

Бойко Михаил Евгеньевич

АЛГОКРИТИКА КАК ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД

В статье выделяется ранее не исследовавшаяся семантическая категория художественных образов, отсылающих к физической боли, - для их обозначения автор предлагает термин "алгообраз". Предлагается новый формальный литературно-критический метод, основанный на анализе и интерпретации алгообразов (алгокритика). Алгокритический метод рассматривается как состоящий из двух этапов: 1) выявление алгообразов и 2) гомосемантический перевод. Исследуется вопрос о формальных возможностях нового метода и воспроизводимости получаемых с его помощью результатов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/3-2/2.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(57): в 2-х ч. Ч. 2. С. 14-17. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/3-2/

© 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: phil@gramota.net

Список литературы

1. Багаутдинова Г. Г. Жанрообразующие традиции в «Счастливой ошибке» И. А. Гончарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (33). Ч. I. С. 23-25.
2. Багаутдинова Г. Г. Ритмообразующие факторы в повести И. А. Гончарова «Лихая болезнь» // Мат-лы V Междунар. науч. конф., посвященной 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова: сб. статей русских и зарубежных авторов. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012. С. 74-81.
3. Багаутдинова Г. Г. Роман И. А. Гончарова «Обрыв»: Борис Райский – художник. Йошкар-Ола: Изд-во МарГУ, 2001. 104 с.
4. Белоусов А. Ф. Институтки в русской литературе // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 77-99.
5. Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20-ти т. СПб.: Наука, 1997. Т. I. 830 с.; Т. VII. 772 с.
6. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 569-586.
7. Логман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб.: Искусство, 1994. 398 с.

FACTORS OF RHYTHMICAL PROSE IN THE ESSAY BY I. A. GONCHAROV "PEPINIERE"

Bagautdinova Gul'zada Gadul'yanovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Mari State University, Yoshkar-Ola
gbagautdinova@yandex.ru

Unlike the novels, I. A. Goncharov's early creative work wasn't subjected to rhythm studies. The article examines the specifics of rhythmical prose in the essay "Pepiniere", identifies the functional peculiarities of rhythm. The author identifies the basic techniques of rhythmical prose in the essay in comparison with the other works of the writer. The paper focuses on the certain principles of rhythm formation in I. A. Goncharov's creative work.

Key words and phrases: pepiniere; type; image of an author; rhythmical prose; humour.

УДК 82.09

В статье выделяется ранее не исследовавшаяся семантическая категория художественных образов, отсылающих к физической боли, – для их обозначения автор предлагает термин «алгообраз». Предлагается новый формальный литературно-критический метод, основанный на анализе и интерпретации алгообразов (алгокритика). Алгокритический метод рассматривается как состоящий из двух этапов: 1) выявление алгообразов и 2) гомосемантический перевод. Исследуется вопрос о формальных возможностях нового метода и воспроизводимости получаемых с его помощью результатов.

Ключевые слова и фразы: гомосемантический перевод; интерпретация; критический метод; литературная критика; художественный образ; философия боли; формальный метод.

Бойко Михаил Евгеньевич, к. искусствоведения
Академия медиаиндустрии
michboy@mail.ru

АЛГОКРИТИКА КАК ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД

Алгообразом (от греческого слова *άλγος*, означающего «боль») мы предлагаем называть художественный образ, отсылающий к некоторому болевому ощущению. Предполагается, что это болевое ощущение до некоторой степени знакомо читателю, т.е. он может аналогичное болевое ощущение вспомнить или вообразить. В противном случае алгообраз ничего читателю не скажет.

В качестве примера рассмотрим характерный фрагмент из новеллы Бальзака «Сарразин», в котором описывается очарование женщин «бальзаковского возраста»: «Приходилось ли вам когда-либо встречать женщин, победоносная красота которых не вянет под влиянием протекающих лет и которые в тридцать шесть лет ещё более привлекательны, чем они были пятнадцатью годами раньше? Их лицо отражает пламенную душу и словно пронизано светом; каждая черта его светится умом, каждый уголок кожи обладает каким-то трепетным блеском, особенно при свете вечерних огней. Глаза их, полные обаяния, притягивают и отталкивают, говорят или замыкаются в молчании; их походка полна непосредственности и утончённого искусства; в их голосе звучит неиссякаемое богатство интонаций, кокетливо нежных и мягких. Их похвалы способны игрой сопоставлений польстить самому болезненному самолюбию. Движение их бровей, малейшая искорка, вспыхнувшая в глазах, легкая дрожь, скользнувшая по губам, внушают нечто вроде священного ужаса тем, кто ставит в зависимость от них свою жизнь и счастье. Неопытная в любви и поддающаяся впечатлению красноречивых слов девушка легко может стать жертвой соблазнителя, но, имея дело с такими женщинами, мужчина должен, подобно господину де Жокуру, уметь подавить крик боли, когда горничная, пряча его в уборной, ломает ему, прищемив дверью, два пальца. Любить этих властных сирен, не значит ли это ставить на карту свою жизнь? И должно быть именно поэтому мы так страстно их любим!» [2, с. 198-199].

При беглом прочтении этот фрагмент воспринимается как семантически вполне однородный, и этим мы, конечно, обязаны Бальзаковскому мастерству, поскольку при повторном вдумчивом прочтении можно заметить, что один из художественных образов семантически выпадает из общего ряда. В самом деле, посмотрим, о чём говорится в процитированном фрагменте: об общей красоте соответствующего типа женщин, затем об их лице, отдельных чертах лица, коже, глазах, голосе, красноречии, бровях, снова глазах, губах... Потом следует странный пассаж о прищемленных пальцах господина де Жокура, затем идёт риторический вопрос, и, в духе рекомендаций из учебников риторики, фрагмент завершается риторическим восклицанием.

Прищемленные пальцы господина де Жокура явно инородны в поэтичном ряду женских прелестей. Но эта инородность смысловая, т.е. семантическая, а не синтаксическая. Синтаксически алгообразы не отличаются от прочих образов. Алгообразы встречаются довольно часто и, при некотором навыке, легко «извлекаются» из текста. И если до сих пор художественным образам, отсылающим к боли, не уделялось должного внимания, то, вероятно, именно по причине их синтаксической «мимикрии», незаметности.

Прежде чем задуматься, в чём состоят функции алгообразов в художественном тексте, проанализируем конкретный алгообраз, использованный Бальзаком. По сути, писатель утверждает, что истинный поклонник описываемого типа женщин должен уметь подавлять крик боли в некоторых щекотливых ситуациях. То, что это вообще в человеческих силах, доказывается с помощью исторического примера, или, скорее, анекдота о господине де Жокуре – историческом лице, известном своими любовными похождениями. Кстати, его искалеченные пальцы мелькают и в других произведениях Бальзака: например, в повести «Герцогиня де Ланже» говорится, что «даже в одном мизинце господина де Жокура и то заключалось больше страсти, чем во всём нынешнем поколении спорщиков, готовых бросить женщину ради поправки к законопроекту» [1, с. 252].

Крик де Жокура в первом процитированном фрагменте связан с болью от сломанных пальцев причинно-следственным образом, т.е. это метонимия (на языке риторики), или знак-индекс (на языке семиотики) боли. Следовательно, крик сам по себе не важен, важна боль. Мы видим, что Бальзак влетает в свою «игру сопоставлений» болевое ощущение от двух сломанных пальцев. Но зачем он это делает?

Мы сразу предложим своё объяснение, не настаивая на том, что оно является единственно возможным. Мы полагаем, что воображаемый, художественный мир («диегетический мир» на языке структуралистов и нарратологов), конструируемый писателем и достраиваемый читателем, в некоторых отношениях подобен сновидениям. Например, в нём отсутствуют болевые ощущения – это «анестезированный», обезболенный мир. Сновидения полны красок, необыкновенных ситуаций, положительных и отрицательных эмоций, в том числе страхов, но в них нет боли. Чтобы сделать художественный мир более правдоподобным и менее похожим на сновидение, чтобы усилить иллюзию его реальности, писатель вынужден отсылать к читательскому опыту боли – именно эту функцию выполняют алгообразы. Другими словами, алгообразы выполняют по отношению к диегетическому миру ту же функцию, что и боль в реальной жизни.

По сути, только боль убеждает нас в реальности мира и внешних предметов. Если бы мы без малейших неудобств проходили сквозь стены, у нас были бы веские основания сомневаться в реальности стен. Мир, данный нам в ощущениях, имеет в своей основе «каркас» из болевых ощущений. Алгообразы усиливают иллюзию реальности диегетического мира, создавая видимость существования у этого мира «болевого каркаса». Но это именно иллюзия. Дело не в том, превозмог ли в действительности многострадальный господин де Жокур боль от сломанных пальцев, как ему приписывают, – вместо него могло быть упомянуто и целиком вымышленное лицо. Дело в том, что алгообразы отсылают к болевому опыту читателя, а этот опыт относится не к воображаемому, а к реальному миру, в котором все мы хотя бы раз прищемляли или ломали пальцы.

Учитывая важную функцию, которую выполняют алгообразы, можно предложить новый литературно-критический метод, основанный на анализе и интерпретации алгообразов. Этот метод мы предлагаем называть *алгокритикой*.

Прежде чем двигаться дальше, необходимо определиться, что мы понимаем под критическим методом и теорией, стоящей за этим методом. Мы трактуем эти понятия в духе Жана Старобинского [6]. Метод – это некоторая процедура, специально приспособленная для решения тех или иных проблем. Критический метод непременно должен быть более или менее формализуемым, чтобы минимально гарантировать воспроизводимость, проверяемость и, следовательно, объективную значимость выводов критика.

В самом деле, что делает критик? Он ставит в соответствие некоторому художественному тексту $T1$ некоторый критический текст $T2$. Вообще говоря, в актуальной практике никаких ограничений на $T2$ не накладывается [3, с. 112-115]. Механизм «выведения» $T2$ из исходного текста чаще всего остаётся большой загадкой, и проще всего объяснить это тем, что критик руководствуется не рациональными соображениями, а стихийным «вдохновением», случайными ассоциациями. Подобные бессистемные «откровения» могут обладать большой эвристической и эстетической ценностью, но остаются целиком субъективными. Таким образом, мы под критическим методом понимаем формальную процедуру, проливающую свет на то, как критик, отталкиваясь от исходного текста, порождает своё критическое высказывание $T2$.

За методом стоит некоторая теория, которая оправдывает метод, объясняет его. Теория зарождается из метода, но имеет более широкую сферу применимости, позволяет верифицировать или фальсифицировать метод, модифицировать его, разрабатывать новые методы. Отношения между методом и теорией непросты, и Старобинский верно отмечает: «Собственно, здесь уже намечается круг: метод вытекает из теории, но ведь и для установления теории нужен был метод. Взаимодействие теории и метода зависит от некоторого соглашения о рациональности» [6, с. 20].

Алгокритика в нашем понимании – достаточно простой и хорошо формализуемый критический метод, и поэтому заслуживает внимания. Это очень специфический и ограниченный метод, т.е. он оставляет за скобками

многие смыслы исходного текста, но это относится ко всем вообще методам. Художественный текст, как правило, – это слишком многослойная и многоаспектная структура, чтобы его можно было исчерпывающе рассмотреть с помощью какого-то одного метода.

Суть алгокритического метода в том, что сначала из исходного текста извлекаются только те фрагменты, в которых говорится о болевых ощущениях и переживаниях действующих лиц или персонажей в широком смысле (боль могут ощущать не только люди, но и животные, а в некоторых художественных произведениях – даже предметы и абстрактные сущности). В результате вместо исходного текста, часто весьма объёмного, мы получаем некоторую «выжимку» – более плотный и компактный текст, который мы предлагаем называть *алгоэкстрактом* исходного текста и обозначать $\hat{A}T$ («циркумфлекс» над символом A обозначает, что это сематический оператор, применяемый к тексту). Предполагается, что алгоэкстракт в художественной форме выражает некоторую авторскую «философию боли», заключённую в исходном тексте. Иными словами, за алгокритическим методом стоит некоторая теория, суть которой выражает ёмкая формулировка Э. Юнгера: «Скажи мне, как ты относишься к боли, и я скажу тебе, кто ты!» [8, с. 474].

На втором этапе заключённые в алгоэкстракте неявные (имплицитные) философские смыслы бережно переводятся из художественной формы в явную (эмплицитную) понятийную форму, присущую критическому дискурсу.

Таким образом, алгокритическое рассмотрение текста протекает в два этапа: $T1 - \hat{A}T - T2$. На первом этапе применяется хорошо знакомая процедура «обрезки текста», «снятия лишнего», «редукции». Многограничное произведение при этом может уменьшаться до нескольких абзацев, а то и предложений. На втором этапе этот «остаток» (алгоэкстракт) подвергается другой хорошо известной процедуре, называемой в научной литературе «гомосемантический перевод» или «интерпретационное парафразирование» [4, с. 420]. Это преобразование текста с сохранением общей семантики исходного текста, его смысла, или, в нашем случае, это преобразование текста, при котором образная система алгоэкстракта переводится в понятийную систему, т.е. художественный текст – в критический текст. Очевидно, что в ходе алгокритического рассмотрения все «болевые» смыслы исходного текста остаются неизменными, всё остальное отсекается или игнорируется (для обозначения разновидности гомосемантического перевода, сохраняющего «болевые» смыслы, можно предложить термин – *гомоалгический перевод*).

Где «слабые» места нового метода? На каком этапе в алгокритическую процедуру может вкратиться субъективность? Возьмём двух независимых критиков, владеющих алгокритическим методом. Очевидно, расхождения между ними могут возникнуть на этапе формирования алгоэкстракта. Представим, что они анализируют какой-нибудь известный текст, например, повесть «Первая любовь» И. С. Тургенева. Начало этого текста очень радостное, эмоционально приподнятое и не содержит упоминаний о боли. Но вот наши воображаемые критики доходят до момента, когда главный герой «так неловко прикоснулся губами к пальцам Зинаиды, что слегка оцарапал себе конец носа её ногтем» [7, с. 320]. Включать это предложение в алгоэкстракт или не включать? Это объективное затруднение – болевое ощущение слишком слабое и неопределённое, чтобы можно было сделать однозначный вывод.

Далее следует момент, когда во время игры в верёвочку с Зинаидой главный герой, «зазевавшись, получил от неё сильный и резкий удар по пальцам» [Там же, с. 321]. Тут больше определённости, и, скорее всего, этот фрагмент оба критика включают в алгоэкстракт.

Затем мы доходим до слов: «Я сказал, что с того дня началась моя страсть; я бы мог прибавить, что и страдания мои начались с того же самого дня. Я изнывал в отсутствие Зинаиды: ничего мне на ум не шло, всё из рук валилось, я по целым дням напряжённо думал о ней... Я изнывал... но в её присутствии мне не становилось легче» [Там же, с. 326]. Без сомнения, оба критика включают этот фрагмент в алгоэкстракт.

В следующем эпизоде Зинаида издевается над доктором Лушиным: «<...> Так подайте ж вашу руку, я воткну в нее булавку, вам будет стыдно этого молодого человека, вам будет больно, а все-таки вы, господин правдивый человек, извольте смеяться”. Лушин покраснел, отворотился, закусил губы, но кончил тем, что подставил руку. Она его уколола, и он точно начал смеяться... и она смеялась, запуская довольно глубоко булавку и заглядывая ему в глаза, которыми он напрасно бегал по сторонам...» [Там же, с. 327]. И этот фрагмент любой алгокритик наверняка включит в алгоэкстракт. Мы видим, что, несмотря на некоторые маловажные расхождения, первый этап алгокритического рассмотрения достаточно объективен и воспроизводим. Алгоэкстракты, извлекаемые различными критиками из исходного текста, вообще говоря, не будут полностью совпадать, но будут иметь надёжное общее «ядро».

На втором этапе (гомоалгический перевод) расхождений в интерпретации может быть больше. Критик имеет свой неповторимый жизненный опыт, мировоззрение, своё собственное отношение к боли. Но всё же алгоэкстракт гораздо сильнее ограничивает интерпретатора, чем исходный текст, поскольку он компактней и семантически однороднее. Ошибки и предвзятости интерпретации в данном случае можно будет легче обнаружить и исправить.

Важно отметить, что если в обычной жизни мы чаще всего можем сказать, какую боль – физическую или психическую – мы испытываем, то в тексте граница между ними гораздо более размыта, трудноуловима. Мы полагаем, что в рамках алгокритического метода целесообразно говорить просто о боли, не вдаваясь в её природу. Наверное, это разделение вообще носит искусственный характер, и совершенно прав А. Ю. Ветлесен, утверждающий в «Философии боли», что «разделение боли на физическую и психическую приносит на самом деле больше вреда, чем пользы, как для понимания, так и для лечения» [5, с. 46].

Итак, в ходе исследования нами была выделена новая семантическая категория художественных образов – алгообразы – и описана важная функция, выполняемая ими в художественном тексте. На основе изучения алгообразов был предложен новый литературный метод, достаточно формализуемый, чтобы удовлетворять критериям объективности и воспроизводимости. Алгокритический метод был апробирован на некоторых текстах О. де Бальзака и И. С. Тургенева. Но заинтересует ли новый метод критиков и литературоведов? Сейчас преждевременно об этом говорить. Гораздо важнее, по нашему мнению, побудить интерес к формальным критическим методам как таковым, поскольку это единственный способ противостоять царящей в современной литературной критике «вкусовщине». Не столь важно, что за метод использует критик, как то, что он использует хоть какой-то метод.

Список литературы

1. **Бальзак О. де.** Герцогиня де Ланже / пер. с фр. М. В. Вахтеровой // Бальзак О. де. Собрание сочинений: в 24-х т. М.: Правда, 1960. Т. 11. С. 131-268.
2. **Бальзак О. де.** Сарразин / пер. с фр. В. С. Вальдман // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 197-221.
3. **Бойко М. Е.** Формализация литературно-критической деятельности // Культура и искусство. 2011. № 6. С. 112-115.
4. **Бонч-Осмоловская Т. Б.** Введение в литературу формальных ограничений. Самара: Бахрах-М, 2009. 560 с.
5. **Ветлесен А. Ю.** Философия боли. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 240 с.
6. **Старобинский Ж.** Поэзия и знание: история литературы и культуры: в 2-х т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 496 с.
7. **Тургенев И. С.** Первая любовь // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1981. Т. 6. С. 301-364.
8. **Юнгер Э.** О боли // Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли. СПб.: Наука, 2000. С. 471-527.

ALGO-CRITICISM AS A FORMAL METHOD

Boiko Mikhail Evgen'evich, Ph. D. in Art Criticism
Academy of Media Industry
michboy@mail.ru

The article highlights a semantic category of literary images that was earlier not investigated. These images refer to physical pain and for their denotation the author suggests the term “algo-image”. A new formal literary-critical method, based on the analysis and interpretation of algo-images (algo-criticism) is suggested. An algo-critical method is examined as consisting of two stages: 1) revealing algo-images and 2) homosemantic translation. The question about formal possibilities of a new method and reproducibility of the results received with its help is examined.

Key words and phrases: homosemantic translation; interpretation; critical method; literary criticism; literary image; the philosophy of pain; formal method.

УДК 398.312

В статье рассмотрены слова-символы Духа-хозяина огня по материалам героического эпоса – олонхо, обрядовой и шаманской поэзии якутов. Проанализирована семантика этих слов-символов. Авторы считают, что через символику и семантику можно вывести архаичность происхождения культа Духа огня. Они предполагают, что слова-символы имеют единое, общее происхождение с лексикой фольклора тюрко-монгольских народов.

Ключевые слова и фразы: эпитеты; символы; слово-символ; семантика; этимология; Дух-хозяин огня.

Ефимова Людмила Степановна, д. филол. н., доцент
Афанасьев Ньургун Вячеславович
Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова
Ludmilaxoco@mail.ru; n.v.afanasev@mail.ru

ДУХ-ХОЗЯИН ОГНЯ У ЯКУТОВ: СИМВОЛИКА, СЕМАНТИКА

В текстовых материалах олонхо, шаманских камланий и алгысов Дух-хозяин огня у якутов часто наделен традиционными эпитетами: *кул тэллэх, кул суорһан, көбүөрүннүк суорһан, көмөр тэллэх, көмөр сыттык, көмөр суорһан (наах)* и т.д.

Символ (от греч. *εἰμβόλον* / ‘опознавательная примета’) – понятие чрезвычайно многогранное, многозначное, полисемантическое; в чтении, интерпретации отдельных жанров искусства, более глубокое, духовное измерение, характеристика художественного образа с точки зрения его осмысленности, выражения им некой художественной идеи [9, с. 191].

В общем представлении слово *пепел* в мировой культуре является символом бренности всего сущего, проклинания, покорности, клятвы, раскаяния и очищения [1, с. 373]. По мнению Н. Л. Жуковской, в якутских