

КОММУНИКАТИВНЫЕ  СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Ю. В. ШАТИН

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В ЗЕРКАЛЕ СЕМИОТИКИ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2015

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Ш 28

Редакционный совет серии:

*М. М. Гириман* (Донецкий ун-т, Украина), *М. Н. Дарвин* (РГГУ, Москва),  
*И. В. Силантьев* (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск),  
*Ю. Л. Троицкий* (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва),  
*Ю. В. Шатин* (Новосибирский гос. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

**Шатин Ю. Н.**

Ш 28      Русская литература в зеркале семиотики — М.: Языки славянской культуры, 2015. — 344 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISBN 978-5-94457-204-2

В книге на основе ключевых положений семиотики рассмотрены специфические характеристики текстов русской литературы XIX—XXI веков с учётом развития принципов исторической поэтики.

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

*В оформлении переплета использовано фото И. В. Силантьева*

© Ю. В. Шатин, 2015  
© Языки славянской культуры, 2015

ISBN 978-5-94457-204-2

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
Медиатекст vs. художественный текст: семиотическое пограничье	9
Границы текста как семиотическое понятие	15
Событие и чудо	24
Три повествовательных модели русской прозы	34
Два лика пародии	40
Пушкинский текст как объект культурной коммуникации	49
Пушкинский дискурс в русской критике	54
Текст как самоописание жанра: «Домик в Коломне» А. С. Пушкина	65
Стих и проза в «Египетских ночах» А. С. Пушкина	76
Две Италии Каролины Павловой	85
«Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'энтранже»: травестия травелога	95
«Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка»: поэтика «пустого места»	104
«Рим» Н. В. Гоголя как риторическое целое	113
Три Анны. Нарратология русского адюльтера	122
Отъезд за границу: судьба мотива в русской классической литературе	128
Философия драматургического действия в пьесах А. П. Чехова	132
Три уровня наррации в драматическом тексте	139
Лики и маски в «Римском дневнике 1944 года» Вяч. Иванова	147
Ожившие картины: экфразис и диегезис	159
«Онегин» и Набоков: от комментария к роману	171
Стиль как модель авторского поведения в тексте В. Набокова	178
Эстетика агиографического дискурса в поэме В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»	185
Мотив квартиры в русской балладе новейшего периода (Ходасевич. Пастернак. Мандельштам)	195
Волшебный фонарь	202
Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака	212
Художественное время Бориса Пастернака: история, ставшая метафизикой	220

Семантический потенциал мотива в лирическом тексте . . . . .	231
«Ты видишь, ход веков подобен притче...» . . . . .	239
«Детство Люверс» Б. Пастернака — повесть XX века . . . . .	245
Исторический дискурс в «Докторе Живаго» . . . . .	251
Логаэдический стих в поэтическом тексте XX века (Пастернак, Цветаева, Бродский) . . . . .	264
Семантика и стилистический контекст в рассказе И. Бабеля «Письмо» . . . . .	273
Концепт <i>сердце</i> и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века . . . . .	278
Театральный роман «Дней Турбиных» . . . . .	289
Политический миф и его художественная деконструкция . . . . .	303
«Курс дискурса» в «Триптихе» Саши Соколова: от риторики к поэтике. . . . .	319
«Нарратологическая пустота» в современном художественном тексте («Взятие Измаила» М. Шишкина) . . . . .	328
Литература . . . . .	336

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Ровно полвека тому назад, в 1964 г., были опубликованы знаменитые «Лекции по структуральной поэтике» Ю. М. Лотмана. Эффект этих лекций оказался потрясающим, на грани фаустовского остановившегося мгновения. Нам, начинающим тогда филологам, казалось, что изучение поэтики исчерпало свои потенции на много лет вперёд, растворившись в семиотике. К счастью, опасения наши не подтвердились. Семиотическое литературоведение не только аккумулировало опыт выдающихся филологов прошлого — Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума и многих других, но и чётко обозначило перспективы дальнейших исследований.

Развитие семиотики прошлого века не было безоблачным. Ей часто приходилось отбивать атаки оппонентов, начиная от обвинений в попытках «разять музыку, как труп», поверить гармонию алгеброй и заканчивая небезосновательными подозрениями в отходе от догм марксистской философии. Тем не менее семиотика не только отстояла право на существование, но и обеспечила возможность описать литературный процесс под новым углом зрения. Традиционная филология, много сделавшая в плане исследования исторических событий, оказавших влияние на развитие русской литературы, выявив духовную составляющую словесного искусства, не сумела в должной мере найти подходы к описанию художественного языка, характеризующего произведения писателей XIX—XX вв. Существовавшие тогда методы ориентировали филологию на натуралистическое удвоение литературных феноменов без учёта их структуры и способов функционирования.

Развитие нетрадиционных методов постижения художественного текста позволило в последние десятилетия не только по-новому взглянуть на существовавшие правила литературного письма, но и увидеть в произведениях конца XX — начала XXI в. возможности освоения креативных потенций научного языка в рамках семиотического направления.

Настоящая книга включает статьи и исследования, созданные автором за последние двадцать лет. Автору казалось интересным осмыслить явления художественного текстообразования в контексте новых коммуникативных стратегий, связанных с расширением границ культурного поля. Вместе с тем представлялось не менее интересным взглянуть на историческую динамику развития художественных форм от эпохи Пушкина до новейших произведений Саши Соколова и Михаила Шишкина. Пушкин, победивший, по выражению Ахматовой, и пространство и время, заложил новую генетику художественного языка на много лет вперёд. Вот почему, несмотря на огромную временную дистанцию, мы получили возможность описать движение поэтического языка как единую систему.

Анализ литературного текста — это не столько его новое понимание, сколько удовольствие от текста. В одноимённой статье выдающийся французский семиолог Р. Барт заметил, что

...место удовольствия в теории текста остаётся не вполне ясным. Просто-напросто в один прекрасный день мы вдруг начинаем испытывать потребность слегка ослабить гайки теории, сместить дискурс, идиолект, занятый самоповторением и оттого окостеневший, расшевелить его каким-нибудь вопросом. Удовольствие и есть не что иное, как этот вопрос [Барт 1989: 516]

Действительно, искусство задавать вопросы гораздо плодотворнее искусства готовых ответов, упакованных в омертвевшие формулировки. Этим принципом я руководствовался, когда готовил книгу к изданию.



## МЕДИАТЕКСТ VS. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПОГРАНИЧЬЕ

В работе «Границы текста как семиотическое понятие» [Шатин 2011] я попытался показать, что граница между текстом и действительностью и между различными текстами не является формальной чертой, но сама по себе обладает некоей семантикой, без учёта которой понимание смысла произведения значительно обедняется. В данной статье я хотел бы остановиться на ином аспекте проблемы и рассмотреть, что же происходит с текстом, когда границы между ним / ними становятся столь зыбкими, что сам их статус оказывается сомнительным.

Как известно, границы текста осознаются нами только в том случае, когда всё, что расположено внутри них, оказывается стабильным. В нехудожественных текстах такая стабильность обеспечивается когерентностью, включающей иерархию трёх отношений: пропозициональных, макроструктурных и суперструктурных [Дейк ван 1989]. В художественных текстах когерентность, как правило, заменяется холономностью, т. е. намеренным введением противоположных суждений, которые и служат знаками художественности. Хрестоматийный случай такого противоречия находим в «Капитанской дочке», когда Гринёв, не изучавший французского языка, приехав в Белогорскую крепость, успешно переводит французские книги, взятые у Швабрина. В обоих случаях стабильный статус текста осознаётся читателем и может быть описан с помощью знаменитой «бриллиантовой схемы» У. Лабова — Ю. Валетского, состоящей из шести элементов: ориентации, осложнения, оценки, решения, коды и резюме [Labov, Waletzky 1967]. Преимущество нарративной схемы Лабова—Валетского над схемой Проппа—Дандеза заключается в том, что она охватывает более широкий круг текстов и позволяет в едином регистре описывать как художественные, так и иные тексты, содержащие повествовательные элементы.

Важность подобного расширения особенно ценно в связи с кардинальным изменением культурных параметров, случившихся на рубеже XX—XXI вв. и внесших особые коррективы как в процесс текстообразования, так и в его теоретическое осмысление. Одним из следствий такого осмысления стало новое понятие медиатекста, введённое в англоязычную литературу в середине 1990-х гг. Это понятие удачно совместило не только привычную оппозицию устный текст/печатный текст, но и расширило сферу применения, включив сюда тексты кинематографа, радио, телевидения и Интернета.

В результате такого включения под вопросом оказался сам статус стабильности текста. Как справедливо заметила современная исследовательница Е. Н. Пескова,

...процесс чтения обычного текста представляет собой последовательное восприятие, понимание и усвоение его содержания при помощи выделения ключевых слов, сопоставления и противопоставления смысловых рядов, выявление основного значения текста. Процесс чтения гипертекста не является таким упорядоченным в связи с его нелинейной организацией. Нелинейный текст рассредоточен в пространстве, что позволяет рассмотреть множество значений, свести их воедино и обеспечить целостность восприятия информации [Пескова 2013: 13].

Благодаря гипертекстуальной природе медиапространства можно выделить три новых параметра, нехарактерных, а возможно, и неприемлемых для статуса стабильных текстов прошлых эпох. Эти черты можно определить как мультимедийность, дисперсность и ризома-тичность. Под мультимедийностью в таком случае понимается ансамблевость разнородных знаковых средств, какие только возможны в медиатексте: от словесных к живописно-декоративным, а в случае движущегося изображения и паралингвистическим. Если в прежних текстах мультимедийность подчинялась словесному ряду, например, постановочные фото, иллюстрирующие мысль публицистического текста, то теперь все знаковые средства не только разнородны, но и равнозначны. В более сложных по языку художественных текстах прежних эпох иллюстративность чаще всего вела к буквализации смысла и, как правило, отвергалась писателями. Известна, например, остроумная эпиграмма Пушкина на литографию, где тот изображён

стоящим на берегу Невы с Онегиным. В иных случаях визуализация напрочь отвергалась создателем словесного текста. Так, Блок в письме Ю. П. Анненкову от 12 августа 1918 г. решительно возражает против изображения Христа в финале поэмы:

«Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пёс сзади, аккуратно несёт флаг и уходит, “Христос с флагом” — это ведь — и так и не так. Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что когда флаг бьётся под ветром (за дождём или за снегом и главное — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несёт), а как — не умею сказать» [Блок 1963: 514].

Теперь медиатекст не только активно пользуется мультимедийностью, но и осознанно активизирует её значимость. Так, в авторской редакции пьесы Оли Мухиной «Летит»

...очевидна гетерономность (разновидовость и разноликость) текста, в которой спрессованы самые разнообразные виды деятельности — лингвистический, изобразительный, перцептивный, миметический, жестикуляционный, познавательный. Пьеса, в её напечатанном виде, визуально, до постановки на сцене, уже представляет симультанный сплав этих форм — «видов деятельности» [Шатина 2011: 73].

Благодаря тому, что каждый словесный кусок текста подкрепляется равноценным иконическим медиатекстом, рекламным объявлением, сводкой погоды, вырезкой из модного журнала, возникает эффект семиотического пограничья: художественная значимость словесного текста и повседневность иконического сообщения порознь теряют свой основной семантический показатель, но именно в пограничной, имплицитной, никак не выраженной зоне закладывается главный эстетический эффект.

Другим важным параметром, обусловившим статус текста в современной культуре, становится его дисперсность. Для научных, публицистических и иных типов текста, которые базировались на принципах классической риторики, важнейшим фактором было соблюдение правил диспозиции, которая ценилась неизмеримо больше, нежели инвенция. Как любил говорить А. Моруа, «важны не столько

аргументы, сколько порядок, в каком они возводятся в дело». Распределение информации в тексте, расположение доводов и согласование отдельных частей между собой обеспечивает линейное, горизонтальное движение традиционного текста и способствует его оптимальному восприятию. В структурированном художественном тексте наряду с горизонтальным движением важна роль и вертикального членения (начальные буквы акростиха, особая значимость рифмы и т. п.). Однако в обоих случаях членения сохраняется линейная и непрерывная последовательность. Возникающая дисперсность предполагает, что каждый из нас может подключиться к восприятию медиатекста в любой момент, и при желании двигаться либо к его началу, либо к его концу, опуская те или иные фрагменты, поскольку между ними вместо текстовой энтелехии реализуется принцип значимой пустоты. Здесь, в отличие от классического типа текста, пустота уже понимается не как механическая остановка, делящая целое на части, но как значимый момент семантики. Так, например, построены многие музыкальные произведения Карлстайна Штокхаузена. Как показали неориторические исследования Э. Эстерберг, молчание в коммуникации также не является механическим промежутком между фрагментами смысла, но образуют новые поля различных семантических возможностей [Эстерберг 1996].

Наконец, дисперсность, рассеянность текста нового образца обеспечивает его ризоматический характер. Репирные точки такого текста демонстративно отказываются от «бриллиантовой схемы», поскольку важный смысл возникает не там, где это диктуется логикой изложения, но целиком вытекает из принципа неопределённости. В «Письмовнике» М. Шишкина эпистолярный диалог между героем и героиней осуществляется не только из разных точек пространства, но и из разных эпох. Герои вспоминают общее детство, но если Володя оказывается выброшен назад и принимает участие в подавлении восстания боксёров в Китае (рубеж XIX—XX вв.), то героиня Сашенька проживает долгую жизнь от начала 1950-х до середины 60-х годов, которую описывает и отсылает в начало века, при этом главный герой погибает в первом же бою, и героиня знает об этом, что впрочем не мешает возлюбленным продолжать переписку. Таким образом, основные события эпистолярного романа возникают не там, где их ожидать, ориентируясь на формальную логику, но там, где их своей волей

устанавливает скриптор. Всё это в прямом смысле напоминает бесконечность мицелий, время от времени прорывающихся на поверхность в виде грибов.

При ризоматическом членении текста происходит, если бы можно было так сказать, «детекстация», разрушение жесткой структуры повествования, его основных нитей. В свою очередь это позволяет говорить о новом семиотическом состоянии культуры. В своё время Ю. М. Лотман определил культуру как набор текстов. С большой долей вероятности можно утверждать, что формирующаяся на наших глазах культура будущего станет не культурой текстов, а культурой пограничных состояний, требующих для своего описания нового семиотического аппарата. В этом случае само понятие текста, центральное для первых этапов структурализма, потребует замены, и ничего лучшего, чем назвать такой текст гипертекстом, видимо, придумать нельзя.

Хотя понятие гипертекста было введено Тедом Нильсоном только в 1963 г., примерно за 40 лет до этого Хосе Луис Борхес написал свой блистательный рассказ «Сад расходящихся тропок». В нём Стивен Альбер рассказывает пришедшему к нему немецкому шпиону Ю Цуну принцип романа некоего древнего писателя Цюй Пэна: «Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отмечая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает всё разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся. Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба они могут уцелеть; оба они могут погибнуть и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них даёт начало равным развилкам. Иногда тройки этого лабиринта пересекаются: вы, например, явились ко мне, но в каком-то из возможных вариантов вы — мой враг, а в ином — друг».

Как мы помним, Ю Цюй реализует новую возможность: он убивает Альбера, но не потому, что он друг или враг, а потому, что его фамилия совпадает с названием города, который нужно разбомбить немецкой авиации после того, как сообщение об этом преступлении появится в средствах массовой информации. Знак имени становится не только более значимым, чем само имя, но и чем рассказанный ро-

ман — лабиринт, созданный Цюй Пэном. Тем не менее этот виртуальный текст вполне может рассматриваться как предтеча всех остальных гипертекстов.

Вместе с тем следует заметить, что возникновение Сети, мировой паутины, означало не только начало конца гуттенберговской эпохи, но и принципиальное изменение статуса самого гипертекста. Если в рамках текста-лабиринта автор всё же выступает как истинный хозяин, который единолично творит перформативный дискурс, то размещая своё произведение в Сети, он лишается всех перформативных привилегий. Теперь потенциально любой пользователь может беспрепятственно входить в текст, править и редактировать его, а в крайнем случае существенно менять весь ход наррации. А это существенно меняет традиционную оппозицию автор — читатель: смерть автора, о которой писал Р. Барт, становится всамделишной смертью писателя как создателя произведения. Происходит сжатие функции автора до уровня первого толчка, дающего импульс тексту, с последующим обнулением его роли для последующего изъятия. И, напротив, резко возрастает позиция читателя: из простого поглотителя текста он в процессе деконструкции превращается в создателя собственной «интертекстуальной энциклопедии». В таком случае диалог автора и читателя становится, по выражению Перрона-Муазесса, «бесконечным полем для игры письма». Именно подобная игра кардинально меняет прежние достаточно отчётливые границы между художественным текстом и медиатекстом, создавая семиотическое пограничье, берущее на себя значительную долю смысла и культурного значения.

В завершение статьи хотелось бы вспомнить о человеке, который почти за полвека очертил контуры культуры, свидетелями и участниками которой мы стали в XXI веке. Речь идёт о А. Моле и его исследовании «Социодинамика культуры» (1967). Вот как он охарактеризовал различие культур старого и нового типа:

Роль культуры состоит в том, что она даёт человеку «экран понятий», на который он проецирует и с которыми он сопоставляет свои восприятия внешнего мира. У традиционной культуры этот «экран понятий» имел рациональную «сетчатую» структуру, обладавшую, так сказать, почти геометрической правильностью, по целостной и стройной сети понятий человеку ничего не стоило перейти, скажем, от китайского фарфора к карбюратору

и соотности новые понятия со старыми. Современная культура, которую мы называем «мозаичной», предлагает для такого сопоставления экран, похожий на массу волокон, сцеплённых как попало, — длинных, коротких, толстых, тонких, размещённых почти в полном беспорядке. Этот экран вырабатывается в результате погружения индивидуума в поток разрозненных, в принципе иерархически не упорядоченных сообщений — он знает понемногу обо всём на свете, но структурность его мышления крайне ограничена. Математически различие между этими двумя культурами можно выразить путём противопоставления понятия близкого порядка («мозаичная культура»), где культуремы связаны так называемыми марковскими вероятностями ассоциаций..., понятиям дальнего порядка, где идеи упорядочены в иерархию определёнными структурами связей (в том числе синтаксическими структурами) [Моль 2008: 44].

Разумеется, вводя всё более тонкие дифференциации в описании двух противоположных типов культуры, мы не наделены правом оценки, какая из этих культур лучше или хуже другой. Они просто разные, с разными исходными принципами, разными кодами, обусловившими различие границ между текстами, а также сужение или, напротив, как в культуре нашего времени, расширение пограничных зон.

## ГРАНИЦЫ ТЕКСТА КАК СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ

В статье, посвящённой сюжетной функции границы в «Борисе Годунове», Н. Е. Меднис указала на важность семиотического аспекта понятия границы, поскольку «в любой семиотической системе граница является одним из самых сильных знаков, игнорирование которого грозит не просто смысловыми смещениями, но полной деформацией системы, как в креативном, так и в рецептивном плане» [Меднис 2010: 31]. К сожалению, безвременный уход не позволил автору развить это положение в масштабе завершённой семиотической теории. Между тем, понятия границы текста, несмотря на интересные исследования Ю. М. Лотмана, Е. Григорьевой, Н. Л. Абрамян и других, до сих пор содержат множество белых пятен.

В указанных работах есть чёткий ответ на вопрос: что даёт семиотическое понимание границы для анализа отдельных текстов ис-