального в своем роде, тогда как герменевтика бытия акцентирует свой сдвиг со сферы сознания в область деяний и языковой практики – при этом наблюдается дальнейший отход от идеалов науки и переход к идеалам искусства.

Одной из важнейших основ герменевтики выступает так называемый герменевтический круг, суть которого можно передать следующим образом: целое может быть выведено из его частей, а каждая часть – из целого. Данное герменевтическое правило берет начало еще в античной риторике. Один из самых заметных представителей герменевтической традиции XX века, Х.-Г. Гадамер, указывал на то, что лишь согласованность (*Einstimmung*) отдельных частей, частных, образующих целое, может быть критерием оценки правильного понимания; понимание начала текста предполагает понимание всего текста, понимание середины или конца текста в значительной степени определяется его началом.¹¹⁸

Герменевтический круг представляет собой своего рода динамичное перемещение от формирования гипотез к их корректуре, помогает структурировать процесс чтения и выявить взаимосвязь частей и целого. Ф. Шлейермахер определяет герменевтический круг как процесс понимания, протекающий в сознании интерпретатора, особое значение придавая вчувствованию в текст¹¹⁹, М. Хайдеггер и Х.-Г. Гадамер¹²⁰ рассматривают его как онтологическое (экзистенциальное) условие бытия-в-мире, а сами процессы понимания как *событие*. Герменевтический круг, таким образом, не метод, а структурный элемент процесса понимания.

Основным правилом любой интерпретации Х.-Г. Гадамер считал то, что текст должен быть понят *из самого себя* (*aus sich selbst*), т.е. при чтении происходит не «таинственная коммуникация душ», а нечто, что можно обозначить как «участие в смысле» данного конкретного текста. Проблемой интерпретации, по Х.-Г. Гадамеру, является та особенность, что в процессе чтения возникают определенные ожидания относительно смысло-

¹¹⁸ Gadamer (2008).

¹¹⁹ См.: Шлейермахер (2004).

¹²⁰ См.: Хайдеггер (2006); Гадамер (1988).

го содержания текста, они формируются уже на момент появления и восприятия первых текстовых смыслов. Подобные ожидания направляют читателя и могут стать помехой на пути истинного понимания текста.¹²¹

Кто хочет понять, тот воздержится от первого своего случайного суждения и будет последовательно и упорно «вслушиваться» в текст. Кто хочет понять, будет готов предоставить [тексту] возможность что-либо сказать. Однако это не означает, по Х-Г. Гадамеру, что следует вовсе отказаться от предварительного суждения – сформировавшись, оно тоже включается в игру смыслов.

Еще одним центральным понятием герменевтики стало *горизонтальное слияние* (Horizontverschmelzung) суммы ожиданий, пред-понимания интерпретирующего субъекта и особенностей исторического и культурного *внедрения* текста в интерпретирующее сознание.¹²²

По Э. Штайгеру, который также отталкивается в своей работе о проблеме интерпретации от идеи герменевтического круга, процесс интерпретации можно уместить в формулу: «осмыслить то, что нас привлекло, затронуло [в данном тексте]» (begreifen, was uns ergreift) – т.е. одним из центральных понятий его теории является «непосредственное впечатление» от встречи с текстом, которое затем проверяется по ходу чтения. Интерпретации одного и того же текста могут различаться в частных деталях, отдельных выводах, ибо они все имеют индивидуальное происхождение, но если они верны и толкователи двигались в правильном направлении, то не будут противоречить друг другу. Процесс интерпретации при этом не должен привлекать к анализу биографические данные. «Если произведение удалось своему автору – оно больше не носит следов истории своего возникновения», – пишет Э. Штайгер, становясь на сторону теоретиков интерпретации, которые критикуют биографический подход к толкованию произведения.¹²³

На роли читателя в своей теории интерпретации акцентирует свое внимание и известный ученый-семиотик У. Эко. Важным для нашего исследования представляется тезис о том, что текст – это продукт, интерпретация которого является составной частью собственно механизма его продуцирования, т.е. интерпретация разворачивается по мере развертывания текста – и именно так, как намечает ее осуществление сам текст. Взаимодействовать с произведением в этом случае означает следовать его стратегиям, вовлекая в этот процесс и собственные догадки, и предположения. Поднимая вопрос о границах интерпретации, У. Эко говорит, что текст может подвинуть на создание множества интерпретаций, однако далеко не всякое толкование он *разрешил*. Задача теорий интерпретации – объяснить функ-

¹²¹ См.: Gadamer (2008, S. 57).

¹²² Там же, S. 64.

¹²³ См.: Steiger (2008, S. 149).

ционирование игрового пространства в художественном тексте и определить границы процессов восприятия данного текста.¹²⁴

Итак, функционирование текста, по У. Эко, можно объяснить, выявив роль адресата и то, как данный текст подготавливает и направляет интерпретативную деятельность реципиента. Все дискуссии по проблеме интерпретации У. Эко разделяет на три основные группы:

интерпретация как

- поиск *intentio auctoris*,
- поиск *intentio operis*,
- поиск *intentio lectoris*,

Собственную семиотическую теорию интерпретативной кооперации теоретик представляет как диалектическое соединение *intentio operis* и *intentio lectoris*.¹²⁵ Текстовая стратегия представляет собой систему инструкций с целью создания потенциального читателя, черты которого можно выявить и описать из самого текста, – независимо от эмпирического, реального читателя – реципиента данного конкретного текста. В своей фундаментальной работе по теории интерпретации «Роль читателя: исследования по семиотике текста»¹²⁶ У. Эко описывает две модели читателя – наивного, понимающего текст семантически, т.е. складывая смысл из суммы высказываний текста, и критического, способного выявить и объяснить стратегию текстовых высказываний, – и анализирует интерпретативную деятельность наивного и критического читателя на примере «Вполне парижской драмы» А. Алле.¹²⁷

Примечательно, что критическое прочтение (интерпретацию) У. Эко противопоставляет *потреблению* текста, приводя пример Ж. Деррида¹²⁸, ставящего в центр интерпретации *intentio operis* и подчеркивающего, что он анализирует скорее бессознательное текста, чем его автора, и интерпретацию новелл Э. По М. Бонапарте, опирающуюся на биографические сведения о писателе и населяющую его произведения «живыми трупами», чтобы подобным образом объяснить «личную некрофилию» самого Э. По – по У. Эко, это яркий пример потребления текста, а не его интерпретации.¹²⁹

Текст представляет собой схему, которая конципирует своего Читателя. В процессе чтения он не всегда делает верные предположения. Существуют тексты, которые конструируют читателя, способного породить множество различных предположений и догадок. Эмпирический, реальный чита-

¹²⁴ См.: Eco (2008, S. 100).

¹²⁵ Там же, S. 102-103.

¹²⁶ Эко (2007).

¹²⁷ Там же, с. 338-458.

¹²⁸ Деррида (2007).

¹²⁹ См.: Eco (2008, S. 128).

тель является своеобразным актером, который по примеру Читателя продуцирует предположения, двигаясь по тексту. И если задача текста – моделирование читателя, способного порождать определенные предположения относительно текста, то инициативой читателя в процессе взаимодействия с текстом следовало бы считать моделирование автора (не эмпирического), что и совпало бы в конечном итоге с интенцией текста.¹³⁰

Читательские предположения в данном случае представляют собой формулирование неких законов развертывания текста, текстового «тайного кода», которые могли бы в дальнейшем объяснить результат. Правильность таких предположений проверяется на тексте как когерентном целом.

Нельзя обойти стороной и теории, которые ставят под сомнение или вовсе отрицают возможность интерпретации. Так, например, Б. Джонсон критикует герменевтику с позиций деконструктивизма.¹³¹ Процесс чтения, поиск смысла в многомерной многозначности и неясности текста способен выявить, по Б. Джонсон, поиск собственных читательских представлений и убеждений. Таким образом, ставится под вопрос сама возможность (правильной) интерпретации и утверждается деконструктивистский тезис о потенциальной ошибочности любого прочтения.¹³²

Интересной нам представляется и позиция С. Зонтаг, выступающей против интерпретации, представляющей собой, по ее мнению, подмену произведения смысловой парафразой (понимать значит интерпретировать, а интерпретировать значит по-новому формулировать данное явление, и, следовательно, заменять его). Альтернативу С. Зонтаг видит в особой форме критики искусства, которая призвана описывать форму произведения, а не искать его «ядро».¹³³

С проблемой интерпретации, редуцированной на поиске *значения* произведения, С. Зонтаг связывает ставший уже классическим вопрос об отношении формы и содержания, интерпретации и описания – и указывает на то, что до сих пор преобладает представление о содержании произведения как его сущности, что произведение искусства *per definitionem* нечто высказывает.

Интерпретацию, по С. Зонтаг, можно рассматривать как «месть интеллекта искусству, месть миру вообще: интерпретировать значит делать мир бедным и пустым – чтобы достигнуть призрачного мира значений». Интерпретация «приручает» искусство, делает его «удобным и управляемым», интерпретация – это особая форма насилия над искусством. Интерпретация делает искусство предметом потребления, стараясь вписать себя

¹³⁰ См.: Эко (2007).

¹³¹ См. также раздел 2.2. «„Дискурс соблазна“: процессы неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе».

¹³² См.: Johnson (2008, S. 81).

¹³³ См.: Sontag (2008, S. 180).

в определенную категориальную схему. «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства», – резюмирует С. Зонтаг.¹³⁴

Д. Стаут предпринимает попытку вывести специфическое значение текста, выявляемое в процессе его интерпретации, из задач и особенностей самой интерпретации. Таким образом, не имеет смысла рассматривать различные теории интерпретации как конкурирующие между собой, поскольку они ищут ответы на разные вопросы. Д. Стаут рассматривает специфическую направленность интерпретации с позиции психоанализа, марксизма, структурализма, интенционализма и т.д. и делает вывод, что интересы и цели, с которыми мы подходим к анализу текста, различаются не только от одной теории к другой, от текста к тексту, но даже и от одного прочтения текста к другому.¹³⁵

Традиционное понимание интерпретации как раскрытия смысла (значения) текста, по Д. Стауту, уступает место следующей концепции: в процессе толкования решающими оказываются цели и интересы читателя, они направляют его внимание на определенные проблемы, а множество других остаются в стороне: в интерпретации всегда одни категории имеют решающее значение, в то время как другие не играют никакой роли. Чем интереснее текст, тем большее количество интерпретаций может возникнуть как результат его прочтения.¹³⁶

Интерпретация не должна становиться разрушающим механизмом, когда она оформляется в определенные выводы, причем неважно, с какой стороны подходил интерпретатор, – будь то психоанализ или метод деконструкции. Риск интерпретативной деятельности связан с фиксацией смысла – и в той или иной мере с его стагнацией. Для поэзии этот риск особенно релевантен, поскольку уже план выражения поэтического текста (его графическая составляющая, например, отказ от заглавных букв и пунктуации – как будто слово перестает быть частью речи, а становится – здесь и сейчас – концептом, которому не мешает то, что он записан, потому что меняется, *течет* сама эта запись) создает все условия для диалога, который обретает кровь и плоть в момент чтения – в момент означивания, понимания (ли?) – нахождения *внутри* текста. Этот диалог не предполагает, что факт понимания – это своеобразная точка, окончание и самоцель поэтической коммуникации.

¹³⁴ Там же, S. 189. Ср. с коннотированным сходным образом «удовольствием от текста» Р. Барта, а также метафорами «дискурса соблазна» и «совращенного дискурса», предложенными в данной работе.

¹³⁵ См.: Staut (2008, S. 240-244).

¹³⁶ Там же, S. 235.