

Торопова Людмила Александровна

РОМАНЫ ДОСТОЕВСКОГО "ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ", "БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ", "ИДИОТ": ПРОБЛЕМЫ И ОПЫТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В статье используется понятие художественного мышления вербального типа на том основании, что в этом случае рабочим материалом художника является вербальное мышление. Акт обычного вербального мышления рассматривается как данная корреляция язык-речь-дискурс, невозможная вне субъекта, без объекта и помимо нормальной субъектно-объектной корреляции. Беспримерный вербальный облик романов Достоевского объясняется прямым суверенным вербальным присутствием в них субъектов основного события произведения, чьи дискурсы, сложно взаимодействуя, определяют меру опредмечиваемости, эксплицируемости этого события в сюжете и меру его неопредмечиваемости, неэксплицируемости в "асюжетном".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/8-1/47.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (26): в 2-х ч. Ч. I. С. 163-174. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

Список литературы

1. Демин Л. М. Взаимодействие культур и проблема взаимных культурных влияний: учеб. пособие. М.: Издательство РУДН, 1999. 176 с.
2. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. М., 1999. 552 с.
3. Крысин Л. П. Иноязычное слово в контексте современной общественной жизни // Русский язык в школе. 1998. № 3. С. 56-63.
4. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2003. 606 с.
5. Милов Л. В., Зырянов П. Н., Боханов А. Н., Сахаров А. Н. История России с начала XVIII до конца XIX века. М., 1997. 120 с.
6. Современный толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 2004. 960 с.
7. Duden. Herkunftwörterbuch: Etymologie der deutsche Sprache. Mannheim: Dudenverlag, 2001. 960 S.

**FEATURES IN PROCESS OF BORROWING GERMAN ORIGIN FOREIGN VOCABULARY
IN THE RUSSIAN LANGUAGE OF CONTEMPORARY PERIOD**

Timirgaleeva Aigyl' Renatovna, Ph. D. in Philology

*Kazan' National Research Technical University named after A. N. Tupolev (Branch) in Naberezhnye Chelny
timirgaleeva.ar@kaichelny.ru*

The author considers the main features in the process of borrowing foreign vocabulary of the German origin in the Russian language of the contemporary period, pays attention to the different thematic groups that can be completed by means of foreign vocabulary, and by the material of various foreign words dictionaries, explanatory, etymological dictionaries, compared languages reveals and describe semasiological relations.

Key words and phrases: borrowing; foreign vocabulary of German origin; comparative analysis; expansion of semantic volume; narrowing of semantic volume.

УДК 8

Филологические науки

В статье используется понятие художественного мышления вербального типа на том основании, что в этом случае рабочим материалом художника является вербальное мышление. Акт обычного вербального мышления рассматривается как данная корреляция язык-речь-дискурс, невозможная вне субъекта, без объекта и помимо нормальной субъектно-объектной корреляции. Беспрецедентный вербальный облик романов Достоевского объясняется прямым суверенным вербальным присутствием в них субъектов основного события произведения, чьи дискурсы, сложено взаимодействуя, определяют меру опредмечиваемости, эксплицируемости этого события в сюжете и меру его неопредмечиваемости, неэксплицируемости в «асюжетном».

Ключевые слова и фразы: Аристотель; Бахтин; В. Гумбольдт; Достоевский; йенский романтизм; субъектно-объектная корреляция; художественное мышление вербального типа; корреляция язык-речь-дискурс; корреляция сюжет-асюжетное.

Торопова Людмила Александровна

l.a.toropova@mail.ru

**РОМАНЫ ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ», «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»,
«ИДИОТ»: ПРОБЛЕМЫ И ОПЫТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА[©]****Вместо введения**

Когда автор этой статьи решила тщательнейшим образом (слово за словом, словосочетание за словосочетанием, предложение за предложением, абзац за абзацем и так далее) обследовать художественную ткань (именно так это назвалось само собой) романов «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы», то она даже и предположить не могла, что из этого получится в результате. Было только понимание того, что сам масштаб художника, возымевшего неоспоримое влияние на мировую культуру и известного в мире прежде всего тремя подлежащими обследованию романами, гарантирует некий существенно важный результат.

Уже на начальном этапе анализ определённо свидетельствовал: единая художественная ткань в каждом из романов обладает гетерогенными коррелирующими составляющими. Позже изъятые фрагменты с явными признаками гомо- либо гетерогенности дали достаточные основания идентифицировать эти составляющие. Одна группа фрагментов представляла традиционную сюжетность с её предметностью, хорошо выраженной синтактикой и достаточной эксплицированностью. В другой группе фрагментов речь шла как бы всё не о том, что есть в предмете.

И хотя с самого начала процедуры мы настолько отдались во власть эмпирического материала, что даже потеряли из виду кого бы то ни было из исследователей творчества писателя, результаты анализа заставили нас вернуться именно к Бахтину и как бы заново перечитать его «Проблемы поэтики Достоевского».

Кстати сказать, в истории исследования творчества Достоевского сама собой возникла концептуальная граница «до и после Бахтина», что иной раз прямо сказывается в названиях работ. Известный пример тому – «Достоевский после Бахтина...» Малкольма Джоунса [11].

Классику достоевсковедения принадлежит мысль о том, что «основное событие, раскрываемое его (Достоевского – Л. Т.) романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию» [5, с. 8]. В сущности, это свойственно любому произведению, при условии, что оно является художественным. Но в данном случае знаменательным представляется исключительное внимание учёного к тому, как художественный прецедент отображается в слове и, наоборот, как слово создаёт художественный прецедент. Если иметь в виду полученные результаты обследования художественной ткани трёх романов Достоевского, это в современных условиях означает необходимость определиться по двум взаимосвязанным филологическим проблемам в области вербального мышления.

О двух актуальных филологических проблемах на данном этапе исследования поэтики Достоевского

Исходим из того, что:

- 1) если вербальное мышление является рабочим материалом художника, то созданные им произведения правомерно называть художественными произведениями вербального типа;
- 2) художественное произведение вербального типа, по определению, не может не соответствовать специфике вербального мышления, с одной стороны, и художественного мышления, с другой стороны;
- 3) художественное произведение вербального типа является продуктом художественного мышления вербального типа;
- 4) во всякое данное время и во всяком данном месте художественное мышление вербального типа реализует свой потенциал в той мере, которая ему доступна в данное время и в данном месте;
- 5) если среди литературных гениев Достоевский очевидно выделяется не имеющим аналогов даром предвосхищения, то следует полагать, что поэтикой Достоевского в контексте своего места и времени были востребованы и актуализированы такие свойства художественного мышления вербального типа, которые способствовали её предвосхищающей силе.

Но, во-первых, открытым остаётся вопрос, чем именно отличаются обычное вербальное мышление и художественное мышление вербального типа. Во-вторых, коль скоро в обоих случаях речь идёт о вербальном мышлении, то при отсутствии общепризнанных и взаимосвязанных дефиниций языка, речи и дискурса нам следует дать определения явлениям, указанным образом поименованным в науке.

Для ответа на эти вопросы мы вновь должны были вернуться в чрезвычайно важное для нашей проблематики прошлое.

Главное событие, главное открытие и главное следствие эпохи романтизма

Стремительному восхождению русской литературы с её созвездиями имен на уровень транснационального влияния, впервые прямо обозначенного именно фигурой Достоевского, предшествовал кардинальный поворот в мировой культуре, свершившийся на рубеже XVIII-XIX столетий, в эпоху романтизма [15, с. 3, 6, 9].

Главным событием эпохи романтизма стало то, что человек выделил себя из всего остального мира в качестве субъекта имярек.

Главным открытием эпохи романтизма был феномен субъективности. С тех пор поэтика существует, и её проблемы исследуются под влиянием действующих субъектно-объектных корреляций.

Крупнейшим следствием культурного поворота рубежа XVIII-XIX вв. стало рождение и становление литературоведения и лингвистики. Гуманитарная природа этих наук предопределила их высокую чувствительность к живому процессу художественного мышления вербального типа. Степень этой чувствительности оказалась настолько высокой, что сама концептуальная история литературоведения и лингвистики эксплицирует прямо и косвенно соответствующие особенности поэтики Достоевского, в романах которого субъектно-объектные отношения явились во всех своих коррелятивных возможностях.

В. Гумбольдт, А. Маргине и семиотика о языке, субъективности и субъекте вербального мышления

Коррелятивные возможности для обозначения актуальных субъектно-объектных отношений предоставляло в распоряжение художественной литературы вербальное мышление, каким его увидел В. Гумбольдт.

Согласно Гумбольдту, язык человеческий и дух человеческий тождественны, основное качество этого тождества – неисчерпаемая энергия порождения, источник этой энергии – внутренние противоречия. Все гумбольдтовы антиномии имеют общий для них инвариант: субъективность – объективность¹ [10, с. 74]. Вне этого противоречия гумбольдтов языковой круг² [Там же, с. 80] замкнулся бы настолько, что не было бы никакой возможности

¹ «В языке таким чудесным образом сочетается индивидуальное со всеобщим, что одинаково правильно сказать, что весь род человеческий говорит на одном языке, а каждый человек обладает своим языком».

² «...Каждый язык описывает вокруг народа, которому он принадлежит, круг, откуда человеку дано выйти лишь постольку, поскольку он тут же вступает в круг другого языка. Освоение иностранного языка можно было бы уподобить завоеванию новой позиции в прежнем видении мира...»

войти в иной языковой круг, то есть язык и мышление утратили бы свой общечеловеческий статус. Или разомкнулся бы настолько, что исчез бы реальный носитель языка и субъект мышления, то есть некому было бы что-либо сказать и о чём-либо помыслить. В действительности ни то, ни другое не является правилом. В норме люди мыслят и говорят, а носитель одного языка реально может стать носителем также и другого языка.

Живой язык предполагает своего носителя, каковым может быть только субъект вербального мышления. То есть живой язык должен быть достаточно субъективным – только это обеспечит ему самоидентификацию относительно других языков в контексте языковых универсалий. Субъективность языка хорошо схвачена в принципе двойного членения А. Мартине¹ [18]. Она с совершенной открытостью проявляется в тарбарщинах типа «глокая куздра»². Но такой меры субъективности недостаточно, чтобы обеспечить вербальное мышление как реальное говорение-понимание, и в этом смысле «глокая куздра» уже недостаточно объективна, чтобы не опознать в ней русскоязычность (в отличие, например, от франкоязычности), но ещё недостаточно субъективна, чтобы стать фактом русскоязычного мышления.

Инвариантная гумбольдтова антиномия субъективности – объективность нашла свое структурированное продолжение в базовой триаде семиотики синтактика – семантика – прагматика и получила свое экстраполирующее развитие в тезисе семиотики о том, что «из всей обширной группы объектов семиотики наибольшая общность обнаруживается между языком и художественной литературой...» [23, с. 440].

В семиотической системе координат на субъективность прямо указывает прагматика.

Очевидно, однако, что субъективность человеческого языка (языковые универсалии) – это одно, субъективность языка этноса (обратим внимание на гипотезу Сепира-Уорфа³ [24, с. 181⁴; 30, с. 198⁵] и принцип дополнительности Н. Бора⁶ [6, с. 43, 49]) – это другое и, наконец, субъективность индивидуального вербального мышления и конкретного акта вербального мышления (показательна в данном случае фосслеровская версия неофилологии⁷ [33, с. 333-335]) – это уже нечто третье и четвёртое. И коль скоро есть субъективность и субъективность, то, следовательно, есть прагматика и прагматика. Субъективность нарастает и реализуется по направлению от языка-универсалии к конкретному акту вербального мышления. Соответственно, так же и в том же направлении изменяется значимость / валентность прагматики и в целом соотношение частей лингвoseмиотической триады синтактика – семантика – прагматика. На уровне вербального мышления эти изменения могут реализовать себя только по каналам корреляции язык-речь-дискурс.

Как известно, первым язык и речь («langue» и «parole») терминологически и по существу различил основатель семиологии и структурной лингвистики Ф. де Соссюр [22, с. 361-368]. Что касается дискурса, то это понятие, с одной стороны, традиционно существует в пределах французской грамматики (discours), а с другой стороны (вероятно, по какой-то своей внутренней логике⁸), однажды в некоем производном своём значении покинуло пределы французской грамматики и стало стремительно распространяться и обрастать смыслами самых разных областей науки и практики, исключая, как это ни парадоксально, лингвистику и собственно область обычного вербального мышления.

Ещё раз подчеркнём: сами вербальные особенности художественной ткани романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» настоятельно потребовали от нас максимальной определённости в части взаимосвязанных и взаимозависимых дефиниций языка, речи и дискурса. И, подчинившись этим обоснованным требованиям, мы пришли к выводам, изложенным ниже.

¹ Согласно Мартине, единицами первого уровня членения являются минимально значимые звуковые сегменты, возникшие на основе присущего данному этносу способа группировки данных опыта, а единицы второго уровня – это членораздельные звуки, каждый из которых обладает свойством различать слова.

² «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокрэнка» – известная искусственная фраза, созданная академиком Л. В. Щербой, в версии Л. В. Успенского, опубликовавшего её в своей книге «Слово о словах» [31].

³ Гипотеза языковой относительности обязана своим происхождением этнографии и дешифрованию языков американских индейцев. Разработана в 30-х годах в США. Наиболее общее содержание гипотезы состоит в усмотрении влияния языка на мировоззрение этноса.

⁴ «Чрезвычайно важно, чтобы лингвисты, которых часто обвиняют – и обвиняют справедливо – в отказе выйти за пределы предмета своего исследования, наконец, поняли, что может означать их наука для интерпретации человеческого поведения вообще. Нравится ли им это или нет, но они должны будут всё больше и больше заниматься различными антропологическими, социологическими и психологическими проблемами, которые вторгаются в область языка».

⁵ «Мы должны признать влияние языка на различные виды деятельности людей не столько в особых случаях употребления языка, сколько в его постоянно действующих общих законах и в его повседневной оценке им тех или иных явлений».

⁶ Н. Бор полагал, что данные о поведении одних и тех же атомных объектов, которые получены в разных экспериментальных условиях, можно определить как взаимно дополнительные. «Хотя такого рода информации не могут быть скомбинированы при помощи обычных понятий в единую картину объекта, они, несомненно, представляют одинаково важные его стороны», – писал учёный. И далее следует тезис века: «Употребляя теперь это же слово в том же примерном смысле, мы можем сказать, что разные человеческие культуры дополнительны друг к другу».

⁷ Исследователь, полагает К. Фосслер, имеет дело с единственной данностью – с речью индивида, с индивидуальным языковым актом, природа которого подобна природе искусства.

⁸ «Э. Бенвенист, – пишет Н. Д. Арутюнова, – одним из первых придал слову „дискурс“, которое во французской лингвистической традиции обозначало речь вообще, текст, терминологическое значение, обозначив им „речь, присваиваемую говорящим“. Он противопоставлял дискурсу объективному повествованию (récit)» [3, с. 137].

Язык, речь, дискурс: дефиниции и разъяснения¹

Язык, в нашем определении, есть инвариантная способность к вербальному мышлению на основе того или иного варианта двойного членения.

Речь, в нашем определении, есть всякая данная манифестация указанной способности во всяком данном акте и при всяких данных обстоятельствах говорения-понимания.

Дискурс, в нашем определении, есть всякое возникающее вербальное (а следовательно, пара- и экстравербальное) поле, носителем которого является всякий говорящий-понимающий во всякий данный момент говорения-понимания.

Акт вербального мышления – это всегда конкретное действие корреляции язык-речь-дискурс. Значимость коррелятов при этом не предопределена – она варьирует, и пределом вариативности может быть только неотменимость самой трёхчленной корреляции.

Члены триады обладают дифференциальными признаками.

Тарабарщины типа «глокая куздра» свидетельствуют о том, что в языке доминирует синтактика, которая подчиняет себе семантику, а прагматика при этом может быть сколь угодно мало востребована.

В речи на первый план выдвигается семантика, так как именно в акте говорения-понимания осуществляется конкретная связь между знаменителем, предметом и понятием. Прагматика на этот раз отступает в область пара- и экстравербального или подчиняется интересам семантики, а синтактика редуцируется, количественно и качественно, вплоть до значимого отсутствия. Такое соотношение семантики, прагматики и синтактики наблюдается при попытках иностранца объясниться на чужом для него, грамматически не освоенном языке. А так называемый разговорный язык сплошь и рядом демонстрирует невостребованность собственно вербальной прагматики и анархию в морфологии и синтаксисе.

Относительно дискурса речь представляет собой своего рода синекдоху. Мы всегда, вольно или невольно, стоим перед выбором, какую часть нашего дискурса нам озвучить (вслух или про себя). Озвученный фрагмент дискурса по объёму и значимости может быть сколь угодно ничтожен. Но в любом случае мы имеем в виду, понимаем и слышим гораздо больше того, что говорим или говорят. Прагматика, таким образом, становится мощным двигателем преобразований в области семантики и синтактики.

Смыслы и формы рождаются в дискурсе – в речи и языке они фиксируются и соотносятся.

Аристотель и Ф. Шлегель: аксиома независимости художественного произведения от личности художника

Возможности корреляции язык-речь-дискурс практически безграничны. Реализация этих возможностей зависит от степени самоидентификации и уровня развития субъекта мышления (человечества, этноса, индивида).

По природе вещей на это указывает прежде всего художественное мышление вербального типа. И прямо из эпицентра культурного поворота рубежа XVIII-XIX вв. исходит знаковый тезис о том, что реальное мышление всегда есть только фрагмент, проект неизбежно становящегося и необозримого целого, что совершенный фрагмент «одновременно и всецело субъективен и всецело объективен» – «по своему происхождению совершенно субъективен», «по своему характеру – совершенно объективен», что область совершенных фрагментов – поэзия, вся в этом смысле романтическая [35, с. 290, 294-295].

Мысль предположительно принадлежит Ф. Шлегелю. Достоверными при этом являются: 1) сам принцип фрагментарности в изложении взглядов на природу творчества; 2) соавторство Ф. Шлегеля, А.-В. Шлегеля, Шлейермахера и Новалиса во «фрагментах» йенской школы. Как по форме, так и по существу «фрагменты» йенской школы стали знаменем кардинальных перемен в области поэтики, мировоззренческой транскрипцией свершающихся перемен.

Тезис Ф. Шлегеля о всецело субъективном и одновременно объективном характере художественного мышления вербального типа напрашивается на сравнение с тем постулатом аристотелевской поэтики, согласно которому мастер не создаёт предмета – мастер только посредник между эйдосом и предметом, инструмент энтелихи, проводник внутренне присущего всякому предмету стремления стать предметом, осуществиться [1; 2]².

Хотя ни факт, ни мера несовпадения обычного вербального мышления и художественного мышления вербального типа не актуальны не только для аристотелевской версии поэтики, но даже и для «Фрагментов» Ф. Шлегеля, в опосредованной форме проблема всё-таки присутствует и тут и там. Если у Ф. Шлегеля художественное произведение обязано своим происхождением гению своего непосредственного создателя,

¹ См. также: Торопова Л. А. Субъект в художественном мире Ф. Достоевского и М. Цветаевой [28, с. 176-177] (опечатка издания: у автора не «анаморфоз», а «анаморфоз»); Торопова Л. А., Хромова И. А. Дискурс в театре Чехова [29, с. 123-124] (в издании имеют место опечатки, так что следует читать: 1) не «Андре Мартина», а «Андре Мартинé»; 2) не «одномерной повести», а «одноимённой повести»; 3) не «самостоятельность актёра», а «состоятельность актёра»).

² «Следуя традиции, – пишет А. Ф. Лосев, – мы назвали среди сочинений Аристотеля, имеющих ближайшее отношение к эстетике, трактат «Θ поэтическом искусстве», «Риторику» и «Нолитику». Нужно, однако, заметить, что эта мировая традиция совсем не выдерживает никакой критики. Первые два из названных трактатов имеют дело только с определенными видами искусства – трагедией, эпосом и красноречием <...> Несмотря на наличие в обоих трактатах общих эстетических суждений, их эстетическая значимость в сравнении, например, с XII книгой «Метафизики», можно сказать, ничтожна. Эстетику Аристотеля по преимуществу только и можно строить на материалах «Метафизики», «Физици», а также трактатов «Θ небе» или «Θ возникновении и уничтожении» <...> Но меньше всего эстетики содержится именно в трактатах «Θ поэтическом искусстве» и «Риторике»» [17].

то у Аристотеля – внеположенным алгоритмам творения. Однако и то, и другое, во всяком случае, означает, что художественное произведение не обязано своей художественностью вербальности. В противном случае каждый говорящий-понимающий был бы художником, подобно тому, как в норме каждый является говорящим-понимающим.

Иными словами, если художественное мышление вербального типа достаточно субъективно, то его субъективность не совпадает с субъективностью обычного вербального мышления, специфична в сравнении с ним.

На эту специфику указывают и Аристотель, и Ф. Шлегель. Первый называет её искусством мастера, второй – творческой индивидуальностью. Аристотель видит искусство мастера в его способности соответствовать алгоритмам творения, технологии энтелехии. Ф. Шлегель понимает сущность творческой индивидуальности как её способность к расширенному воспроизводству индивидуального.

И для Аристотеля, и для Ф. Шлегеля, таким образом, является аксиомой независимость мира, сотворённого художником, от личности самого художника.

Показательно в связи с этим, что первый крупный литературоведческий опыт принадлежит Сент-Бёву и не соответствует аксиоме суверенности. Этот опыт актуален по сей день, поскольку по сей день прямо или косвенно дискутируется вопрос тождественности / нетождественности художника его личности. Столетие спустя в известном сборнике статей Марселя Пруста «Против Сент-Бёва» [36] неприятие биографического метода нашло своё выражение прямо в её названии. При этом художественный эквивалент сборника относится уже ко временам Сент-Бёва и принадлежит перу А. С. Пушкина, отца современного русского языка и звездного часа русской литературы, что принципиально важно для сути дела. Речь идет о пушкинских «Повестях Белкина», в структуре которых есть характерная для эпохи фигура разъяснения «От издателя». На этот раз она выполнила своё предназначение, прямо и исключительно художественными средствами зафиксировав нетождественность художника его личности.

Изменение семиотического измерения поэтики в пользу прагматики

Субъективность художественного мышления вербального типа, как бы её ни называли, – непреложный его атрибут, но она всегда жёстко ограничена суверенитетом художественного мира и проявляется исключительно в форме этого мира.

Аристотель полагал в основу образа мира исчерпывающую воплощённость сущности в явлении. Ядерная категория его версии поэтики – предметность. Событие художественного произведения, по Аристотелю, – это событие воплощения, опредмечивания от его определённого начала до его определённого конца.

Два с лишним тысячелетия спустя Ф. Шлегель полагает в основу образа мира неисчерпаемость сущности в её преходящих, неповторимых явлениях. Ядерная категория его версии поэтики – субъектно-объектные отношения. Событие художественного произведения, по Ф. Шлегелю, – это событие становления в его фрагменте.

Аристотелевская поэтика очевидно тяготеет к статусу системы, где доминирует синтактика, нормирована семантика, а прагматика ограничена минимально достаточными значениями. Ф. Шлегель, в свою очередь, полагает, что «для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь её вовсе», что «дефиниция поэзии может определить лишь то, чем поэзия должна быть, а не то, чем она была и есть в действительности. Иначе её кратчайшим определением было бы следующее: поэзия есть то, что называлось так в такое-то время и в таком-то месте» [35, с. 292, 294].

Таким образом, парадигма поэтики от Аристотеля к йенским романтикам свидетельствует об изменении соотношения знаменностей в семиотической триаде в пользу прагматики. И хотя начиная с эпохи романтизма шёл активный поиск констант, характеризующих реальный художественный процесс наряду с переменными, на конец XX – начало XXI века в литературоведении не оказалось членения, равного по алгоритмической силе семиотическому членению синтактика – семантика – прагматика. И следовало предположить, что это связано с аморфностью членения язык-речь-дискурс.

Языковое измерение обычной вербальности и сюжетное измерение

художественного мышления вербального типа

Литературоведческая практика показала, что структурированию и моделированию в достаточной мере поддаются фольклорные памятники. Ярчайшие примеры тому – работы по исторической поэтике А. Н. Веселовского и «Морфология сказки» В. Я. Проппа. Что касается авторской литературы, то, в тенденции, чем более поздним был литературный памятник, тем менее структурный анализ исчерпывал его художественные свойства. Дело дошло до потери исследователем субъектно-объектной ориентации.

Симптоматическим в этом смысле стал опыт интерпретации произведений Достоевского. «...Сознание критиков и исследователей, – комментирует феномен М. М. Бахтин, – ...порабощает идеология героев Достоевского. Художественная воля писателя не достигает отчётливого теоретического осознания...». Причину дезориентации учёный видит в том, что «в мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, – есть только субъекты» [5, с. 52-53, 276].

Нетождественная субъективность обычного вербального мышления и художественного мышления вербального типа, суверенность мира, сотворённого художником, обернулась в рассматриваемых романах Достоевского самодеятельностью персонажей имьярек. Самодеятельные персонажи вступили здесь в сложные субъектно-объектные отношения между собой. Результатом стала беспрецедентная насыщенность художественного мира многообразными субъектно-объектными корреляциями.

Терминологически выверенного объяснения этому феномену поэтики не было. Между тем феномен отразил и упредил далеко идущие когнитивные и культурологические процессы, чреватые угрозами потери ориентации для субъекта воспринимающего, мыслящего и творящего.

И вот однажды в ответ на своего рода агрессивность, сопряжённую с нарастающей самодеятельностью субъектов художественных миров, исследователь сознательно пошёл на подмену художественных объектов вербального типа объектами лингвистическими. «На нынешнем этапе исследований, – полагал Р. Барт в 1966 году, – представляется разумным положить в основу структурного анализа повествовательных текстов модель самой лингвистики» [4, с. 389]. Основанием подмены при этом послужил сюжет, то есть предметная составляющая события произведения, объективированная, следовательно, структурированная его часть. Само по себе это означало, что к подмене вынуждала неопредмеченная, необъективированная, неструктурируемая составляющая события.

Исследования подтверждали: сюжет обладает сильными константами и высокой степенью кодифицируемости. По аналогии с языковыми вполне просматривались морфология [19] и синтаксис сюжетики [7, с. 300-306].

В продолжение аналогии естественным было предположить, что семиотически сюжет – наименее субъективный параметр события художественного произведения вербального типа, что в нём, соответственно, определяющую роль играет синтактика. Так вербальность возвратила нас к аристотелевской версии поэтики и обратила наше внимание на её сюжетоцентричность. Это означало функциональное соответствие между языковым измерением обычной вербальности и сюжетным измерением художественного мышления вербального типа.

О князе Мышкине, графе Толстом и корреляции сюжет-асюжетное в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»¹

11 февраля 1910 года граф Лев Николаевич Толстой записал в своём дневнике следующее: «Перечитывал Достоевского, – не то» [25, т. 22, с. 366].

Заметим: у графа Льва Николаевича Толстого существовало своё «не то», безотносительно к Достоевскому. Оно было главной мукой толстовского дневника.

«Я глубоко уверен, – писал о Льве Толстом Максим Горький, – что помимо всего, о чём он говорит, есть много такого, о чём он всегда молчит, – даже в дневнике своём, – молчит и, вероятно, никогда никому не скажет. Это – «что» лишь порою и намёками проскальзывало в его беседах, намёками же оно встречается в двух тетрадках дневника, который он давал читать мне и Л. А. Сулержицкому; мне оно кажется чем-то вроде «отрицания всех утверждений» – глубочайшим и злейшим нигилизмом, который вырос на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью» [9, т. 3, с. 243]. «О Достоевском, – замечает Горький, – он говорил неохотно, натушно, что-то обходя, что-то преодолевая» [Там же, с. 250].

«Ничего мы о себе не знаем!», «Ничего не знаем!» – цитирует Горький Толстого всё в том же литературном портрете [Там же, с. 257].

Странным образом «не то» графа Льва Николаевича Толстого совпадало по имени с трагической финальной мукой князя Льва Николаевича Мышкина, который «вдруг понял, что в эту минуту и давно уже говорит всё не о том, о чём ему надо говорить, и делает всё не то, что бы надо делать» [12, т. 8, с. 506].

Князь Мышкин – уникальный в своём роде литературный герой: он едва ли не буквально олицетворяет собой дифференциальные признаки поэтики Достоевского. Он почти всегда есть «не то», что он есть, но и всем своим «здесь и сейчас», как никто другой, он указывает на нечто «то самое», что непостижимо, несказанно, неисполнимо, на «нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение» [Там же, с. 193-194].

Из функционального соответствия между языковым измерением обычной вербальности и сюжетным измерением художественного мышления вербального типа с неизбежностью следует, что у сюжета есть свой коррелят, каковым может быть только асюжетность, функционально соотносимая с речью в дискурсе и даже с доминированием дискурса. С той же неизбежностью прямое присутствие субъектов имярек в событии произведения должно было сделать достоянием художественной вербальности мощную энергетическую взаимодействующих индивидуальных корреляций язык-речь-дискурс. Мимикрируя, это взаимодействие не могло исчерпать себя в силу непреходящей востребованности усложнявшихся с течением времени отношений между субъектом и объектом. Проблемой тут был и остаётся объект, который, чтобы быть таковым для субъекта, нуждается в достаточной степени опредмеченности, тогда как эта достаточность зависит от адекватности его восприятия субъектом, то от меры оформленности объекта, то от того и другого одновременно.

При этом, однако, если художественное мышление, как всякое естественное мышление, невозможно вне субъекта, без объекта и помимо нормальной субъектно-объектной корреляции, то и субъект, и объект, и субъектно-объектная корреляция здесь совершенно особые. Субъект в этом случае – художник, объект в этом случае – суверенное событие произведения, субъектно-объектная корреляция в этом случае – акт творения художником суверенного события произведения, так что субъективность и объективность в этом случае могут иметь только тот положительный поэтологический смысл, что художественный мир и вербальность произведения находятся либо, напротив, не находятся под прямым влиянием субъектов имярек, каковыми являются герои этого мира.

Самоопределяющиеся субъекты художественных миров, многообразные субъектно-объектные отношения внутри художественных миров по нарастающей стимулировали вербальную чувствительность художественной

¹ См. также: Торопова Л. А. «Не то» как категория поэтики Достоевского [26] (в издании статьи имеют место производные купюры с полной или частичной утратой логики авторского изложения); [27].

литературы, коренным образом изменяли её вербальный облик. Для поэтики это означало изменение качества, выразившееся в формировании коррелятивной сюжета асюжетности.

В романах Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» корреляция сюжет-асюжетное оформилась по направлению от двух первых романов к третьему.

Наиболее общий алгоритм любого из трёх рассматриваемых романов Достоевского суть некое опасное для жизни состояние мира людей, которое однажды и лишь на мгновение находит предметный выход себе в пароксизме убийства человека-обывателя человеком-революционером – и не разрешается этим, обрушиваясь всей тяжестью своих последствий только на самых непосредственных участников трагедии, оставляя публику, в лучшем случае, в неприятном недоумении.

Сюжет здесь востребован в меру асюжетности основного события, каковая столь велика, что даже как бы требует естественной соразмерности, сомасштабности себе от сюжета. В результате ни один из трёх романов, даже с самой большой натяжкой, нельзя назвать детективом, хотя эти произведения поэтологически многим обязаны именно детективу¹.

Детектив, по определению, не может не быть сюжетным, предметным: либо событие преступления есть, либо его нет в предмете – иная или колеблющаяся модальность не соответствует жанру. С другой стороны, детективный сюжет, как никакой другой, способен притягивать к себе асюжетное – и тем более способен делать это, чем далее мотивы и следствия уходят за пределы преступления.

Роман «Преступление и наказание» убийством начинается. Роман «Идиот» таковым завершается. В романе «Братья Карамазовы» убийство является центром сюжета. Остальное пространство романов крайне гетерогенно. Сюжетная и асюжетная составляющие коррелируют в меру опредмечиваемости, объективируемости того, что происходит с человеком в художественном мире писателя. В этих условиях возможности прямой экспликации очень ограничены. Разумеется, речь не может идти об отсутствии экспликации вообще, а лишь об отсутствии традиционной, прямой экспликации и о таком её отсутствии, когда по первому требованию художественной системы на месте прямой экспликации оказывается «не то», которое всегда так или иначе есть «не то» по отношению к тому, что есть «то самое».

«То самое», на которое, так или иначе, указывает «не то», не имеет структуры, аморфно. Здесь и сейчас оно пребывает в состоянии неопредмеченности. Но любое состояние имеет свои признаки. Другое дело, что мы вольны замечать или не замечать их, замечать одни и не замечать другие, строить догадки о том, что бы они могли означать. Вот так, например:

«– ...Послушайте, теперь вашего брата судят за то, что он отца убил, и все любят, что он отца убил.

– Любят, что отца убил?

– Любят, все любят! Все говорят, что это ужасно, но про себя ужасно любят. Я первая люблю.

– В ваших словах про всех есть несколько правды, – проговорил тихо Алёша.

– Ах, какие у вас мысли! – взвизгнула в восторге Лиза, – это у монаха-то...» [Там же, т. 15, с. 23].

Сознание и вербальность типичного героя Достоевского пребывают в жесточайшем цейтноте. Соответствующую, то есть чрезвычайную, знчимость в исследуемых романах приобретает обычное сюжетное ожидание. Оно здесь, будучи крайне напряжённым, так и не может быть удовлетворено. Оно здесь является формой присутствия основного события произведения, остро нуждающегося в экспликации и не поддающегося ей в достаточной мере.

При этом сильнейшее дискурсивное напряжение, которое испытывает субъект имярек, иной раз обеспечивает столь дальнее и яркое освещение перспектив, что субъект имярек делается способен буквально именовать некоторые, в том числе – важнейшие, предметные атрибуты основного события. Основное событие как бы вдруг и само собой сказывается своей потенциально опредмечиваемой, экспликабельной частью.

Так, едва ли не на первых страницах романа «Идиот» князь Мышкин, совершенно новый и неожиданный для всех человек, по первым же впечатлениям говорит Гане Иволгину о Рогожине и Настасье Филипповне то, что в конце концов произойдёт в действительности: «Женился бы, а через неделю, пожалуй, и зарезал бы её» [Там же, т. 8, с. 32]. Раскольников в романе «Преступление и наказание» уже накануне убийства, им совершённого, «вошёл к себе, как приговорённый к смерти» [Там же, т. 6, с. 52]. А в романе «Братья Карамазовы» сцена присутствия Карамазовых в келье старца Зосимы «прекратилась самым неожиданным образом. Вдруг поднялся с места старец <...> шагнул по направлению к Дмитрию Фёдоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился пред ним на колени <...> Став на колени, старец поклонился Дмитрию Фёдоровичу в ноги полным, отчётливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли <...>

Дмитрий Фёдорович стоял несколько мгновений как поражённый: ему поклон в ноги – что такое? Наконец вдруг вскрикнул: «– О боже!» – и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты. За ним повалили гурьбой и все гости, от смущения даже не простясь и не откланявшись хозяину <...>.

– Это что же он в ноги-то, это эмблема какая-нибудь? – попробовал было начать вдруг почему-то присмиривший Фёдор Павлович, ни к кому, впрочем, не осмеливаясь обратиться лично» [Там же, т. 14, с. 69-70].

Глобальные масштабы вынашиваемой человечеством катастрофы проявляются у Достоевского художника исключительно частным образом: в жизни наиболее уязвимых субъектов имярек в наиболее

¹ Эдгара По, родоначальника детектива, в литературный обиход России ввел Достоевский. В 1861 (!) году в первом номере своего журнала «Время» он опубликовал три рассказа писателя, сопроводив публикацию в высшей степени заинтересованным предисловием.

уязвимом для них месте и в наиболее уязвимое для них время. Именно наиболее уязвимые человеческие особи по мере гордыни их ума и нетерпения их сердца несут личную ответственность за случившееся с ними. Однако и «публика» остаётся «публикой» только в силу её предметной непричастности к случившемуся с другими. В то же время «публика» оказывается, так или иначе, непросто вовлечённой в орбиты основного события по мере личной чувствительности к тому, чего ещё нет в предмете, по мере личной близости к эпицентру основного события или хотя бы по мере личной осведомлённости о предметных признаках события. Личной ответственности за случившееся «публика» не несёт вследствие частной формы явления сущности и только потому, что сущность никогда не может явиться во всей своей полноте. Но сама полнота сущности даёт о себе знать потрясённостью всех основ сколько-нибудь прилегающей к преступлению частной жизни и никак иначе не объяснимой искущённостью и даже ангажированностью «публики».

«В вашей семейке она будет, эта уголовщина. Случится она между твоими братцами и твоим богатеньким батюшкой. Вот отец Зосима и стукнулся лбом на всякий будущий случай <...> убийце в ноги поклон», – говорит Ракитин Алёше Карамазову. В продолжении сцены читаем:

«– ...Какому убийце? Что ты? – Алёша стал как вкопанный, остановился и Ракитин.

– Какому? Будто не знаешь? Бьюсь об заклад, что ты и сам уж об этом думал. Кстати, это любопытно: слушай, Алёша, ты всегда правду говоришь, хотя всегда между двух стульев садишься: думал ты об этом или не думал, отвечай?

– Думал, – тихо ответил Алёша. Даже Ракитин смутился.

– Что ты? Да неужто и ты уж думал? – вскричал он.

– Я... я не то чтобы думал, – пробормотал Алёша, – а вот как ты сейчас стал про это так странно говорить, то мне и показалось, что я про это сам думал» [Там же, с. 73].

Участники диалога (почти антиподы, если не считать общий для них интерес к природе человека), оказавшись в безраздельной власти сюжетного ожидания, встречного мощным импульсам основного события, вдруг прозревают нечто, мелькнувшее им из недостижимой ясности. Как и в случае с героями романа «Преступление и наказание», «что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намёк; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон» [Там же, т. 6, с. 240].

Оба поражены мелькнувшим, но для каждого в этом мелькнувшем поразительно своё. Одного молниеносный прорыв по ту сторону видения и ведения обезоружил настолько, что он едва ли не безотчетно задал как бы даже и не совсем от него исходящий вопрос: «Стало быть, не ошибаюсь же я?» [Там же, т. 14, с. 73]. Другого, напротив, поразил сам предел эксплицируемости «того самого», который дал о себе знать тем, что чужая мысль вдруг сказала как собственная.

О «гармонической правильности распределения предметов»

и о казусе рассказчика в романе Достоевского «Братья Карамазовы»

Фундаментальное открытие эпохи романтизма, состоявшее в усмотрении коррелятивных субъектно-объектных отношений как неотъемлемо присущих человеческому мышлению во всех его формах, положило начало сложнейшим поэтологическим процессам, содержание которых составляли и составляют самовоспроизводящиеся акты самоопределения различных субъектов. Отсюда – контролирующие функции предметности, ставшей своего рода точкой начала координат в художественном мышлении нового и новейшего времени. Именно относительно поэтики предметности так или иначе обозначались особенности произведений и творческих индивидуальностей, обеспечивавших статус и динамику литературы XIX–XX вв., – и чем далее, тем более.

Показательна в этом смысле реакция на пушкинские «Повести Белкина» Баратынского и Льва Толстого.

9 декабря 1830 года Пушкин извещал П. А. Плетнёва: «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржёт и бьётся» [20, с. 413]. Заметим: реакция Баратынского воспринята Пушкиным как вполне адекватная. Между тем сорок с небольшим лет спустя Лев Толстой в письме к П. Д. Голохвастову скажет о пушкинской пенталогии, казалось бы, совсем иное: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу – прочтите сначала все «Новости Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение <...> У Пушкина... гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» [25, т. 18, с. 731].

Разные векторы восприятий результируют в амбивалентности самих пушкинских повестей: повести пародируют и вместе с тем пародиями не являются. Если та или иная из них вполне укладывается в каноны сентиментализма, готики или романтизма, то в этом «повинны» не столько сами эти направления, сколько сентиментальный, готический или романтический стереотипы некоторой обстановки жизни, некоторых человеческих характеров, отношений и проявлений, открывшихся интуиции художника и воплощённых им в искусство. Реакция Баратынского только сигнализирует полную узнаваемость события произведения, возникшую в точке почти идеальной независимости этого события от авторства и литературного направления. Толстой называет поэтику такого качества гармонической правильностью распределения предметов, доведённой до совершенства.

В романах «Преступление и наказание» и «Идиот» предметность, объектность, сюжетность даны сразу, как точка начала координат. Здесь бросается в глаза подобие дебютных фрагментов (читаем до первой точки): «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-ком переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» [12, т. 6, с. 5]; «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербурго-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу» [Там же, т. 8, с. 5]. Подобие фрагментов даже как бы специально подчёркнуто препозицией трёх однотипных обстоятельств. В такое-то время

года, в такую-то погоду, в такое-то время суток субъект действия таким-то образом направлялся из... в... – такова обобщенная семантика дебютов как предикативных единиц.

Вызывая традиционные эпические ожидания, скорректированные эпохами романтизма и реализма, дебюты романов «Преступление и наказание» и «Идиот» указывают на то, что предмет и традиционная сюжетность остаются в основе поэтики Достоевского и структурно необходимы в ней именно таковыми. Помимо сильной положительной, у этого дебютного явления сильная и беспрецедентная отрицательная значимость, так как Достоевский работает в условиях крайне неоднородной опредмечиваемости, и для всех трёх анализируемых романов характерно нарастание необъективируемости по направлению от периферии к некому центру основного события. Тем не менее, все указанные превращения осуществляются и обнаруживают себя у Достоевского именно относительно предметности, объектности, сюжетности, что в природе вещей и по-другому невозможно.

Если в романах «Преступление и наказание» и «Идиот» предметность, объектность, сюжетность даны как точка начала координат, то в романе «Братья Карамазовы» относительно этой, уже заданной, точки начала координат самоопределяется вся система координат поэтики Достоевского. Соответственно, иным оказывается дебют романа.

В дебюте «Братьев Карамазовых» – глава «От автора»: «Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни?» и т.д. [Там же, т. 14, с. 5].

Глава неопределенна, двусмысленна по принадлежности предпринятого объяснения с читателем автору или рассказчику.

Эта двусмысленность распространится на всё остальное пространство романа, где рассказчик обнаруживает себя с разной степенью определённости. Так, книга первая носит название «История одной СЕМЕЙКИ» (здесь и ниже в том же случае выделяется нами – Л. Т.), а вторая глава книги первой называется «Первого сына СПРОВАДИЛ». Дискретная, неравномерная, сквозная маркированность текста признаками рассказчика, тем не менее, не даёт достаточных оснований провести чёткие границы между повествованием от автора и повествованием от рассказчика, то есть отказать рассказчику в способности к эпическому мышлению.¹

В романах «Преступление и наказание» и «Идиот» подобной двусмысленности в принадлежности повествования автору либо рассказчику не было. Было другое: встречались как бы чужеродные вкрапления в художественную ткань произведения. Например, в связи с Пульхерией Александровной Раскольниковой возникает лакуна совершенно в духе просветительской дидактики XVIII века: «Скажем в скобках, что сохранить всё это (имеется в виду «ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца» – Л. Т.) есть единственное средство не потерять красоты своей даже в старости» [Там же, т. 6, с. 158].

Подчеркнем: указанная особенность романов «Преступление и наказание» и «Идиот» в их сравнении с романом «Братья Карамазовы» не мотивирована фигурой рассказчика. У неё экзогенное происхождение и бросающаяся в глаза тканевая несовместимость с остальной вербальностью романов, где повествование и дискурсы героев обладают способностью к взаимной диффузии и не изменяют при этом собственной природе, корни которой – в соответствующей субъектной отнесённости. В подтверждение сказанного приведём по одному фрагменту из всех трёх романов последовательно: «Никакой хозяйки, в сущности, он (Раскольников – Л. Т.) не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, – нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал. Впрочем, на этот раз страх встречи с своею кредиторшей даже его самого поразил...» [Там же, т. 6, с. 5-6]; «Он (князь Мышкин – Л. Т.) был в мучительном напряжении и беспокорстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения. Ему хотелось быть одному и отдаться всему этому страдальческому напряжению совершенно пассивно, не ища ни малейшего выхода» [Там же, т. 8, с. 186]; «Главное, он (Иван Карамазов – Л. Т.) чувствовал, что действительно был успокоен, и именно тем обстоятельством, что виновен не Смердяков, а брат его Митя, хотя, казалось бы, должно было выйти напротив. Почему так было – он не хотел тогда разбирать, даже чувствовал отвращение копаться в своих ощущениях. Ему поскорее хотелось как бы что-то забыть» [Там же, т. 15, с. 47].

В романе Достоевского «Братья Карамазовы» полилог (каковым является текст этого произведения) формируется из дискретных выходов на вербальную поверхность дискурсов «от автора», «от рассказчика» и «от героя». Перевод регистров происходит в режиме своего рода гомеостаза и не разрушает природу эпоса, но обогащает его модальностями, естественно присущими вербальному мышлению. Разносубъектные и

¹ Характерна иная интерпретация казуса. «В «Братьях Карамазовых» всё повествование ведётся от лица вымышленного рассказчика, – читаем у В. Е. Ветловской. – Приём введения вымышленного рассказчика не является изобретением Достоевского и использовался разными авторами в разных жанрах»; «...Несмотря на то, что различие между автором «Братьев Карамазовых» и его вымышленным повествователем несомненно существует, оно не касается главных в идейном отношении моментов рассказа... В предисловии к роману вступлении, где эта грань, казалось бы, должна быть отчётливо проведена... она демонстративно стёрта <...> К тому же всё это вступление... и стилистически, и идейно соотносится с переходами внутри романа»; «Стилизация рассказчика «Братьев Карамазовых» под житийного повествователя позволяла Достоевскому говорить именем бога и народа...» [8, с. 13, 20-21, 51].

разнофункциональные дискурсы как бы промеривают глубины, пространства и объёмы основного события, не поддающегося достаточному опредмечиванию. При этом в ведении автора как специфического субъекта, именуемого художником, остаётся объектное, сюжетное повествование. Естественно превзойти этот уровень субъективности дано рассказчику и герою. Между ними функции «распределяются» так, что рассказчик обнаруживает присущую ему, как любому другому носителю любого другого языка, субъективность в тех или иных суждениях о тех или иных явлениях, а типичный герой романа бьется над тайнами именованного предмета.

Вперёд – к Пушкину: о художественном пространстве от Пушкина к Достоевскому и обратно

Типичный герой Достоевского испытывает свободу устоять «на грани между... канонами сознательной культуры и бессознательным – первозданной магмой, мраком, ночью, морскими глубинами» [32, с. 231-232]. По мысли Федерико Феллини, именно так родилось искусство XX века. Но ещё в XIX веке на этой грани жили, страдали и пытались устоять герои Достоевского. Пограничное состояние, в котором оказываются типичные герои Достоевского, метафорически напоминает им сон, настигает в сновидениях, преследует кошмарами, провоцирует бред и безумие.

Так, в романе «Братья Карамазовы» в главе под эксплицирующим названием «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в комнате героя вдруг появляется «известного рода русский джентльмен», для коего характерен «вид порядочности при весьма слабых карманных средствах» [12, т. 15, с. 70]. «... Я и сам, как и ты же, – скажет этот —джентльмен» Ивану Федоровичу, – страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения!» [Там же, с. 74].

«Да, – смятенно думается князю Льву Николаевичу Мышкину, – конечно, это был сон, кошмар и безумие; но тут же заключалось и что-то такое, что было мучительно-действительное и страдальчески-справедливое, что оправдывало и сон, и кошмар, и безумие» [Там же, т. 8, с. 378].

Сновидения и сновидные состояния занимают заметное место в романах Достоевского. В лице опять-таки князя Мышкина они даже получили своего «резонера». «Почему тоже, – думается князю, – пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенно силой впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное? Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее <...> в вашем сердце; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чём оно заключается и что было сказано вам – всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить» [Там же].

Пушкинский гробовщик Прохоров из «Повестей Белкина» тоже видит сон. Но это – сон как таковой. Он исключительно предметен и является частью, даже кульминационной частью, сюжета. Этот сон – пример исчерпывающего опредмечивания, снимающего с события произведения всякую неопределённость. Как любой реальный предмет, предмет в событии произведения Пушкина – часть целого мира и говорит самим фактом своего существования гораздо больше того, что он есть сам по себе. Напротив, событие романа Достоевского требует от предмета, каков он есть сам по себе, гораздо больше того, что он есть сам по себе.

Художественное пространство «от Пушкина к Достоевскому и обратно» представляется нам неким эквивалентом русскоязычного мировосприятия¹ [10, с. 68] с его острым чувством обратной перспективы, которое до наглядности ярко явлено в древнерусской иконе, обращенной к человеку из-за пределов его видения и ведения неким изначальным таинством бытия. Когда пробил час прямой перспективы, субъект имярек этого пространства с его генетически укоренённой интуицией запредельного не мог не стать взыскующим конечного таинства бытия, так же обращённого к нему и так же недостаточного его видению и ведению. В результате, как нигде и никогда, субъект имярек оказался в эпицентре взаимодействия сверхмощных потоков, испытующих его самостояние.

Искомая суть художественного пространства «от Пушкина к Достоевскому и обратно» состоит в прямой и обратной перспективах поэтики предметности, центростремительная природа которых явила себя в пушкинской «гармонической правильности распределения предметов», на что коррелирующая центробежная природа тех же перспектив отозвалась асюжетностью в романах Достоевского. Тут был момент истины, чему максимально, в равной мере и взаимно благоприятствовали время, место и субъекты имярек художественного мышления вербального типа.

Вместо заключения

В литературе, посвящённой Достоевскому, зонами особого притяжения оказывались: 1) антитеза Толстой – Достоевский; 2) религия или философия и Достоевский; 3) реминисценции у Достоевского; 4) Достоевский в сравнении с другими имярек мировой литературы и / или культуры.

В 1997 году С. В. Жожикашвили начинал свои наблюдения «если не за тенденциями, то хотя бы за некоторыми характерными для... достоевковедения особенностями», с констатации двух связанных между собой обстоятельств: с «обилия публицистики», когда «идеи Достоевского популяризируются, становятся аргументом в... современных дискуссиях», и недоверия к учёному литературоведению² [13, с. 58]². «Относительно

¹ «... Язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык ...».

² В качестве примера обоснования такой позиции С. В. Жожикашвили цитирует Л. И. Сараскину: «...Как часто не хватает терпения и воображения... ощутить _бездну пространства_, воздух, необъятность и глубину слова-образа. Как нередко даже внимательный взгляд скользит по строчкам текста, пропуская те его знаки, сигналы, стрелки-указатели, без которых маршруты чтения и понимания будут и неполны, и неверны» [21, с. 58].

невелико число работ, посвященных поэтике писателя. Бахтин надоел многим, кто не любит, чтобы из учёного делали предмет культа, однако убедительной и обстоятельной критики бахтинской концепции Достоевского нет, чувствуется лишь растущее раздражение сторон, поверхностного же и просто неверного прочтения – сколько угодно», – читаем мы далее в «Заметках о современном достоевковедении» Жожикашвили [Там же].

Автор этих строк, будучи филологом, видит в Бахтине не культовую фигуру достоевковедения, каковой он в действительности никогда не был, а учёного-филолога, который осуществил беспримерное исследование проблем поэтики Достоевского на основе филологического анализа, но оказался «в научном обиходе» только сорок лет спустя после первого издания своего труда. При этом опять-таки уже в 1985 году академик Д. С. Лихачёв как бы даже уговаривал филологов, что «нельзя заниматься литературой, не будучи хоть немножко лингвистом» и что «разделение филологии на ряд наук, из которых главнейшие лингвистика и литературоведение» является «глубоким заблуждением» [16, с. 204, 205].

В 2000 году, то есть через пятнадцать лет после этих уговоров, в учебные планы филологических факультетов была включена новая дисциплина – «Филологический анализ текста».

Начало нового столетия и тысячелетия ознаменовалось также началом издания многосерийного «Словаря языка Достоевского» с предисловием авторов общей концепции этого лексикографического проекта Ю. Н. Караулова и Е. Л. Гинзбурга, которое носит название «Язык и мысль Достоевского в словарном отображении» [14]. И, в частности, на «афише» журнала «Знамя» за 2009 год по поводу этого знаменитого проекта читаем следующее: «Не лишним будет напомнить здесь слова М. Бахтина: —Ведь главным предметом его (Достоевского – Л. Т.) изображения является само слово, притом именно полнозначное слово. Произведения Достоевского – это слово о слове, обращённое к слову?» [34].

Итак, всё очень непросто.

И с Достоевским-художником, который остаётся своего рода сиаемским близнецом Достоевского-человека.

И с Бахтиным-филологом, который остаётся своего рода заложником концепта «слово», как бы и почему-то лишённого возможности выйти на просторы вербального мышления.

И с филологическим анализом.

В рамках данной статьи мы попытались дать своё видение названных проблем и предложить своё решение для некоторых из них.

Список литературы

1. **Аристотель.** Метафизика // Аристотель. Соч.: в 4-х т. М.: Мысль, 1976. Т. 1. 550 с.
2. **Аристотель.** Поэтика // Аристотель. Соч.: в 4-х т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
3. **Арутюнова Н. Д.** Дискурс // Энциклопедический лингвистический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
4. **Барт Р.** Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. 512 с.
5. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
6. **Бор Н.** Атомная физика и человеческое познание. М.: Издательство иностранной литературы, 1961. 151 с.
7. **Веселовский А. Н.** Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
8. **Ветловская В. Е.** Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977. 199 с.
9. **Горький М.** Лев Толстой // Горький М. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: Советский писатель, 1987-1990. Т. 3. 446 с.
10. **Гумбольдт В.** Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. 400 с.
11. **Джоунс М.** Достоевский после Бахтина: исследование фантастического реализма Достоевского. СПб.: Академический проект, 1998. 254 с.
12. **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972-1990.
13. **Жожикашвили С.** Заметки о современном достоевковедении [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 1997. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gog.html> (дата обращения: 06.06.2013).
14. **Караулов Ю. Н., Гинзбург Е. Л.** Язык и мысль Достоевского в словарном отображении // Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. М.: Азбуковник, 2001. Вып. 1. 442 с.
15. **Косиков Г. К.** Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. 512 с.
16. **Лихачёв Д. С.** О филологии. М.: Высшая школа, 1989. 208 с.
17. **Лосев А. Ф.** Аристотель и поздняя классика [Электронный ресурс] // История античной эстетики: в 8-ми т. М.: Искусство, 1975. Т. 4. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev4_HistEst/08.php (дата обращения: 30.05.2013).
18. **Мартине А.** Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. Вып. 3. 567 с.
19. **Пропп В. Я.** Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.
20. **Пушкин А. С.** Проза. М.: Советская Россия, 1984. 464 с.
21. **Сараскина Л. И.** Бесы: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. 480 с.
22. **Соссюр Ф. де.** Курс общей лингвистики. Извлечения // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М.: Просвещение, 1964. Ч. 1. 466 с.
23. **Степанов Ю. С.** Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
24. **Сэпир Э.** Положение лингвистики как науки // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1960. Ч. 2. 332 с.
25. **Толстой Л. Н.** Собр. соч.: в 22-х т. М.: Художественная литература, 1978-1985. Т. 18. 614 с.; Т. 22. 559 с.
26. **Торопова Л. А.** «Не то» как категория поэтики Достоевского // Вопросы онтологической поэтики. Потаённая литература. Исследования и материалы. Иваново: ИвГУ, 1998. 300 с.
27. **Торопова Л. А.** «Не то» как категория поэтики Достоевского // Ф. М. Достоевский: сб. статей. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/105.htm (дата обращения: 11.06.2013).

28. **Торопова Л. А.** Субъект в художественном мире Ф. Достоевского и М. Цветаевой // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. трудов. Иваново: ИвГУ, 1999. Вып. 4. 428 с.
29. **Торопова Л. А., Хромова И. А.** Дискурс в театре Чехова // *Anzeiger für slavische Philologie. Graz*, 1999. Band XXVI. С. 123-130.
30. **Уорф Б.** Отношение норм поведения и мышления к языку // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1960. Ч. 2. 332 с.
31. **Успенский Л. В.** Слово о словах. Л.: Детская литература, 1956. 312 с.
32. **Феллини Ф.** Делать фильм // Иностранная литература. 1981. № 11.
33. **Фосслер К.** Позитивизм и идеализм в языкознании // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. М.: Просвещение, 1964. Ч. 1. 466 с.
34. **Шестакова Л.** Словарь языка Достоевского [Электронный ресурс] // Знамя. 2009. № 12. URL: <http://magazines.guss.ru/znamia/2009/12/sh22.html> (дата обращения: 06.06.2013).
35. **Шлегель Ф.** Фрагменты // Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. М.: Искусство, 1983. Т. 1.
36. **Proust M.** Contre Sainte-Beuve. Paris: Gallimard, 1954. 446 p.

DOSTOEVSKII'S NOVELS –“CRIME AND PUNISHMENT”, –“THE BROTHERS KARAMAZOV”, –“THE IDIOT””: PROBLEMS AND ATTEMPT OF PHILOLOGICAL ANALYSIS

Toropova Lyudmila Aleksandrovna
l.a.toropova@mail.ru

The author uses the notion of artistic thinking of a verbal type on the grounds that in this case the working material of the artist is verbal thinking, considers the act of ordinary verbal thinking as the correlation language-speech-discourse, impossible beyond the subject, without the object and in addition to the normal subject-object correlation, explains the unprecedented verbal character of Dostoevskii's novels by direct sovereign verbal presence of main events subjects of the work, whose discourses while interacting with difficulties determine the extent of dementalization, the explicability of this event in the plot and the extent of its non-dementalization, non-explicability in “non-narrative”.

Key words and phrases: Aristotle; Bakhtin; von Humboldt; Dostoevskii; Jena romanticism; subject-object correlation; artistic thinking of verbal type; correlation speech-language discourse; correlation narrative – non-narrative.

УДК81'276.45

Филологические науки

В данной статье рассматривается проблема определения места английского арго в художественном тексте. Описываются основные функции арго в художественном тексте. Автор анализирует экспрессивную функцию английского арго на примере детективного романа Дж. Х. Чейза. Значительное внимание уделяется экспрессивной функции английского арго как средству обогащения языка художественного произведения.

Ключевые слова и фразы: английское арго; художественный текст; функции аргогической лексики; экспрессивная функция; детективная литература.

Ускова Анна Игоревна

Воронежский государственный педагогический университет
uskanna@mail.ru

ЭКСПРЕССИВНАЯ ФУНКЦИЯ АНГЛИЙСКОГО АРГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ[©]

Проблема социальной дифференциации языка является одной из центральных на современном этапе развития лингвистики. Множество работ, как в отечественном, так и в зарубежном языкознании, посвящены исследованию языков отдельных социальных и профессиональных групп, разграничению понятий арго, кэнт, жаргон, сленг, а также их влиянию на литературный стандарт языка. Появление лингвистических работ такого рода закономерно: в связи с демократизацией языка аргогические понятия и термины становятся известны практически каждому, а разнообразие данного слоя лексики представляет для ученых богатый материал для исследования и систематизации.

Системное описание английского арго как языка криминальной субкультуры было предпринято в работах Э. Партириджа (1960, 1963-1964), С. Б. Флекснера (1964, 1975), Р. Спирса (1982), Д. Лайтера (1997), В. А. Хомякова (1971, 1974, 1980), В. П. Коровушкина (2008, 2009, 2010), И. В. Фишук (2009, 2010) и др. Однако сам термин арго трактуется в данных работах по-разному.

В системе социолектов английского языка среди разнообразных дефиниций наиболее традиционной является определение термина «арго» как пласта эзотерической лексики и фразеологии с пейоративной экспрессией и резкостью оценки [3, с. 3-4].