**Текстовые знаки**

В. А. Лукин

Речь пойдет не о языковых знаках и их повторах в тексте, то есть не о тех единицах, из которых может быть построен текст, а о знаках текста – единицах, из которых текст состоит. Это предполагает, что текст состоит не из тех же знаков, из которых он создается. Если бы это было не так и можно было бы думать, что текст как строится, так и состоит из морфем, лексем, идиом, словосочетаний и предложений, то логично было бы ожидать полного успеха в исследовании текста от применения морфологического, лексического и синтаксического анализов. Но известно, что лингвистика текста и теория текста возникли потому, что их объект обладает особой природой, которую нельзя понять и объяснить, исходя из свойств языковых единиц, изучаемых названными разделами языкознания.

Текстовые знаки – знаки, из которых состоит текст, – по форме выражения могут совпадать с языковыми, но их значения и функции в тексте принципиально иные. Рассматривая далее текстовые знаки, мы будем анализировать не все из них, а только те, которые играют решающую роль в понимании и истолковании целого текста и образуют его формально-семантическую структуру. От других текстовых знаков они отличаются тем, что в максимально возможной мере реализуют свойства самопонятности и автосемантии.

**1. Самопонятность и автосемантия**

Понимание текста, как и всякое понимание, начинается с того, что читатель обращает внимание на непонятные фрагменты текста, ведь именно они вызывают затруднение. Естественно, что ключом к уяснению непонятого будет то в тексте, что понятно само по себе. В любом тексте есть такие его части, которые понятны более других, именно они и служат в первую очередь для понимания других, менее понятных или вообще непонятных, частей этого же текста.

Говорить о таких самопонятных частях текста можно, только учитывая прагматический фактор – позицию носителя языка относительно текста. Для автора самопонятным в его тексте может быть то, что сложнее всего или вообще невозможно увидеть в нем читателю (например, замысел). Для получателя же очевидным будет то, что соприкасается с имеющимися у него знаниями, нечто хотя бы отчасти известное, позволяющее соотнести предполагаемое общее содержание текста со знакомым ему кругом представлений, идей, понятий. А поскольку речь идет о части воспринимаемого текста, постольку эта его часть, с одной стороны, сообщает в той или иной мере получателю информацию о целом, к которому принадлежит, с другой – данная часть текста выделяется на фоне того, что в нем частично или полностью непонятно. Возникают предпосылки для семантической автономности самопонятных фрагментов текста: они могут нести информацию о теме текста в форме автосемантичных его частей.

Автосемантия, понимаемая как содержательная независимость и самодостаточность, свойственна не только самопонятным фрагментам текста (см. об автосемантии [Гальперин 1981, с. 98-105]). Одновременно самопонятность части текста – не слова или предложения как таковых, а лишь того в тексте, что релевантно относительно именно текста, – предполагает свойство автосемантичности. (При ином взгляде на вещи не имеет смысла говорить об автосемантии, так как текст строится из известных получателю языковых знаков, но сообщает информацию, отличную от языковой). Поэтому далее в этом разделе будут обсуждены некоторые свойства автосемантии только как следствия самопонятности.

Самопонятные и автосемантичные фрагменты не занимают в текстах какого-либо фиксированного положения. Но существует тенденция к их расположению в начале и в конце текста. Особенно отчетливо эта тенденция проявляется в газетном тексте. Его заголовок и начало носят характер «тематических выражений» и должны быть информативны и понятны сами по себе [Ван Дейк, Кинч 1989, с. 59-60]. Подобное положение дел может иметь место и в художественных текстах. Так, для рассказов и повестей И. С. Тургенева характерно автосемантичное начало, в котором сообщаются, как правило, имена персонажей, место и время действия. В рассказах Н. С. Лескова нередко относительно независима концовка. В других текстах автосемантичные части располагаются в середине, как, например, в «Студенте» А. П. Чехова (см. гл. Структура художественного текста) и «Возвращении» А. П. Платонова (см. главы Код и Интерпретация художественного текста).

Особая значимость начала и конца текста осознается самими писателями и является объектом их рефлексии уже с позиции получателя:

«Стихотворение, подобно птице, пленяет или задушевным пением, или блестящим хвостом, часто даже не собственным, а блестящим хвостом сравнения. Во всяком случае, вся его сила должна сосредотачиваться в последнем куплете, чтобы чувствовалось, что далее нельзя присовокупить ни звука» [Фет 1995, с. 660].

«Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил» <А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889 г.> [Чехов 1985, 168].

«Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет прежде всего размер произведения, звучание всего произведения в целом. И вот еще что. Если этот изначальный звук не удается взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь начатое, как негодное...» [Бунин 1967, с. 375.].

То же в кинотексте: «Постоянная равномерная перебивка действия надписями нехороша. Лучше стараться распределять их так..., чтобы, концентрируя их в одной части сценария, освобождать другую для развития действия. Так поступают американцы, сообщая все необходимые пояснения в первых частях, в середине развития усиливая разговорную надпись, а в конце, в повышающемся темпе, ведя чистое действие к финалу, избегают надписей» [Пудовкин 1974, с. 67].

В силу того, что определяющей для автосемантии как следствия самопонятности является категория понимания, точнее говоря, акта понимания, совершаемого получателем, невозможно без учета личности получателя рассматривать те или иные отрезки текста в качестве семантически самодостаточных. Что для одного ясно, другому может показаться туманным, поэтому речь идет об относительном понятии. Это не означает, что применительно к конкретному тексту нет возможности выявить его автосемантические части. Просто существует известная степень адекватности в их определении.

Подходя к проблеме несколько с иной стороны, можно назвать абсолютный носитель свойства автосемантии – им является собственно текст. Следовательно, если один текст располагается в границах другого, то первый и будет совершенно автономной частью второго. Самопонятность текста в тексте может быть обеспечена тем, что он является широко известным носителям данного языка и данной культуры: пословицы, поговорки, загадки, молитвы, анекдоты и пр. Когда некоторая часть текста не принадлежит к названным и ее общеизвестность сомнительна, тогда показателем максимума автосемантии является либо ее воспроизводимость в другом тексте, либо возможность ее функционирования отдельно от материнского текста.

Обычно, когда имеют в виду подобные знаки, говорят о местах их расположения в тексте как о его «сильных позициях». Нередко сильные позиции являются одновременно автосемантичными (хотя сильная позиция может быть и не самопонятной, будучи всегда семантически автономной), и так же, как автосемантичные отрезки, они тяготеют к началу и концу текста. Так бывает довольно часто, но далеко не всегда.

Сильные позиции по-разному соотносятся с текстовыми знаками. С одной стороны, существуют общие для всех текстов сильные позиции, которые заполняются специфичными для каждого конкретного текста знаками (заголовок); с другой стороны, имеются текстовые знаки, сами по себе образующие сильные позиции – там и тогда, где и когда они употребляются в тексте (текст в тексте, метатекст в тексте). Возможен класс промежуточных случаев, но всякие сильные позиции характеризуются следующими свойствами.

**Метатекстовость.**

Наличие семантических или / и формально-семантических связей со всеми основными частями текста, что влечет за собой способность к представлению в сжатом, свернутом виде содержания текста в форме

3.1. отдельного текстового знака, который является либо иконическим относительно текста как своего референта, либо условным, который мотивирован содержанием целого текста или его значимой части;

3.2. относительно автономного метатекстового фрагмента текста, включающего в себя знаки типа 3.1. и проявляющего тенденцию к трансформации в отдельный метатекстовый знак.

Следствием из 1.-3.2. является тот факт, что часть текста, являющаяся его сильной позицией, может быть понята вне оставшейся части этого же текста, тогда как адекватное понимание целого текста возможно только при условии понимания его сильных позиций.

Далее эти свойства будут проиллюстрированы на примере наиболее весомых текстовых знаков и сильных позиций.

**2. Заголовок**

Заголовок – это текстовый знак, являющийся обязательной частью текста и имеющий в нем фиксированное положение. Это, бесспорно, сильная позиция любого текста (или даже «самая сильная» [Кожина 1986, с. 3]).

Как знак заголовок проявляет семантическую и семиотическую нестабильность:

– принадлежит тексту и предназначен к функционированию вне текста (Н. А. Веселова);

– представляет текст и одновременно замыкает его;

– по своему содержанию «стремится к тексту как к пределу, а по форме – к слову» (Н. А. Фатеева);

– проспективно выполняет по отношению к целому тексту тематическую функцию (номинация), ретроспективно – рематическую (предикация) (И. Р. Гальперин);

– именует текст, отсылая к нему, и вместе с тем является семантической сверткой всего текста (С. Кржижановский) и т. д.

Эти и другие свойства заголовка реализуются при выполнении им двух функций – интертекстуальной и внутритекстовой.

Интертекстуальная функция заголовка основывается на его формально-семантической автономности, а также относительной самопонятности и обусловлена тем обстоятельством, что все художественные тексты на сегодняшний день образуют несчетно-большое множество.

Эккерман, знаменитый собеседник Гёте, вспоминает: «Если вдуматься, – сказал я, – то ведь стихотворение всегда возникает без заглавия и без заглавия остается тем, что оно есть, значит, без такового можно и обойтись.

– Обойтись без него, конечно, можно, – сказал Гёте, – древние вообще никак не называли своих стихов. Заглавие вошло в обиход в новейшие времена, и стихи древних получили названия уже много позднее. Но этот обычай обусловлен широким распространением литературы, – давать заглавия произведениям нужно для того, чтобы отличать одно от другого» [Эккерман 1981, с. 216]. Заголовок, следовательно, это шаг автора навстречу получателю, и если автор его не сделал, читатель в большинстве случаев сам озаглавливает чужой текст (типичный пример – поэтические тексты, озаглавленные по первой строке).

В своей интертекстуальной функции заголовок служит для ориентации во множестве текстов. В свою очередь, множество заголовков предназначено для употребления отдельно от своих текстов (в оглавлениях, библиотечных каталогах, библиографических указателях, различного рода справочниках, списках, объявлениях). Одни из них способствуют созданию читательской проекции текста, другие, выраженные, например, именами собственными, не являющимися «культурными символами», – нет. Поэтому заголовок с позиции получателя, незнакомого с текстом, должен быть отнесен к индексальным знакам (в число которых входит, как известно, имя собственное) – указывает на текст (референт), но не характеризует его. Для более точного указания к заголовку – имени текста – добавляют имя автора, что особенно удобно при наличии одинаковых заголовков у двух и более авторов. В этом качестве заголовок может вступать в отношения, сходные с синонимией. Существует немало текстов, озаглавленных одинаково, например, едва ли не у всех русских поэтов XIX века есть тексты с заглавием «Сон», «Возвращение» есть у Брюсова, Бальмонта, Платонова..., три поэтических текста А. Белого озаглавлены одинаково – «Утро», тексты с тем же заголовком встречаются у Рубцова, Некрасова, Заболоцкого и других, у Фета две «Осени» и т.п. И если мы не знакомы с их содержанием, то у нас есть основание лишь предполагать наличие каких-то различий между подобными текстами.

Внутритекстовая функция. При восприятии заголовка до прочтения текста он – индексальный знак, который по мере чтения трансформируется в знак условный, после прочтения и усвоения текста – приближается к мотивированному условному знаку. Если в качестве заголовка употреблен условный языковой знак, то заголовок сочетает в себе с самого начала свойства условного и индексального знаков. От условного – память о языковом значении слова, от индексального – указание на текст, с которым заголовок находится в отношениях пространственной смежности (он перед и над письменным текстом). Читатель понимает, что ОБРЫВ – это или крутой склон над рекой, оврагом, или место, где что-нибудь оборвано, но вместе с тем ОБРЫВ – имя текста, на который оно указывает. После прочтения романа, ОБРЫВ – это знак уже с гораздо более сложной семантикой, чем при первом восприятии заглавия (кажется отнюдь не случайным, что А. И. Гончаров именно так назвал свой роман). Знак расценивается как мотивированный самим текстом. Если до знакомства с текстом он не столько сообщал информацию об этом тексте, сколько указывал на него (катафорически), то теперь, наоборот, заголовок не столько указывает на текст (анафорически), сколько в концентрированном виде сообщает информацию о содержании текста, как бы находясь уже после и под ним. Примечательно, что в такой позиции условный знак может приобрести свойства иконического (см., например, в предыдущей главе о заголовке «Утро» стихотворного текста А. Белого, а также далее «NECESSITAS, VIS, LIBERTAS» И. С. Тургенева).

«Перед» текстом заголовок в функции условного знака лишь «намекает» на содержание текста (ведь речь по большому счету пойдет не об обрыве как таковом), а в функции индексального – указывает на текст как на физическое тело (ведь получатель еще не знает о содержании текста, видя лишь совокупность графических знаков). «После» текста, когда имеется уже версия его цельности, заголовок сообщает своим преображенным значением о содержании текста и указывает также на содержание, а не на «тело» текста. Таким образом, в обоих случаях заголовок – метатекстовый знак, но с различными референтами.

Поэтому многие авторы предпочитают давать окончательные заголовки своим текстам по завершении работы над ними:

«Для меня самое трудное придумать название для написанной вещи. Почти все мои вещи, за исключением „Крушения республики Итль“ и „Седьмого спутника“, названы не мной, а близкими людьми, товарищами во время чтения. И в данном случае „Разлом“ пошел в театр без названия, а название было придумано театром. Когда я сказал, что пьеса без названия, мне предложили: там встречается слово „разлом“, дайте пьесе это название. Я согласился.» [Лавренев 1984, с. 39].

Ср. также: «Я люблю заглавие, чтобы оно было живо и в самом себе рекомендовало содержание живой повести» <Ф. А. Терновскому 12 ноября 1882 г.> [Лесков 1958]. Кажется, что такая «рекомендация» возможна лишь в том случае, когда текст повести, всегда достаточно сложный и пространный, уже завершен.

В этом свете показательна история с заглавием одного рассказа А. П. Платонова. В 1945 году он написал киносценарий под названием «Семья Иванова», в котором повествуется о возвращении с войны солдата Иванова. «Идея пьесы ясна, – говорит А. П. Платонов. – Она заключается в изображении того, каким путем можно преодолеть одно из самых опасных последствий войны – разрушение семьи, где найти нравственную силу, которая сможет противостоять губительным страстям людей, и где найти источники их истинной любви...» [Платонов 1994, с. 457]. Сценарий, однако, был отвергнут. Платонов пишет на его основе рассказ «Семья Иванова», который публикует в журнале «Новый мир» (№ 10-11 за 1946 год). Сразу же за «Семьей Иванова» (с. 97-108) в этом номере «Нового мира» следует рассказ Александра Письменного «Возвращение» (с. 108-115), где, как и у Платонова, речь идет о возвращении солдата с войны и о проблемах, которые ему приходится преодолевать, чтобы вернуться к мирной жизни в своей семье. Во всех последующих изданиях, прижизненных и посмертных, «Семья Иванова» фигурирует под заглавием «Возвращение». Здесь нет плагиата и оригинальность текста не утрачена, так как семантика ВОЗВРАЩЕНИЯ мотивируется всем текстом, заимствуется только план выражения заглавия, равный форме языковой единицы (лексемы). В то же время заглавие – знак текстовый и как таковой безразличен к повтору, «поскольку у заглавий различных художественных произведений будет разная предикация» [Кожина 1986, с. 14].

Наиболее полно знаковый статус заголовка может быть определен только «после цельности», когда выяснены его связи со всем текстом. До этого заголовок – текстовый знак по преимуществу в формальном отношении (всегда стоит перед текстом) и указывает на него как на форму, содержание которой неизвестно.

«После цельности», когда заголовок обнаруживает тесные формально-семантические связи с текстом, указывая на его содержание и будучи мотивированным им, он является знаком с уникальным значением. Уникальность в том, что значение знака-заголовка формируется получателем с позиций его гипотезы о цельности всего текста. Грубо говоря, имеет место суждение такого вида: текст называется «Обрыв», потому что ..., – где вместо многоточия должна быть подставлена формулировка цельности названного текста. Семантика заголовка «после цельности» обладает тенденцией к расширению, к тому, чтобы вместить содержание целого текста. Поэтому правомерно утверждение о том, что «книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1931, с. 3]. Следовательно, в этом случае факт совпадения заголовков имеет исключительно формальный характер. Поскольку тексты совпадать не могут, постольку совпадение их заглавий близко к своего рода омонимии.

Разумеется, заголовок «до» и «после» цельности – это две крайние позиции данного текстового знака. Заголовок может быть неоднократно повторен в тексте, тогда он выполняет функцию связности, сходную более всего с именами собственными. Его повторы в начале текста имеют, как правило, тематический характер, в конце – рематический.

Кроме того, повторяясь в тексте и, возможно, варьируясь в этих своих повторах, заголовок участвует в процессах не только когезии, но макросвязности и цельности. С позиции получателя он активен относительно своего текста – обозначает в читательской проекции то, что создается при его участии. Происходит как бы самоорганизация, самоописание целого текста в диалоге между заголовком и его текстом-референтом.

Подытожим сказанное на примере.

И. С. Тургенев

NECESSITAS, VIS, LIBERTAS

БАРЕЛЬЕФ

Высокая костлявая старуха с железным лицом и неподвижно-тупым взором идет большими шагами и сухою, как палка, рукою толкает перед собою другую женщину.

Женщина эта огромного росту, могучая, дебелая, с мышцами, как у Геркулеса, с крохотной головкой на бычачьей шее – и слепая – в свою очередь толкает небольшую, худенькую девочку.

У одной этой девочки зрячие глаза; она упирается, оборачивается назад, поднимает тонкие, красивые руки; ее оживленное лицо выражает нетерпенье и отвагу... Она не хочет слушаться, она не хочет идти, куда ее толкают... и все-таки должна повиноваться и идти.

Necessitas, Vis, Libertas.

Кому угодно – пусть переводит.

[Тургенев 1982, с. 149]

Заглавие NECESSITAS, VIS, LIBERTAS – катафорический индексальный знак – отсылает «вниз», повторяясь в предпоследнем абзаце. Между заглавием и его повтором – три абзаца, которые находятся в отношениях подобия с тремя словами заглавия: NECESSITAS соотносится с первым абзацем, где агенс – Высокая костлявая старуха с железным лицом и неподвижно-тупым взором...; VIS соотносится с Женщиной... огромного росту, могучей, дебелой, с мышцами, как у Геркулеса из второго абзаца; LIBERTAS – с девочкой из третьего абзаца. Заглавие оказывается иконичным по причине того, что порядок следования его составляющих копирует последовательность старуха-женщина-девочка (диаграмматическая иконичность). На этом основании можно предположить, что NECESSITAS – имя старухи, VIS – женщины, LIBERTAS – девочки. Допущение подтверждается повтором Necessitas, Vis, Libertas, анафорически отсылающим к предшествующему тексту и заглавными буквами своего написания удостоверяющим, что перед нами имена собственные. Но их статус неоднозначен, ведь определение их как имен собственных основывалось не только на диаграмматической иконичности, но еще и на том, что описание Necessitas-старухи, например, явным образом связано с культурными коннотациями концепта НЕОБХОДИМОСТИ – «железная» и «слепая»; Vis-женщина – СИЛА, что также явно мотивировано: могучая, дебелая, с мышцами, как у Геркулеса, с крохотной головкой на бычачьей шее. Libertas-девочка описывается не столь однозначно: только она – СВОБОДА – из трех зрячая, но почему-то идет туда, куда ее толкают слепые НЕОБХОДИМОСТЬ и СИЛА. Таким образом, имена собственные, будучи мотивированными, приобретают способность к характеризации, то есть апеллятивизируются (обладают свойствами символа, по Пирсу). Вообще, заглавие и его повтор представляют всю «триаду Пирса» икона-индекс-символ. Эволюция от индекса к иконе и затем к символу (совершенно очевидно, что все они метатекстовые знаки) происходит во взаимообратных связях с текстом и приводит к выяснению цельности последнего, которая предстает как противоречивая: почему все-таки СВОБОДА несвободна? Чтобы разрешить ситуацию, нужно вернуться к подзаголовку БАРЕЛЬЕФ. Языковой знак барельеф имеет своим референтом скульптурный текст, а не вербальный, но в качестве подзаголовка указывает все на те же три абзаца и повтор заглавия1 .

Грамматическая связность трех абзацев строга, проста и статична. От первого абзаца к третьему увеличивается их объем и синтаксическая сложность. Между собой они связаны простой линейной прогрессией, которую упрощенно представим так:

...старуха (Т1)...

толкает...женщину (R1).

 ¯

Женщина (T2=R1)...

толкает... девочку (R2).

 ¯

...девочка (T3=R2)...

не хочет идти, куда ее толкают...и все-

таки должна повиноваться и идти (R3).

Все глаголы – в форме настоящего времени. Завершаются эти три абзаца, как видим, повтором заглавия, который образует рамку «барельефа». Подзаголовок не повторяется, поэтому его семантика и семиотическая характеристика должны быть вскрыты в соотнесении со всей «обрамленной» частью текста. БАРЕЛЬЕФ – катафорический индекс, отсылающий к тексту, но текст вербальный, стало быть, подзаголовок является метафорой. В семиотике Ч. С. Пирса метафора – вид иконического знака [Пирс 2000, с. 77]. Иконичность метафоры-подзаголовка в следующем. «Область-источник» нашей метафоры – скульптурное изображение, объем которого передан меньше чем наполовину; это – референт языкового знака барельеф. «Область мишени» метафоры – содержание части текста, заключенной в рамку заглавия и его повтора; это – референт текстового знака барельеф. Далее работа с «расщепленной референцией» (Р. О. Якобсон) БАРЕЛЬЕФА состоит в том, чтобы содержание текста «увидеть как» барельеф. Статичность описания, его ясная топика и структура говорят, как будто, о сходстве с обычным представлением о барельефе самом по себе. Но важен еще смысл «объем, переданный меньше чем наполовину». Значит ли это, что мы не видим и «половины» того, чтo есть NECESSITAS, VIS, LIBERTAS, а видим только то, что видится? Пожалуй, такая версия помогает понять противоречие между зрячей, но несвободной СВОБОДОЙ и слепыми НЕОБХОДИМОСТЬЮ и СИЛОЙ: в том, чтo есть необходимость, сила и свобода нам доступна не суть, а лишь видимость, остальное – «по ту сторону барельефа». Теперь представляется мотивированным выбор латыни для заглавия – языка чужого, иностранного: Кому угодно – пусть переводит. С этой точки зрения латинское заглавие приобретает дополнительную иконичность.

**\* \* \***

Относительная автономность заголовка и его обязательность для текста позволяют говорить о нулевой форме выражения заголовка в тех случаях, когда он не представлен «материально». Хотя говорить об отсутствии заголовка можно, имея под ним в виду только языковой знак. Его может и не быть, но тогда начало текста обозначено как-то иначе: пробелом, параграфемами, цифрами, другими неязыковыми знаками. Заголовок – знак верхней границы текста, которая важнее других, поэтому его не может не быть2 (в то же время нижняя граница, конец текста, зачастую специальными знаками не обозначается).

При анализе текста с заголовком, выраженным неязыковым знаком, возникает необходимость в реконструкции вариативного (возможного) вербального аналога. В большинстве случаев это касается и поэтических текстов, озаглавленных своей первой строкой, и текстов, озаглавленных знаком какой-либо вторичной семиотической системы.

В некотором смысле получатель всегда «восстанавливает» заголовок текста – либо только в семантическом аспекте, либо в формально- семантическом, когда заголовок представлен нулевой формой знака. Процедура такого восстановления (в ее теоретическом осознании) обусловлена свойствами заголовка как текстового знака, образующего сильную позицию.

1 Последнее предложение Кому угодно – пусть переводит не входит в референтное пространство подзаголовка (см. раздел Метатекст в тексте).

2 На свойстве обязательности данного текстового знака основаны различные «текстовые игры»; ср., например, многочисленные тексты «Без заглавия», любопытную книгу Р. Смаллиана «Как же называется эта книга?» и следующую книгу того же автора: «Эта книга никак не называется»; «Несобранные произведения» М. Цветаевой (München, 1971), «Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты» (М.-Л., 1935) и т. п.

**3. Метатекст в тексте**

Под таким заголовком известна ставшая хрестоматийной статья Анны Вежбицкой [1978]. В ней она рассматривает «метатекстовые нити» – слова и выражения, которые имеют своими референтами тему высказывания (Что касается..., Если речь идет о..., Насчет...), «дистанцию по отношению к отдельным элементам (словам) внутри предложения» (собственно говоря, довольно, почти, скорее), связь между фрагментами высказывания (кстати, notabene, между прочим, впрочем), части текста, предшествующие данной (это, то, там, ранее)... Метатекстовые элементы являются средством связности текста, служат для переключения внимания получателя на наиболее существенные с точки зрения автора фрагменты текста, помогают ориентироваться в пространстве текста, активизируя анафорические и катафорические связи, в конечном счете, они – «мета-организаторы» текста. Ни один текст без них обойтись не может, но, по Вежбицкой, во всяком тексте они «являются инородным телом» [Вежбицка 1978, с. 404]. Причина в том, что подобные слова и выражения нарушают однородность текста, который становится не только сообщением о своей референтной ситуации, но и сообщением о самом себе как еще об одном референте: «Представляет ли это один связный текст? Разумеется, нет. Это не текст, а двутекст» [Там же, с. 403]. Но, оказывается, любой текст и есть двутекст, связность которого гетерогенна: «Наши высказывания, многократно гетерогенные, гетерогенны также в том смысле, что в них часто переплетается собственно текст с текстом метатекстовым. Эти метатекстовые нити могут выполнять самые различные функции. они проясняют „семантический узор“ основного текста, соединяют различные его элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда – нет» [Там же, с. 421].

Однако так понимаемая гетерогенность нарушает связность только с той теоретической точки зрения, которую занимает Вежбицкая, рядовой носитель языка и потребитель текста, наоборот, используют метатекстовые элементы для придания тексту большей связности и тем самым для его лучшего понимания получателем. Художественный текст, избыточный в аспекте локальной связности, вообще характеризуется семиотической гетерогенностью как законом своей организации (Ю. М. Лотман).

Иное, более однозначное, понимание метатекста сложилось на основе работ Р. О. Якобсона. Метатекстовыми элементами в его концепции будут не всякие части текста, имеющие референцию к нему самому, а только те, что выполняют метаязыковую функцию. Она заключается в том, что «предметом речи становится ... код» сообщения (текста) [Якобсон 1975, с. 202]. Из метаорганизаторов Вежбицкой этому положению не удовлетворяют, например, До сих пор я говорил о..., Пора сформулировать выводы..., Не могу не вспомнить о..., Что касается, Насчет..., Если речь идет о... Единицами «специально метаязыкового назначения» нужно признать, по мнению М. В. Ляпон, только те, «при помощи которых говорящий контролирует свои операции с языком, осуществляет самоконтроль в процессе словесного оформления коммуникативного замысла. В строгом смысле слова, „метатекст в тексте“ – это вербализация контроля над вербализацией» [Ляпон 1986, с. 54]. Примерами таковых будут так сказать, в смысле, как говорят, точнее говоря, если хотите, если не... то по крайней мере, не то чтобы... но и др.

Общее между метатекстовыми элементами, как по Вежбицкой, так и по Якобсону, то, что они не являются текстовыми знаками. Все они либо языковые знаки, выполняющие метатекстовую функцию вследствие того, что она предписана им их языковыми же значениями, либо представляют собой речевые клише и устойчивые словосочетания с аналогичными свойствами. Они не претерпевают никаких существенных изменений в своей семантике, переходя из языковой системы в текст. Поэтому, даже указывая в тех или иных случаях на сильные позиции текста, сами по себе подобных позиций не образуют. Обусловлено это тем, что они а) по преимуществу выполняют функцию связности «до цельности», б) не связаны семантически со всем пространством текста и в) не являются знаками, способными к представлению содержания текста или значительной его части в сжатом виде. Сумма подобных сегментов конкретного текста не складывается в отдельный ТЕКСТ vs. метаТЕКСТ; они едины для всех текстов и образуют часть словаря метатекстовых средств языка.

Метатекст в тексте в отличие от метатекстовых элементов будем понимать как такую часть текста, которая обладает свойствами связности и цельности (то есть в пределе – вполне самостоятельный, семантически автономный текст), референтом которого является обрамляющий текст. Метатекст в таком его понимании обладает способностью к сообщению информации о связности и цельности обрамляющего текста, в котором он существует на правах сильной позиции.

Если метатекстовый знак не является равным тексту, будем называть его метатекстовым фрагментом. Метатекстовый фрагмент образует или занимает сильную позицию, он в значительной мере семантически автономен, хотя чаще всего не обладает самопонятностью. Пример можно привести из текста NECESSITAS, VIS, LIBERTAS И. С. Тургенева (см. предыдущий раздел), в котором последнее предложение Кому угодно – пусть переводит обладает свойствами метатекстового фрагмента.

В отличие от метатекстовых элементов, служащих средством когезии, собственно метатексты в тексте и метатекстовые фрагменты стремятся к выполнению функции глобальной связности, будучи соотнесены со всем пространством материнского текста (как Кому угодно – пусть переводит из NECESSITAS, VIS, LIBERTAS) или значительной его частью. В художественном тексте данные знаки семиотически неоднозначны и полифункциональны. Они не являются «чистыми» примерами реализации метаязыковой функции, по Р. О. Якобсону, но обычно в числе прочих референтов указывают на код текста наряду с его темой.

Метатексту в тексте и метатекстовому фрагменту из имеющихся определений более других, хотя и не вполне, отвечает определение Н. К. Рябцевой: «Метатекст – это своего рода коммуникативный „дейксис“, указывающий на тему сообщения, организацию текста, его структурность и связность» [Рябцева 1994, с. 90].

Вернемся к нашему примеру. Между метатекстовым фрагментом Кому угодно – пусть переводит и остальным текстом, его референтом, или текстом-объектом, имеется разрыв лексической и грамматической связности. Это «ограничивает свободу восприятия в процессе декодирования» текста (М. Риффатер) как раз за счет создания гетерогенности. Однако последняя является не только разрывом в сети локальной связности, но и средством создания когерентности. Надстраиваясь над текстом, метатекстовый фрагмент Кому угодно – пусть переводит указывает на код всего текста, который одновременно по презумпции характеризуется как нуждающийся в дешифровке; одновременно осуществляется косвенная отсылка к теме, поскольку она может быть прояснена лишь в результате вскрытия кода («перевода»). Из этого примера видно, что метатекстовый знак не может быть только индексальным (дейтическим), он обязательно должен не только указывать, но и характеризовать – быть символом (по Пирсу).

Если метатекстовый знак по своим свойствам удовлетворяет определению текста – это метатекст в тексте, семантически автономный и самопонятный. Он исключительно важен для когерентности текста, является важнейшим средством глобальной связности. Можно предложить следующую шкалу: метатекстовые элементы – локальная связность, метатекстовые фрагменты – глобальная связность, метатекст в тексте – глобальная связность и самоописание целого текста. «Самоописание» означает, что с позиции получателя (интерпретатора) текст генерирует в себе такую часть семиотического пространства, которая, имея своим референтом целый текст, указывая на него, одновременно сообщает о коде и теме материнского текста. Иллюстрируется сказанное хорошо известной структурой, представляющей собой текст с вложенным в него текстом-двойником («геральдическая структура» А. Жида). Например, в рассказе А. П. Платонова «Возвращение», упомянутом в предыдущем разделе, встречается рассказ мальчика, сына главного героя – солдата, вернувшегося с войны домой, – о возвращении с войны другого солдата. Этот рассказ мальчика и есть метатекст в тексте, тематически и структурно подобный материнскому тексту (см. анализ в гл. Интерпретация художественного текста)

Метатекст в тексте как экземпляр встречается только единожды – в своем материнском тексте – и далеко не все художественные тексты содержат метатекст такого рода (данное явление исследуется в теории интертекстуальности, семиотике искусства и лингвистической поэтике); метатекстовые фрагменты характерны для большинства разнотипных текстов (лингвистика и семиотика текста, теория текста); метатекстовые элементы присутствуют в любом тексте (лингвистика текста (грамматика текста), семиотика текста, теория дискурса).

Отношения между обрамляющим текстом и метатекстом нельзя расценивать как однонаправленные. Как метатекст сообщает информацию о тексте-объекте, так и обрамляющий текст тем или иным образом может характеризовать свой метатекст. В художественном тексте метатекст выявляется на фоне целого, «после цельности» всего текста. Получатель должен сначала прочитать весь текст, сформировать гипотезу о его общем содержании и лишь затем в системе взаимосвязей частей текста им может быть обнаружен метатекст. Эта схематическая стратегия поиска метатекста на практике, как правило, дополняется и изменяется. Вполне возможно, что самое приблизительное усвоение темы и смысла текста позволит предположить метатекстовый характер некоторой его части, и именно на этом будет в дальнейшем строиться окончательная версия цельности. И, наоборот, «открытие» метатекста может стать предпосылкой для понимания и интерпретации текста.

Таков, в частности, стихотворный текст Н. М. Рубцова:

Утро

Когда заря, светясь по сосняку,

Горит, горит, и лес уже не дремлет,

И тени сосен падают в реку,

И свет бежит на улицы деревни,

Когда, смеясь, на дворике глухом

Встречают солнце взрослые и дети,-

Воспрянув духом, выбегу на холм

И все увижу в самом лучшем свете.

Деревья, избы, лошадь на мосту,

Цветущий луг – везде о них тоскую.

И, разлюбив вот эту красоту,

Я не создам, наверное, другую...

[Рубцов 1982 а, с. 63]

Сразу же явственно видно распадение текста на две части: семантически независимую и самопонятную (1-10) и семантически лишь относительно независимую (11-12). При этом вторая – И, разлюбив вот эту красоту, / Я не создам, наверное, другую... – отнюдь не самопонятна: что значит Я не создам... другую...? Ведь и заря, тени сосен, река, деревня... не были созданы этим «Я». Причем последнее суждение возможно только при допущении, что референтом второй части является та реальность, какая описана в первой, то есть заря, тени сосен и т. д. Однако тогда мы сталкиваемся с явной несообразностью, устранить которую поможет поиск метатекста в тексте.

Эллипсис в последнем предложении (11-12) предполагает восстановление словоформы красоту: «И, разлюбив вот эту красоту, / Я не создам, наверное, другую...» [красоту]. Имплицитный повтор отнюдь не тавтологичен. Восстанавливаемое слово красота (12) принадлежит к метатекстовым элементам в отличие от красота (11). И именно это обстоятельство «реабилитирует» семантическую связность второй части текста с первой. Становится понятно, что эту красоту, анафорически отсылая к 1-10, обозначает не действительность саму по себе, а то, как она представлена в предшествующем тексте. Возможно, сказанное не представляется очевидным, поскольку текст кажется простым и, так сказать, прозрачным. «Сквозь» него виден мир, и, на первый взгляд, именно он и есть референт слова красота. Однако подобное понимание текста не согласуется с его «устройством». В самом деле, другую [красоту] содержит отрицание «не эту красоту» и при учете я не создам обозначает произведение, текст вообще (который не может быть создан, если «я» разлюбит «эту красоту» (1-10). Следовательно, другую [красоту] означает «красоту красоты», или текст как вместилище «этой красоты».

В итоге установление метатекстового фрагмента – И, разлюбив вот эту красоту, / Я не создам, наверное, другую [красоту] – с центральными знаками красота (11; его референт – план содержания предыдущих двух частей (1-10) и [красота] (12; его референт – текст, произведение вообще и, в частности, анализируемый текст) позволяет не только проследить связность 11-12 с 1-10, но и предложить, исходя из нее, предварительную формулировку смысла текста: разлюбив «эту красоту» – зари, которая, «светясь по сосняку, / Горит, горит, и лес уже не дремлет», «Деревья, избы, лошадь на мосту, / Цветущий луг»..., – «Я» уже не сможет создать «другой» красоты, красоты поэтической, «искусной» (см. дополнительно о тексте «Утро» в разделе Анаграмма).

Метатекстовый фрагмент в рассмотренном тексте располагается в конце материнского текста. Эта позиция типична для него. Она предопределена его функцией. Метатекст в тексте предназначен прежде всего для характеризации материнского текста. Их взаимоотношения с этой точки зрения подобны субъектно-предикатным, для которых естественен порядок следования предиката (метатекста) за субъектом (текстом). Проще говоря, для того чтобы нечто охарактеризовать, описать или обозначить, нужно прежде иметь (видеть, слышать или знать) объект характеризации, описания или обозначения (в последнем случае это – референт). Из этого следует, что указательная функция метатекста – она хорошо видна на примере «Утра» Н. М. Рубцова – сводится в основном к отсылке «назад», то есть к анафоре.

Как и всегда, когда делается наблюдение над текстом, речь идет не об абсолютном законе, а о тенденции. Метатексты встречаются и в середине текстов, реже – в начале. Начальная позиция для метатекста не характерна, потому что к ней тяготеют тематические фрагменты текста (по аналогии с предложением, для которого типичным и немаркированным порядком следования будет тема – рема, топик – фокус, пресуппозиция – фокус и т. п.; распределение информации в тексте «от данного к новому можно считать иконическим проявлением естественного процесса познания» [Лузина 1996, с. 41]). И если некоторый семантически автономный отрезок текста, связанный формально или семантически со всем материнским текстом, локализован в начале последнего, то он в большинстве случаев расценивается получателем как, например, общий случай, иллюстрацией которого является весь остальной текст. Позиция, таким образом, формирует функцию. Начало текста, как и начало предложения, обычно отводится субъекту (теме), а не предикату (реме). В то же время, если переместить подобное начало в середину, еще лучше – в конец текста, то появятся аргументы к тому, чтобы считать этот же фрагмент текста характеризующим (метатекстом), а предшествующий текст – его обозначаемым (текстом-объектом vs. референтом метатекста). Однако все подобные перестановки в художественном тексте с теоретической точки зрения небезупречны, гораздо большей доказательной силой обладают примеры текстов без изменений, совершенных получателем. К ним относится рассказ А. П. Платонова «Река Потудань».

В его начале дается описание сна возвращающегося с войны к себе домой красноармейца Никиты Фирсова:

«Ему приснился страшный сон, что его душит своей горячей шерстью маленькое упитанное животное, вроде полевого зверька, откормившегося чистой пшеницей. Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую сердцевину его души, чтобы сжечь его дыхание. Задохнувшись во сне, Фирсов хотел вскрикнуть, побежать, но зверек самостоятельно вырвался из него, слепой, жалкий, сам напуганный и дрожащий, и скрылся в темноте своей ночи» [Платонов 1985, с. 179].

Возвратясь домой, Фирсов влюбляется в девушку-сироту Любу. Они женятся. Их теплые отношения и истинная любовь омрачены неспособностью Никиты к физической близости. Люба тихо плачет по ночам, Никита мучается, чувствуя в себе самом причину бессилия и безысходности. Желая забыть все, он уходит в город. Там, на городском рынке, он живет подаянием и грязной работой. Все свободной время Фирсов спит. Случайно его встречает приехавший в город отец, он рассказал сыну, что Люба едва жива: она все время ждала Никиту и, не выдержав, пыталась утопиться в реке Потудани. Никита идет в родную деревню, к Любе. Она по-прежнему любит его, также, как и он ее. Возвращение к Любе и их неизменная любовь вдруг делают Никиту способным к «бедному, но необходимому наслаждению»...

Такое краткое изложение рассказа при всем его несовершенстве все же лучше интерпретации без анализа. Во всяком случае, видно, что сон Фирсова не имеет прямого отношения к сюжету рассказа. Он подобен символической загадке, понять и разгадать которую получатель должен в последующем тексте. Разгадка – в выяснении обозначаемого: что есть этот сон с неизвестным полевым зверьком, или какая реальность описывается в приведенном отрывке текста? Для ответа нужно найти такую часть текста, которая, имея ту же тему, раскрывала бы ее проще и яснее. «Подставляя» «сон Фирсова» под тот или иной фрагмент текста, получатель выясняет их взаимные семантические связи, пытаясь сформулировать смысл «сна». Очевидно, что при такой схеме действования получателя функцию разъясняющего метатекста выполняет материнский текст, а не «сон Фирсова». Поэтому обсуждаемый фрагмент (начальный) «Реки Потудань» не может считаться метатекстом.

Между тем примерно в середине текста (Фирсов уже женился на Любе, но вскоре уйдет от нее) мы обнаруживаем следующий автосемантичный отрезок:

«Река Потудань уже тронулась. Никита ходил два раза на ее берег, смотрел на потекшие воды и решил не умирать, пока Люба еще терпит его, а когда перестанет терпеть, тогда он успеет скончаться – река не скоро замерзнет. Дворовые хозяйственные работы Никита делал обычно медленно... А когда отделывался начисто, то нагребал к себе в подол рубашки глину из старого погреба и шел с ней на квартиру. Там он садился на пол и лепил из глины фигурки людей и разные предметы, не имеющие подобия и назначения, – просто мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать» [Платонов 1985, с. 197].

При сопоставлении со «сном Фирсова» обнаруживаются повторы: страшный сон – хотелось спать; упитанное животное, вроде полевого зверька – голова животного или корневища дерева; ср. также: Это животное, взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую середину его души ... – <голова животного или корневище дерева> причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя...

Сходство и различие этих двух фрагментов текста определяется еще и по отношению к разделяющему их пространству текста. С позиции имеющейся у получателя версии цельности текста второй отрывок можно расценивать как знак, референтом которого является предшествующий ему текст. Обозначение осуществляется метафорически – через «сокращенное сравнение».

Дело в том, что даже неискушенный читатель, воспринимающий текст наивно-реалистически, понимает, что «мертвые вымыслы» в виде горы с головой животного и впившегося в самого себя корня – это то, что имеет непосредственное отношение не столько к причудливой фантазии персонажа и уж тем более не к горам и корневищам как таковым, а к тому, что происходит с Фирсовым. Следовательно, нужно попытаться найти подлинную реальность (референт), обозначенную как корень – «запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя». А в силу того, что перед нами нет иной реальности, чем описанная в тексте, референт присутствует именно в тексте же. Содержательно его можно определить как мучающее Никиту осознание собственного бессилия. Формально референт выражен неоднозначно и не единожды. Например: «Он сел на стул и пригорюнился: Люба теперь, наверно, велит ему уйти к отцу навсегда, потому что, оказывается, надо уметь наслаждаться, а Никита не может мучить Любу ради своего счастья, и у него вся сила бьется в сердце, приливает к горлу, не останавливаясь больше нигде» (с.195); ср. также описание бреда больного Фирсова (автосемантичный фрагмент текста), семантически сближающееся как со «сном Фирсова», так и с анализируемым здесь отрывком (лексико-синтаксические знаки, реализующие это сближение, выделены жирным шрифтом): «Под вечер он потерял память; сначала он видел все время потолок и двух поздних предсмертных мух на нем, приютившихся погреться там для продолжения жизни, а потом эти предметы стали вызывать в нем тоску, отвращение, – потолок и мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них все более увеличивающейся мыслью, съедающей уже головные кости. Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу, он вскочил с кровати, чтобы прогнать мух с потолка, и упал обратно на подушку...» (с. 190).

Итак, референтом автосемантичного участка текста (...мертвые вымыслы в виде горы с выросшей из нее головой животного или корневища дерева, причем корень был как бы обыкновенный, но столь запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя, что от долгого наблюдения этого корня хотелось спать) является содержание «мучительное самоосознание собственного бессилия», формально выраженное в тексте посредством тех его частей, которые характеризуются семантической общностью (изотопия) с обозначающим их автосемантичным участком; само обозначение строится по принципу метафоры: корень запутанный, непроходимый, впившийся одним своим отростком в другой, грызущий и мучающий сам себя – это сила [которая] бьется в сердце, приливает к горлу, не останавливаясь больше нигде; потолок и мухи [которые] словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них,... мухи кипели в его мозгу; мыслью, съедающей уже головные кости; маленькое упитанное животное..., [которое] взмокая потом от усилия и жадности, залезло спящему в рот, в горло, стараясь пробраться цопкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание.

Из сказанного можно сделать вывод о смысле «сна Фирсова», который разъясняется через анафору «второй отрывок ® предшествующий текст» ® «сон Фирсова»: «упитанное животное, вроде полевого зверька», старающееся «пробраться цопкими лапками в самую середину его души, чтобы сжечь его дыхание» – это второе «Я» Никиты Фирсова, грызущее и мучающее его. После этого «сон Фирсова», отчасти объясненный, приобретает, в свою очередь, объясняющую функцию. Ему придается вторичная катафоричность вследствие его разъяснения вторым (метатекстовым) отрывом, и теперь содержание «сна» проецируется на весь последующий текст. В этом смысле можно говорить о метатекстовости «сна Фирсова», но также вторичной. В итоге этого процесса, «инициатором» которого был подлинный метатекст (второй отрывок), возникает возможная версия смысла той части текста, которую метатекст замыкает: бессилие Никиты Фирсова – «мертвый вымысел» его второго «Я», подобный «страшному сну».

**4. Цитата; интертекстуальность (II)**

Цитата – одно из основных понятий теории интертекстуальности. При отсутствии единства в понимании интертекстуальности, и учете того мнения, что «лингвистические механизмы интертекстуальных отношений по-прежнему неясны» [Ревзина 2001, с. 60], приходится констатировать неопределенность и многозначность понятия цитаты.

Р. Барт считает цитатой любое заимствование любой части текста-донора текстом-реципиентом (ср.: «Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст как бы возникает из более позднего» [Барт 1989, с. 491]). Определение, как видим, дается с позиции читателя-интерпретатора, который совершенно свободен в толковании цитаты, так как она всюду и во всем, у нее нет свойств, отличающих ее от не-цитаты – «весь текст – это раскавыченная цитата», по словам Барта. Это – одна из формулировок максималистской версии теории интертекстуальности.

М. Б. Ямпольский определяет цитату, основываясь на более умеренных и конструктивных концепциях Л. Женни и М. Риффатера. Цитатой является не всякое заимствование, а только то, которое характеризуется структурным подобием с соответствующим фрагментом текста-донора. Из чего вытекает, что весь текст не может быть «раскавыченной цитатой». Цитата – это аномалия, блокирующая развитие текста. С позиции получателя это означает, что если чтение-интерпретация текста наталкивается на неясные, непонятные фрагменты текста, то процесс понимания ветвится. В одном случае неясность может быть преодолена путем более глубокого анализа семантической структуры текста, в которой проблема получает свое разрешение (тогда интертекстуальный анализ излишен – см. пример с «Утром» Н. М. Рубцова). В другом случае, «когда фрагмент не может получить достаточно весомой мотивировки из логики повествования, он и превращается в аномалию, которая для своей мотивировки вынуждает читателя искать иной логики, иного объяснения, чем то, что можно извлечь из самого текста. И поиск этой логики направляется вне текста, в интертекстуальное пространство» [Ямпольский 1993, с. 60] (как это и было с «Утром» А. Белого). В общем же случае цитата – «фрагмент текста, нарушающий линеарное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста» [Там же, с. 61]. Здесь есть место критериальным свойствам цитаты, но они принадлежат скорее не ей самой, а зависят от интерпретаторов, одни из которых хотят и могут замкнуть интерпретацию на самом тексте (конечно, если он это позволяет – не является текстом с тематической недостаточностью), другие хотят выйти за пределы текста, который может и не характеризоваться тематической недостаточностью (и тут обнаруживаются цитаты (по Ямпольскому), не являющиеся таковыми для первых интерпретаторов).

Н. А. Фатеева дает цитате лингвистически обоснованное определение: «Назовем цитатой воспроизведение двух или более компонентов текста-донора с собственной предикацией»; цитата «может быть как эксплицитной, так и имплицитной» [Фатеева 2000, с. 122]. Далее цитаты подразделяются на те, что с атрибуцией1, – следовательно, маркированы самим автором – и без нее.

Существенная разница между нелингвистическими трактовками цитаты «от Барта до Ямпольского» и точкой зрения Н. А. Фатеевой в том, что в первом случае цитата понимается по преимуществу функционально, во втором – не только функционально, но и субстанционально: является как минимум двумя компонентами (словами?) текста-донора, которые могут быть формально отмечены кавычками, шрифтовыми выделениями, метатекстовым комментарием и т. п.

Субстанциональный статус цитаты не позволяет расценивать текст, если это не центон, как только «коллекцию цитат»2. Впрочем, на этом не настаивают и сторонники «умеренной» интертекстуальности. Речь идет о том, что цитата, подрывая линеарное восприятие текста, стимулирует такие интертекстуальные экскурсы читателя-интерпретатора, которые при успешном их завершении приводят не просто к восстановлению целостности смысла текста, но и к его обогащению («конструктивная интертекстуальность» по И. П. Смирнову): «Степень приращения смысла в этом случае и является показателем художественности интертекстуальной фигуры» [Фатеева 2000, с. 39].

Допустим, «степень приращения смысла» текста-реципиента в результате его интертекстуальных связей оказалась максимально возможной – такой текст нужно считать «высокохудожественным». Но это значит, что его цельность полностью неаддитивна, ведь обогащенный смысл текста перекрывает сумму заимствованных смыслов. Стало быть, для его адекватного прочтения обращение к интертекстуальному пространству текстов-доноров либо необязательно, либо необходимо в минимальной мере. К подобным текстам относится подавляющее большинство из тех, что принято называть классическими. В них, разумеется, присутствуют цитаты, но ни понимание, ни интерпретация классических текстов не осуществляются под знаком интертекстуальности. Поэтому текстовые знаки, которые принято считать интертекстуальными, знаками-цитатами (в нестрогом смысле) – текст в тексте, метатекст в тексте, анаграмма – правомерно рассматривать и вне рамок теории интертекстуальности3.

Несмотря на то, что теория интертекстуальности «не может претендовать на универсальность» (М. Б. Ямпольский), в литературоведении, семиотике литературы и теории текста наблюдается ее явная экспансия. Она распространяется и на лингвистику текста, где поначалу интертекстуальность понималась «сдержанно», как одно из свойств текста наряду с другими (связность, цельность, законченность, информативность и др. – см. обзор в: [Воробьева 1993, с. 28, 48-50]), или даже рассматривалась как следствие текстуальности – «средство контроля коммуникативной деятельности в целом» [Beaugrande, Dressler 1981, p. 215]. Привнесение же извне (философия, литературоведение) агрессивной идеологии приводит к искаженному видению объекта: «Полное уничтожение „конструкции“, – пишет Б. М. Гаспаров, – имеет результатом то, что сама „деконструкция“ становится абсолютом, жестко – и вполне предсказуемым образом – диктующим, как „следует“ обращаться с интерпретируемым объектом. Ученому новой формации не приходится долго „искать“ в избранном предмете мозаичность, противоречия, гетероглоссию, всевозможные смысловые игры; он „находит“ их с той же неотвратимостью, с какой его предшественник находил в том же предмете структуры, инварианты, бинарные оппозиции» [Гаспаров 1996, с. 35]. На этом фоне возврат к тексту как автономной самоценности нет оснований расценивать в качестве своего рода эпистемологического упрямства. Наоборот, где-то на этом пути видится преодоление «усталости эклектики» постмодернизма в культуре вообще (см. о «субъективной демиургии» у Д. И. Руденко [2001]) и в теории текста, где вопрос может, например, быть поставлен так: «Ни сам автор, ни его адресат не в состоянии учесть все резонансы смысловых обертонов, возникающие при бесконечных столкновениях бесчисленных частиц смысловой ткани, так или иначе фигурирующих в тексте. Но и автор, и читатель, и исследователь способны – с разной степенью отчетливости и осознанности – ощутить текст в качестве потенциала смысловой бесконечности: как -динамическую „плазменную“ среду, которая, будучи однажды создана, начинает как бы жить своей жизнью, включается в процессы самогенерации и регенерации. Таков парадокс языкового сообщения-текста...: открытость, нефиксированность смысла, бесконечность потенциала его регенераций не только не противоречит закрытому и конечному характеру текста, но возникает именно в силу этой его конечности, создающей герметическую камеру, в которой совершаются „плазменные“ смысловые процессы» [Гаспаров 1996, с. 346].

Рассматривая интертекстуальное пространство, объединяющее разные в типологическом плане тексты, нельзя не заметить, что максимумом интертекстуального потенциала обладает вовсе не художественный текст. Еще большего внимания к межтекстовой среде, еще большего ее знания и памяти о ней требуют учебный, некоторые виды юридического и особенно научный тексты. «Так, научный дискурс сплошь интертекстуален, можно сказать, целиком покоится на „чужом слове“...» [Ревзина 2001, с. 61]. Классический художественный текст представляет собой противоположность названным типам текстов, и это очевидно как раз с позиций авангарда: «Классика – это значит, что в произведении искусства уже есть все – то все, которое отовсюду, – но этому всему совершенно точно определено место в строжайшей иерархии, так организующей шедевр, что никакая деталька (а имя им легион) не лезет в глаза. Классика есть целостность, космос, вера, а не раздробленность, не хаос и не цинизм» [Дали 1998, с. 309].

В системе Пирсовых координат «икона-индекс-символ» цитата занимает промежуточное положение между индексом и символом.

Цитата по Ямпольскому – это текстовый знак, у которого на основе нарушения семантической связности между его значением как символа и контекстом текста-реципиента активизируется индексальная составляющая (вторичная индексальность).

Цитата с атрибуцией – это символический текстовый знак с сопутствующими ему индексами (имя автора текста-донора, его заголовок, кавычки и т.п.); чем больше объем цитаты, тем больше вес ее символической составляющей.

Цитаты без атрибуции являются либо текстовыми знаками с вторичной индексальностью, либо символическая составляющая знака-цитаты в значительной степени или полностью подавляет его индексальную составляющую (так, например, у Л. Н. Толстого в «Воскресении» цитаты из протоколов судебных заседаний полностью ассимилированы текстом-реципиентом). Поскольку большинство цитат в художественном тексте дается без атрибуции, символическая семантика обсуждаемых текстовых знаков полностью господствует над индексальной (тогда как, скажем, в научных текстах картина иная). Немаловажно, что цитата при этом обладает «собственной предикацией» (Н. А. Фатеева), то есть ее семантика существенно деформируется средой текста-реципиента (в научном и юридическом тексте или тексте документа это недопустимо).

Если символическая составляющая цитаты целиком доминирует над индексальной, то цитата является текстовым знаком, выполняющим функцию внутритекстовой связности текста-реципиента. При обратном соотношении символичности и индексальности цитата – это прежде всего средство интертекстуальной связности между текстом (текстами)-донором и текстом-реципиентом, внутри которого она также включается в процессы связности. Между двумя данными случаями располагаются промежуточные. Рассмотрим один из них.

Цитатой может быть любой фрагмент текста, в том числе и заголовок. И, хотя «степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически» [Фатеева 2000, с. 139] – индексальность подчеркнута формально, – тем не менее семантическая система текста-реципиента стремится ассимилировать цитату-заглавие, мотивировать ее «изнутри». Разумеется, тут можно говорить лишь о тенденции, которую хорошо иллюстрирует текст И. С. Тургенева.

NESSUN MAGGIOR DOLORE

Голубое небо, как пух легкие облака, запах цветов, сладкие звуки молодого голоса, лучезарная красота великих творений искусства, улыбка счастья на прелестном женском лице и эти волшебные глаза... к чему, к чему все это?

Ложка скверного, бесполезного лекарства через каждые два часа – вот, вот что нужно.

[Тургенев 1982, с. 187]

Казалось бы не только позиция заглавия, но и итальянский язык, на котором оно приводится, должны усиливать версию о том, что перед нами цитата. Но, допустим, мы не знакомы с «Божественной комедией», откуда взяты слова заглавия, а известен нам только их перевод – «нет большей скорби» (ситуация вполне вероятная для рядового читателя).

В «Стихотворениях в прозе» три иноязычных заглавия. Одно общее для всего цикла – SENILIA «старческое» и два отдельных его текстов-элементов: NECESSITAS, VIS, LIBERTAS и NESSUN MAGGIOR DOLORE.

Обратимся к нашему тексту. В нем нет ни одной личной формы, ни лексически, ни грамматически субъект не выражен ( в тексте отсутствуют глаголы и личные местоимения). Однако позиция автора обнаруживает себя в риторическом вопросе к чему, к чему все это? Анафорическое все это – имеет своим референтом предшествующую часть текста. В ней предложение вступает в отношения противоположности с заглавием цикла «старческое», которое, будучи метатекстовым для «Стихотворений», непосредственно относится и к NESSUN MAGGIOR DOLORE. Ситуацию можно представить так:

SENILIA

<...>

NESSUN MAGGIOR DOLORE

<...>

Следовательно, авторская позиция, с которой задается вопрос к чему, к чему все это?, имеет коннотацию «старческое».

Ответ на вопрос дается также с позиции автора (говорящего): Ложка скверного, бесполезного лекарства через каждые два часа – вот, вот что нужно. Таким образом, автор (говорящий) совмещает роли адресанта и адресата. При таком прочтении текста он получает интерпретацию «саморецепта», предписывающего его автору (точнее, образу автора) регулярно принимать «скверное и бесполезное лекарство». Противоречие бесполезное лекарство не разрешается, но объясняется через противопоставление 'старческое' – ... сладкие звуки молодого голоса..., которое онтологически неустранимо. Оттого-то и нет большей скорби. Nessun maggior dolore – как наклейка на пузырьке с лекарством или рецепт – знак, означающее которого (латиница) приобретает значение безликого и обязательного предписания (в этом качестве Nessun maggior dolore является иконическим знаком; см. также «NECESSITAS, VIS, LIBERTAS»).

Приложенная интерпретация все же выходит за рамки отдельно взятого текста, хотя он изначально не вполне автономен – является составной частью Senilia, или текстом в тексте (наверное, можно говорить об автоинтертекстуальности). Но в заглавии цитируется совсем другой текст. И, кажется, даже без установления точного статуса слов Nessun maggior dolore в качестве цитаты, они в достаточной мере согласуются с текстом, ими озаглавленным, и, в свою очередь, мотивируются им.

Знакомство с текстом-донором, равно как и осведомленность об интертексте русской литературы времени создания «Стихотворений» не будет лишним, но прибавит ли оно что-либо существенное к тому, что удалось выяснить? Возможно, да, однако, это не отменит правомерность неинтертекстуальной интерпретации, которая достаточным образом согласована с текстом, и, кроме того, лучше то решение проблемы, которое экономнее.

В этом свете любопытно сравнить два факта.

Относительно цитаты Nessun maggior dolore в интертексте, относительно близком по времени к «Стихотворениям», В. В. Виноградов, без упоминания о Тургеневе, пишет: «В фонд живых „крылатых“ выражений поэтического языка первой трети XIX века входили стихи из Дантова „Ада“ (V, 121-123):

(Ed ella a me): nessun maggior dolore

Che ricordarsi del tempo felice

Nella miseria

Пушкиным эти строки были записаны еще в 1820-21 году вслед за текстом эпилога „Руслана и Людмилы“.

Кн. П. А. Вяземский в стихотворении „Станция“ („Подснежник“ на 1829 год, стр. 38) воспользовался той же цитатой:

Певец, который ведал горе

Сказал: nessun maggior dolore

И прочее: не прав ли он?»

В «Примечаниях» к стихотворению сообщается: «Данте говорит:

nessun maggior dolore

Che ricordarsi del tempo felice

Nella miseria...

то есть, что нет ничего горестнее, как вспоминать в бедствии о благополучном времени...»

Те же слова Данте взяты в качестве эпиграфа И. И. Козловым к поэме «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» (1828) и К. Ф. Рылеевым к поэме «Войнаровский» [Виноградов 1999, с. 442].

Это вполне укладывается в нашу интерпретацию, но подчеркивает значимость Nessun maggior dolore именно в качестве цитаты, которую современники Тургенева с легкостью распознали бы.

Значит ли это, что иначе, как цитатой, текст озаглавлен быть не может? Собственно говоря, такой вопрос может быть обращен только к автору. Между тем известно, что рассмотренный текст первоначально был озаглавлен И. С. Тургеневым Stoßseufzer (нем.) «тяжкий вздох». Если полагать, что заглавие – «уже ключ к интерпретации текста» (У. Эко), то общее между двумя тургеневскими интерпретациями (Nessun maggior dolore и Stoßseufzer) собственного текста состоит в обращении не к цитате, но к иностранному языку, а это влечет за собой включение так выраженного заглавия в ряд подобных ему: Senilia (лат.) – Necessitas, vis, libertas (лат.) – Stoßseufzer (нем.) vs. Nessun maggior dolore (итал.). В итоге интерпретация все равно получает прежнюю направленность. Семантическая система текста равно успешно мотивирует оба варианта заглавия, подавляя в заглавии-цитате ее индексальный компонент.

Эпиграф Если цитат-заглавий достаточно много, то цитаты-эпиграфы составляют подавляющее большинство эпиграфов вообще Эпиграф – сильная позиция, которая, как и заглавие, имеет фиксированное положение в тексте – между заглавием и текстом.

Эпиграф и заглавие представляют собой явные авторские знаки, указывающие получателю путь интерпретации текста. Следует уточнить: упомянутые текстовые знаки, несомненно, служат для сужения возможного диапазона истолкований текста, но вовсе не предполагают только какое-то одно. Ср.: Мне отмщение, и аз воздам («Анна Каренина»), На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица. («Ревизор»), Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. (Евангелие от Иоанна, Глава XII, 24) («Братья Карамазовы»). Эпиграф может указывать достаточно однозначно на основную тему и в какой-то мере на ее решение в тексте – А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем. <...> (Матфея, Y, 28) («Крейцерова соната»), – но чаще сам нуждается в объяснении, ничуть не упрощая интерпретацию текста – Стрелялись мы. Баратынский. Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел). Вечер на бивуаке4 («Выстрел»). Поэтому эпиграф может представлять собой отдельную проблему и быть самостоятельным предметом внимания исследователей, как например, эпиграфы к «Пиковой даме» А. С. Пушкина.

Эпиграф соотносится с последующим текстом как целым, отличаясь от заглавия тем, что его связность с текстом, как правило, чисто семантическая. Его повтор в тексте встречается гораздо реже, чем заглавия, но если это происходит, то значимость такого повтора весьма велика. Она еще больше возрастает, когда заглавие повторяется в эпиграфе, а последний – в тексте:

«Заглавие романа Достоевского „Бесы“ – трижды цитата. Роману предпосланы два эпиграфа – из стихотворения Пушкина „Бесы“ и из Евангелия. Этот последний эпиграф повторяется в конце романа, в речи Степана Трофимовича, содержащей актуальное для романа истолкование и применение евангельского текста: „Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!“ <...>» [Кожевникова 1994, с. 324].

Повтор эпиграфа в тексте всегда «заметнее» любого другого, потому что эпиграф – явная цитата, и ее очень трудно растворить в тексте, гораздо труднее, чем заглавие-цитату (ср. многочисленные эпиграфы на каком-либо иностранном языке). Поэтому можно утверждать, что эпиграф является «самой интертекстуальной» позицией текста (вне зависимости от наличия или отсутствия его повтора в тексте).

Предельная интертекстуальность эпиграфа обусловлена еще и тем, что он в большинстве случаев представлен цитатой из текста либо классического, либо весьма авторитетного и известного широкой аудитории. В отличие от большинства цитат в художественном тексте цитата-эпиграф как правило дается с атрибуцией. Опознать такую цитату не составляет труда для среднего получателя, поэтому она всегда «на поверхности», всегда очевидна. Под этим углом зрения эпиграф предстает как прецедентный текст.

Прецедентный текст, по Ю. Н. Караулову, – реминисценция от одного слова до текста.:

«Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987, с. 216].

К прецедентным текстам относятся не только цитаты из художественных текстов, отвечающие требованиям (1) – (3), но и мифы, предания, устно-поэтические произведения, притчи, легенды, сказки, анекдоты и т. п. Прецедентным текстом может быть и имя собственное. Ср. со свойствами прецедентного текста употребление имен гоголевских персонажей:

«Добчинского, если бы он жил в более „граждански-развитую эпоху“ – и представить нельзя иначе, как журналистом, или, еще правильнее – стоящим во главе „литературно-политического“ журнала; а Ноздрев писал бы у него передовицы... Это в тихое время; в бурное – Добчинский бегал бы с прокламациями, а Ноздрев был бы „за Родичева“. И, кто знает, вдвоем не совершили ли бы они переворота. „Не боги горшки обжигают“...» [Розанов 1992, с. 51].

Существенное свойство всех прецедентных текстов в том, что они «выступают как целостная единица обозначения» [Караулов 1987, с. 217], то есть как целостный знак, отсылающий к тексту-источнику и представляющий его по принципу «часть вместо целого». «Свернутый (или прецедентный) текст – единица осмысления человеческих жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти» [Костомаров, Бурвикова 1996, с. 297]. Специфика прецедентного текста-цитаты в том, что дистанция между текстом-донором и текстом-реципиентом оказывается большей, чем обычно. Ведь прецедентные тексты активно используются всеми носителями данного языка и данной культуры, но далеко не все из них достаточно точно и адекватно представляют себе место и роль цитируемого фрагмента в тексте-источнике (так же, например, как употребление в русской речи латинских крылатых выражений и афоризмов не свидетельствует о знании говорящим латинского языка). Непосредственное цитирование происходит не из текста-донора, а из «культурного тезауруса» языковой личности, приобретшей опыт обращения с прецедентным текстом не только по причине знакомства с его исконной текстовой средой, но в результате собственной коммуникативной практики.

На примере прецедентных текстов вследствие интеграционной работы заимствующего текста хорошо виден процесс превращения, «переплавки» цитаты – «чужого» и одновременно общего, общеизвестного – в «свое» и уникальное:

«Как показывает проделанный опыт (см. анализ Ю. Н. Карауловым текста романа Р. Киреева „Подготовительная тетрадь“ – В. Л.), прецедентные для данной языковой личности тексты сплетаются в довольно плотную сеть, „пропустив“ через которую ее дискурс (т. е. некоторый достаточно представительный массив порожденных самою ею текстов), мы получаем „в остатке“ те проблемы, которые данная языковая личность считает жизненно важными, самыми главными для себя как представителя человечества и над которыми она бьется... Если же мы распространим приемы анализа прецедентных текстов на художественное произведение в целом, то помимо перечисленного мы извлечем представление о конфликте в данной вещи, о приемах построения художественных образов и особенностях композиции, о путях ее воздействия на читателя» [Караулов 1987, с. 235].

1 Им соответствует также определение Е. В. Джанджаковой: «Цитата состоит из трех частей и ее полный вид таков: 1) воспроизводимое высказывание (чужая речь), 2) слова, с помощью которых обозначается автор цитируемого высказывания и оно вводится в новый текст (слова автора), 3) отсылка к тексту, из которого она заимствуется (цитируется точно по тексту [Джанжакова 2001, с. 73]. – В. Л.)».

2 Более того, с лингвистической точки зрения «цитата как целостное высказывание, то есть взятая со своими прагматическими переменными, представляет собой относительно редкий случай в общем интертекстовом потоке...» [Ревзина 2001, с. 62].

3 «Поэтому анализ метакомпонентов неотделим от общих методов анализа структуры текста в целом, когда текст рассматривается как замкнутая дешифруемая нами система...» [Николаева 2000 а, с. 565].

4 Примечание А. С. Пушкина: «Из повести А. Бестужева-Марлинского „Вечер на бивуаке“».

**5. Анаграмма**

Анаграмма (от греч. ana «над» и gramma «начертание, знак», то есть «над-знак», «сверх-знак») – способ формально-семантической организации текста, при котором повторы звуков и слогов (букв и их комбинаций) воспроизводят центральное в смысловом отношении слово данного текста1. Причем это слово может как присутствовать в тексте, тогда оно повторяется еще раз – уже в «разобранном» виде, так и отсутствовать в нем, тогда оно неявно, «по частям» вводится в текст. Примером первого случая является рассмотренный ранее в ином аспекте стихотворный текст «Утро» Н. М. Рубцова, в котором заглавие анаграммируется текстом:

Н. М. Рубцов

УТРО

КОгда заРя, свеТясь пО сОснякУ,

ГОРиТ, гОРиТ, и лес Уже не дРемлеТ,

И Тени сОсен падаЮТ в РекУ,

И свеТ бежиТ на Улицы деРевни,

КОгда, смеясь, на двОРике глУхОм

ВсТРечаЮТ сОлнце взРОслые и деТи,-

ВОспРянув дУхОм, выбегУ на хОлм

И все УвижУ в самОм лУчшем свеТе.

ДеРевья, избы, лОшадь на мОсТУ,

ЦвеТУщий лУг – везде О них ТОскУЮ.

И, РазлЮбив вОТ эТУ кРасОТУ,

Я не сОздам, навеРнОе, дРУгУЮ...

[Рубцов 1982 а, с. 63]

Анаграммируемое – УТРО – оказывается рассредоточенным по всему пространству текста в виде отдельных звуков (букв) и слогов (выделены в тексте жирным шрифтом). Причем характер распределения частей анаграммируемого не связан со специфическим для поэзии устройством текста (не зависит от ударения, размера, рифмы). Это явление прежде всего семантического характера, активно участвующее в создании цельности текста. С другой стороны, анаграмма основана на форме – либо звуковой, либо визуальной (о последней необходимо говорить в силу того, что в большинстве случаев анаграммируемое слово трудно найти на слух, тогда как письменный текст дает возможность для детального анализа анаграммы). Поэтому анаграмма – это еще один вид глобальной связности текста (когерентности), при котором выявление формальной его стороны вторично и полностью подчинено семантике.

Внимание к формальной стороне анаграммы при игнорировании смысловой предопределяет, по словам В. Н. Топорова, «некоторые „инфляционные“ явления в этой области – появление значительного числа реконструкций псевдоанаграмм или таких анаграмм, которые, удовлетворяя некоему приблизительному критерию формальной близости („похожести“), не могут считаться доказанными из-за отсутствия именно неформальных критериев. Как правило, упускалось из виду, что анаграмма выступает как средство проверки связи между означаемым и означающим (если говорить о внутритекстовых отношениях) и между текстом и достойным его, т. е. понимающем его читателем, выступающим как дешифровщик криптограмматического уровня текста (если говорить о прагматическом аспекте семиотического исследования текста)» [Топоров 1999, с. 69].

Анаграмма, таким образом, явление внутритекстовое и вторичное – «средство проверки», – базирующееся на каких-то других явлениях.

Анаграмма в любом ее понимании – явление метатекстовое. Так, в нашем примере мы уже из готового цельного текста вычленяем своего рода шифр: придаем статус индексальных знаков звукам vs. буквам У, Т, Р, О, считая их общим референтом заглавие УТРО. Причем в учет принимается и семантика тех слов текста, в которых встретилось наибольшее число звуко-буквенных индексальных знаков. Из них наиболее важна словоформа кРасОТУ: в ней полностью воспроизводится заглавие УТРО. Внешнее и, на первый взгляд, совершенно случайное сходство кРасОТУ и УТРО подкрепляется их смысловой взаимосвязью, значимой для интерпретации текста (см. анализ этого стихотворения в разделе Метатекст в тексте). Возникает основание для того, чтобы расценивать анаграммируемое УТРО и ключевой для его «расшифровки» знак кРасОТУ как иконические: они безусловным образом сходны в формальном отношении – обозначающее, как было выяснено, целиком включает обозначаемое в форму своего выражения, – при том, что предпосылка к их сопоставлению имеет семантический характер. Оба эти знака, образующие сильные позиции текста, отражаются друг в друге и тем самым в тексте, точнее, во множестве звуко-буквенных его повторов.

Естественно, возникает вопрос об обоснованности выявления анаграммы. Он был поставлен самим основателем теории анаграмм Ф. Де Соссюром, который рассматривал анаграмму как один из принципов составления древних индоевропейских текстов [Иванов 1976, с. 251]. Так, в «Ригведе» «можно взять почти любой гимн наудачу и убедиться в том, что, например, гимны, посвященные Agni Angiras, представляют собой как бы целый ряд каламбурных созвучий, например таких, как girah (песни), anga (соединение) и т. п., что свидетельствует о главной заботе автора – подражать слогам священного имени» [де Соссюр 1977, с. 640]. Причем «во многих небольших гимнах числа, устанавливаемые для повторения согласных, совершенно безупречны, каковы бы ни были законы, управляющие повторением гласных» [Там же, с. 640]. Однако «нет никакой возможности дать окончательный ответ на вопрос о случайности анаграмм... Самый серьезный упрек, который можно было бы сделать, заключался бы в том, что есть вероятность найти в среднем в трех строках, взятых наугад, слоги, из которых можно сделать любую анаграмму (подлинную или мнимую)» [Там же, с. 643].

Но что значит «подлинная анаграмма»? Ведь если считать анаграмму текстовым явлением, таким, как, скажем, пресуппозиция, тематическая прогрессия, метатекст, сильные позиции, ключевые знаки и т. п., то было бы разумно и не ожидать вовсе именно осознанного ее «конструирования» автором в своем тексте (хотя, конечно, и такое положение вещей имеет место). Автор художественного текста не знает об этих понятиях, что ничуть не мешает ему быть превосходным художником. (Как сказал по сходному поводу Н. И. Жинкин, «птица научается летать не потому, что ее учили аэронавтике, а потому, что сама пробует свои крылья для полета» [Жинкин 1982, с. 55]). Поэтому основная проблема не во вскрытии авторского намерения, а в обосновании анаграммы самой по себе, в поиске внутренней закономерности текста, удостоверяющей ее наличие. То, что такая закономерность существует, следует не только из структуры различных древних текстов на индоевропейских языках – «от Индии до Ирландии», – но и других, например, японских [Иванов 1976, с. 261].

Анаграммы присутствуют в памятниках древнерусской литературы [Николаева 2000 б, с. 447-449], встречаются не только в современных художественных текстах, но в разговорной речи. Например, в области аббревиации, где, по мнению М. В. Панова, свойством хорошей аббревиатуры является ее омонимия со словом. В этом момент языковой игры, осознаваемый отправителем. Право получателя – давать неожиданную интерпретацию и даже изменять аббревиатуру с целью новой смысловой игры и получения анаграммы как ее результата. «Игровое применение аббревиатурной расшифровки находим и в названии ЯБЛОКО – блок Явлинский, Болдырев, Лукин; иногда пишут и ЯБЛоко. Встречается и нецензурная аббревиатура, порождаемая перестановкой фамилий лидеров: БЛЯ» [Земская 2000, с. 121].

Хотя исчерпывающего решения обсуждаемой здесь проблемы не существует, ясно, что «искать анаграмму просто так, сугубо эмпирически, вне определенного принципа, опираясь исключительно на факт наибольшего звукового подобия криптограммы и неких фрагментов предлежащего текста бессмысленно» [Топоров 1999, с. 70]. Можно предположить, что анаграмма имеет место тогда, когда повторы в художественном тексте не только дают в итоге анаграмму, но и образуют сильную позицию текста. Это обусловливает следующее.

Анаграмматические повторы, пусть даже они и не являются самыми частотными в тексте, покрывают все его пространство и неоднократно воспроизводят полный звуко-буквенный состав анаграммируемого слова; в предельном случае они концентрируются в одном из слов текста, включающего все элементы анаграммы (ср. кРасОТУ и УТРО из текста «Утро» Н. М. Рубцова).

При этом повторы либо а) подчиняются строгой закономерности в своем распределении по тексту, либо б) имеют тенденцию к концентрации на том участке текстового пространства, который наиболее важен в смысловом отношении.

Анаграмматические повторы, как правило, соотносятся с сильными позициями текста – формально (чаще всего встречаются в сильных позициях) и семантически (в последнем случае особенно характерна связь с заголовком). Кроме того, анаграмма всегда бывает «поддержана» другими текстовыми явлениями и знаками, так или иначе указывающими на анаграммируемое слово.

Анаграммируемое слово (или другой знак) в некотором отношении выражает смысл текста и потому неизменно присутствует в формулировке интерпретации текста тем получателем, которому удалось обнаружить анаграмму (см. в гл. Интерпретация художественного текста).

Поскольку требованиям в такой их формулировке отвечают далеко не все тексты с анаграммами2, есть смысл расценивать 1.-4. в качестве возможного эталона анаграммы, от которого в каждом конкретном тексте наблюдаются отклонения. Чем меньше отклонений, чем полнее выражаются эталонные свойства, тем больше оснований для утверждения о присутствии анаграммы, и, соответственно, наоборот. Тем самым предлагается считать анаграмму градуальным явлением, иными словами, говоря об анаграмме, уместно выстраивать суждения по типу «более явная – менее явная анаграмма», а не «есть – нет анаграммы».

Проиллюстрируем градуальность анаграммы на примере еще одного поэтического текста:

К. Д. Бальмонт

ОЧЕРТАНИЯ СНОВ

Long lines of light...

Shelley

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Мне хочется снова ДРожанИй качелИ,

В той лИповой Роще, в ДеРевне РоДной,

ГДе утРоМ фИалкИ во Мгле голубелИ,

ГДе МыслИ РобелИ так стРанно весной.

Мне хочется снова быть кРоткИМ и нежныМ,

Быть снова РебенкоМ, хотя бы в ДРугоМ,

Но только б упИться безДонныМ, безбРежныМ,

В Раю белоснежноМ, в Раю голубоМ.

И, еслИ любИл я безуМные ласкИ,

Я к нИМ остываю, совсеМ навсегДа,

Мне нРавИтся вечеР, И ДетскИе глазкИ,

И тИхИе сказкИ, И снова звезДа.

[Бальмонт 1991, с. 209]

Отличительная особенность этого текста состоит в том, что выделенные в нем повторы образуют иноязычную анаграмму dream [dri:m] – «сон, мечта, греза». Немаловажно, что англ. dream этимологически родственно русским ДРеМать, ДРеМа; ср. лат. DoRMIo, DoRMIRe «спать»; все вместе они восходят к др.-инд DRatI, DRayate «спит» [Фасмер 1986, с. 537].

Анаграмма [dri:m] семантически связана с названием цикла Очертания снов, который открывается «Возвращением». В свою очередь, эпиграф к циклу из Шелли, приведенный на английском языке, придает дополнительную кодовую поддержку англоязычной анаграмме. Эти два факта соответствуют эталонным свойствам (3). Далее, в соответствии с (1) повторы покрывают все текстовое пространство. Однако какая-либо закономерность в их распределении отсутствует (2а), равно как не наблюдается в явном виде и концентрация повторов ни на определенном участке текста, ни в отдельном его знаке (26). Можно, однако, отметить большую частоту анаграмматических повторений в двух первых строфах, особенно во втором стихе второй строфы – Р, М, Д, Р, М. Это обстоятельство, если расценивать его как значимое, позволяет предложить формулировку цельности текста с опорой именно на упомянутый стих: «Я» хочет «быть снова РебенкоМ, хотя бы в ДРугоМ» – не в этом мире, а во сне, в грезе ® [dri:m]. Участие анаграммы в определении содержания текста подтверждает эталонное свойство (4).

В рассмотренных текстах, как и во многих других, анаграмма не просто семантически связана с заглавием, но и вступает с ним в отношения дополнительности: уточняет заглавие, может выполнять роль подзаголовка и даже в некоторой степени конкурировать с заглавием.

Анаграммы свойственны не только поэтическому тексту, их можно встретить и в прозе. Например, в тексте романе А. П. Платонова «Котлован» имя собственное главного героя Вощев – анаграмма. Из всех анаграмматических повторов (ВсЕОбЩЕЕ суЩЕстВОВаниЕ, траВяныЕ рОЩи, будуЩЕЕ ОбЩЕстВО, тОВариЩ, ВОзВраЩЕниЕ, суЩЕстВО...) самым значимым является повтор словосочетания ВЕЩЕстВО суЩЕстВОВания, в котором дважды воспроизводится ВОЩЕВ. Анаграммой является также имя главного героя (Н. Вермо) из повести Платонова – «Ювенильное море», где роль ключевого знака анаграмматического шифра выполняет заголовок: ЮВЕнильнОЕ МОРЕ ® ВЕРМО.

Где бы ни встретилась анаграмма, в прозаическом или в поэтическом тексте, она предполагает «прерывистое чтение», «обратное чтение», разнообразные метатекстовые циклические операции; текст предстает как нелинейно организованное целое и «рассматривается как картина во всех направлениях» [Топоров 1999, с. 70-71]. Осуществляемая анаграммой формально-семантическая связность превращает текст «в сложный знак, единый не только в означающей своей стороне, но и в означаемой» [Иванов 1976, с. 267].

Анаграмма в лингвистическом смысле – это текстовое явление, любое другое ее понимание представляется периферийным. Первоначально анаграмма существует как род тайнописи и, казалось бы, может пониматься лексически (перестановка букв в слове в произвольном порядке). Но и в этом случае шифруется не единица языка, а сообщение (текст), возможно, состоящее из одного слова. Поэтому такое определение анаграммы, как «слова или словосочетания, образованного путем перестановки букв, входящих в состав другого слова. Бук – куб, горб – гроб, ропот – топор, скала – ласка, сон – нос, ток – кот» [Розенталь, Теленкова 1985, с. 16] не отвечает природе этого феномена. В противном случае анаграмму следовало бы считать явлением того же порядка, что и палиндром, иллюстрируя и то и другое лексическими примерами, а не текстовыми (например: бук – куб, горб – гроб, ропот – топор – анаграммы; потоп, казак, кабак – палиндромы).

Общим для анаграммы в любом понимании и палиндрома является то, что они издавна осмысливались как способ чтения и вид текста отличные от обычного, – загадочные и сакральные. Так, «всемирный народ сохранял предание, что истинное имя его вечного города должно читаться священным, или понтификальным, способом – справа налево – и тогда он из силы превращается в любовь: Roma (соотв. греческому Rw¢mh – сила, по дорийскому диалекту Rw¢ma...), читаемое первоначальным, семитическим способом – Amor» [Соловьев 1990, с. 612].

Анаграмма в «лексическом» смысле и палиндром очень редко образуют сильные позиции текста.

Так, например, в «Петербурге» А. Белого мотив бреда и хаоса иконически передается лексическими анаграммами и палиндромами (что, как следует из его автокомментариев, было приемом вполне осознанным): «И пока он так думал, из него перли нервы, подобные ревам автомобильных гудков:

– „Наши пространства не ваши; все течет там в обратном порядке... И просто Иванов там – японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке – японская: Вонави“.

– „Стало быть, и ты прочитываешься в обратном порядке“, – прометнулось в мозгу.

И понял он: „Шишнарфнэ, Шишнарфнэ... “. Это было словом знакомым, произнесенным им при свершении а к т а; только сонно знакомое слово то надо было вывернуть наизнанку.

И в припадке невольного страха он силился выкрикнуть:

– „Енфраншиш“» [Белый 1981, с. 299].

Еще у одного персонажа романа, японца, фамилия-палиндром Исси-Нисси.

Лексические анаграммы- и палиндромы-заглавия ничего как таковые не значат в плане выяснения устройства текста и его интерпретации. Ср. у А. П. Чехова «Заказ» (палиндром), «Нос» («анаграмма») или рассуждение профессора из «Скучной истории»: «Я еду и от нечего делать читаю вывески справа налево. Из слова „трактир“ выходит „риткарт“. Это годилось бы для баронской фамилии: баронесса Риткарт»; у Л. Н. Толстого «Казаки» – и казак (?!), «Анна Каренина» – Анна (палиндром); у А. М. Горького «Ров» – вор (?!), «Ледоход» – доход ел (?!), Андреев – веер дна (!)...

Последний пример с фамилией Андреев – лишь один из многих случаев, когда желаемое выдается за действительное. Совпадения могут быть сколь угодно любопытными, но они не относятся к ведению теории текста. Ср., например, отрывок с лексической анаграммой из романа М. М. Пришвина «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922 г.):

«Чугунок задумался и с большим любопытством обернулся к учителю спросить, как все спрашивали друг друга на Руси в это смутное время, загадывая загадку о том, как и когда все это кончится.

– Погадать надо на картах, – ответил Алпатов.

– Что вы гадалкой бросаетесь, – схватился Азар, – вы думаете, гадалки не знают? Под Москвой есть одна Марфуша <...> Молот и серп вышел у Марфуши <...> Понимаете? А очень просто, ну-ка, бумажку, учитель, вот серп и молот, читайте: „Толомипрес“.

– Что же это такое?

– То-ло-ми-прес.

– Понимаю, – сказал Алпатов.

– Ну, ну!

– Как при Навуходоносоре, рука написала на стене, и никто не мог понять, гадалка намекнула на конец Навуходоносора.

– Нет не то, вот как надо писать: „Молот серп“, – читай теперь, как кончится.

– Престолом.

– Вот престолом и кончится.

– Значит царем?

– Зачем царем, может быть, президентом.

– Гадалка же сказала: престолом.

С вожделением ответил Азар:

– А у президента, думаешь, престола нет, у президента может быть, престол-то почище царского» [Пришвин 1982, с. 513-514].

В противовес этому анаграмма в строгом смысле чрезвычайно важна для текста, так как всегда соотносится с его сильными позициями и необходима для интерпретации. Палиндром же, взятый в структурном аспекте, представляет собой один из моментов в прочтении (дешифровке) анаграммы: нужно «видеть» и читать текст во всех направлениях, в том числе, и справа налево (см. пример с текстом Х. Кортасара «Сатарса» («Satarsa») в VI. 3. Текст и произведение). Уникальные случаи текстов-палиндромов (см. их подборку в [Бирюков 1994, с. 100-141]) ничего не доказывают, так как в основе их создания лежит искусная, но все же искусственная поэтическая техника, а не естественный процесс текстопорождения, всегда в значительной мере бессознательный.

В то же время благодаря анаграмме текст не только приобретает статус единого знака, но и получает дополнительную семантическую «устойчивость» и автономность. Основное содержание такого текста оказывается «заявленным» дважды: самим текстом, в котором далеко не каждый получатель (интерпретатор) видит анаграмму, но может в той или иной мере удачно провести его интерпретацию, и, кроме того, анаграммой, которая, если она обнаружена, подтверждает и уточняет удачную интерпретацию. Подготовленный исследователь, прочитывая шифр, открывает анаграмму как готовую, хотя и неявную формулировку смысла текста. С этой точки зрения получатель может рассматривать анаграмму в качестве способа самоорганизации текста, который формально и семантически отмечает метатекстовый код, имеющий своим референтом содержание (тему, идею и т. п.) того же текста.

1 О интертекстуальном понимании анаграммы см. [Ямпольский 1993, с. 32-53].

2 О текстах, где анаграмма наиболее вероятна, и тех, где ее искать нет оснований, см в гл. Код художественного текста.

**Список литературы**

Барт 1989 – Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462-518.

Бирюков 1994 – Бирюков С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. – М., 1994.

Вежбицка 1978 – Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып VIII. – Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 402-424.

Виноградов 1999 – Виноградов В. В. Стиль Пушкина. – М.: Наука, 1999. – 704 с.

Воробьева 1993 – Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. – Киев, 1993.

Ван Дейк, Кинч 1989 – Ван Дейк Т. А., Кинч В. Макростратегии // Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.

Гаспаров 1996 – Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

Гальперин 1981 – Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистических исследований. – М.: Наука, 1981. – 138 с.

Дали 1998 – Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим // Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем. – М.: Сварог и К°, 1998. – С. 309.

Джанджакова 2001 – Джанджакова Е. В. Авторские ремарки как средство разрешения оппозиции между «своим» и «чужим» при цитировании // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной научной конференции. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 72-77.

Жинкин 1982 – Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982.

Земская 2000 – Земская Е. А. Активные процессы современного словопроизводства // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 90-141.

Иванов 1976 – Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976.

Караулов 1987 – Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987.

Кожевникова 1994 – Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, 1994.

Кожина 1986 – Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, типология // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М.: Наука, 1986.

Костомаров, Бурвикова 1996 – Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. Сб. статей к 70-летию В. П. Григорьева. – М.: Институт русского языка РАН, 1996. – С. 297-302.

Кржижановский 1931 – Кржижановский С. Поэтика заглавий. – М., 1931.

Лотман 1983 – Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л., 1983.

Лузина 1996 – Лузина Л. Г. Распределение информации в тексте (Лингвистический и прагмалингвистический аспекты). – М., 1996.

Ляпон 1986 – Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст (К типологии внутритекстовых отношений). – М.: Наука, 1986. – 200 с.

Николаева 2000 а – Николаева Т. М. Текст в тексте // Николаева Т. М. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 564-597.

Николаева 2000 б – Николаева Т. М. Звуки в тексте // Николаева Т. М. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 437-461.

Пирс 2000 – Пирс Ч. С. Grammatica Speculativa // Пирс Ч. С. Начала прагматизма. – В 2-х т. – Т. 2. – Логические основания теории знаков. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – С. 40-223.

Ревзина 2001 – Ревзина О. Г. Лингвистические основы интертекстуальности // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной научной конференции. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 60-63.

Руденко 2001 – Руденко Д. И. «Новый русский реализм»: в берегах и вне берегов постмодернизма // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 235-246.

Рябцева 1994 – Рябцева Н. К. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка. – Вып. 7. – Язык речевых действий. – М.: Наука, 1994. – С. 82-92.

Де Соссюр 1977 – де Соссюр Ф. Отрывки из тетрадей Ф. Де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: наука, 1977.

Топоров 1999 – Топоров В. Н. Об анаграммах в загадках // Исследования в области балто-славянской духовой культуры: Загадка как текст. 2. – М.: Индрик, 1999. – С. 101-109.

Фасмер 1986 – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – В 4-х т. – Т. 1. – М., 1986.

Фатеева 1991 – Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий художественных произведений // Поэтика и стилистика. 1988-1990. – М.: Наука, 1991.

Фатеева 2000 – Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

Эккерман 1981 – Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.: Художеств. лит., 1981. – 686 с.

Якобсон 1975 – Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.

Ямпольский 1993 – Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

Beaugrande, Dressler 1981 – Beaugrande R.-A., Dressler W. Introduction to text linguistics. – L., N.Y., 1981

Источники примеров

Бальмонт 1991 – Бальмонт К. Возвращение // Бальмонт К. Избранное: Стихотворения: Переводы. Статьи. – М., 1991.

Белый 1981 – Белый А. Петербург. – Л.: Наука, 1981

Бунин 1967 – Бунин И. А. Как я пишу // Бунин И. А. Собр. соч. в 9-и т. – Т. 9. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 374-376.

Лавренев 1984 – Лавренев Б. А. Как я работаю // Лавренев Б. А. Собр. соч. в 6-и т. – Т. 6. – М.: Художественная литература, 1984. – С. 24-41.

Лесков 1958 – Лесков Н. С. Письма // Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-и т. – Т. 11. – М.: Гос. изд-во. худож. лит., 1958. – С. 249-610.

Платонов 1985 – Платонов А. П. Река Потудань // Платонов А. П. Собрание сочинений. – В 3-х т. – Т. 2. – М., 1985.

Платонов 1994 – Платонов А. П. Краткое изложение темы киносценария с условным названием «Семья Иванова» // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. – М.: Советский писатель, 1994. – С. 455-457.

Пришвин 1982 – Пришвин М. М. Мирская чаша. 19-й год XX века // Пришвин М. М. Собр соч. в 8-и т. – Т. 2. – М.: Художеств. лит., 1982. – С. 484-557.

Пудовкин 1974 – Пудовкин В. И. Киносценарий (Теория сценария) // Пудовкин В. И. Собр. соч. в 3-х т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 53-74.

Пушкин 1964 – Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. – В 10-ти т. – Т. 5. – М., 1964.

Розанов 1992 – Розанов В. В. Уединенное // Розанов В. В. Опавшие листья: Лирико-философские записки. – М., 1992.

Рубцов 1982 – Рубцов Н. М. Утро // Рубцов Н. М. Избранное. – М., 1982.

Соловьев 1990 – Соловьев В. С. Жизненная драма Платона// Соловьев В. С. Сочинения в 2-х т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – С. 582-625.

Тургенев 1982 – Тургенев И. С. Senilia. Стихотворения в прозе // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – Т. 10. – М.: Наука, 1982. – С. 125-192.

Фет 1995 – Фет А. А. Из писем к К. Р. // Фет А. А. Улыбка красоты. – М.: Художеств. лит., 1995. – С. 658-664.

Чехов 1985 – Чехов А. П. Избранные письма // Чехов А. П. Собр. соч. в 2-и т. – Т. 12. – М.: Правда, 1985. – С. 5-403.