**Иноязычие как метакомпонент художественного текста**

Сергей Николаев

**(к вопросу о билингвеме в поэзии)**

Объектом настоящего исследования является иноязычный компонент в составе художественного (поэтического) текста, или такое иноязычие, которое инкорпорируется в поэтический текст с вполне определенными целями и оказывается наделенным в нем набором собственных функций в соответствии с явным или скрытым авторским замыслом. Базовое понятие «иноязычие», однако, нуждается здесь в большей конкретизации, поскольку может показаться неоправданно широким, а отсюда неотчетливым и воспринимаемым как приложимое ко всякому языковому факту, имеющему хоть малейшее, пусть самое отдаленное отношение к языку иному, нежели тот, на котором составлен текст. Поясним поэтому, что под «иноязычием как компонентом текста» в данной статье подразумеваются различные языковые манифестации, не заимствованные из иностранных языков и не ассимилированные системой принимающего языка (вне зависимости от степени возможной ассимиляции), но принципиально пребывающие за пределами этой системы. Иноязычие внутри принимающего текста всегда демонстрирует свою отчужденность от текстовой языковой системы, что может выражаться в ином буквенно-графическом воплощении или, при транслитерационной передаче слова или выражения, в их «экзотическом» фонетико-графическом облике, что во всяком случае затрудняет понимание данного фрагмента текста и требует от читателя знания соответствующего иностранного языка или обращения к специальному затекстовому комментарию.

Иноязычие всегда вступает с принимающим его текстом в отношения контраста, и это последнее условие, как мы намерены показать далее, служит искомой и требуемой отправной точкой для выхода на новые художественные результаты, которые едва ли достижимы при реализации иных, более традиционных авторских стратегий.

В числе прочих составляющих, из которых складывается и на которые делится в ходе лингвистического анализа текст, ученые вычленяют так называемые метатекстовые элементы. Одним из первых концепцию метаязыка и метатекстовых элементов высказывания выдвинул и развил в своих трудах Роман Якобсон. Согласно его теории, любой такой элемент есть часть высказывания, которая выполняет в нем метаязыковую функцию; последняя же заключается в том, что предметом речи, т.е. ее денотатом, становится не само сообщение (в нашем случае выраженное текстом), а его код [1, с. 201-202].

Подобный взгляд на сообщение – как, впрочем, и на определенный фрагмент сообщения – логически соотносим также с понятием автономной речи (подробно об этом см. [2]).

Несколько иную, более расширенную трактовку метатекстовых элементов находим в известной статье А. Вежбицкой «Метатекст в тексте» (1978 г.), где такие элементы образно именуются «метатекстовыми нитями» – по-видимому, еще и по той причине, что обеспечивают тексту-высказыванию связность. В соответствии с концепцией этого исследователя к метатекстовым следует причислять такие части высказывания, которые выражены в единицах языка и речи, но которые опираются, в качестве своих референтов, на весь акт текущего высказывания (если речь идет о…, откровенно говоря…), или на собственные слова, произнесенные автором ранее (иными словами…, иначе говоря…, короче говоря…), или на слова, которые автор только готовится произнести (что касается…), или на слова, от которых он «отмежевывается» как от чужих (как будто…, якобы…, вроде бы…). Метатекстовые элементы могут также опираться на «дистанцию» по отношению к отдельным элементам внутри предложения (собственно говоря…, довольно…, почти…, скорее…) или на связь между различными фрагментами высказывания (кстати…, nota bene, между прочим…, впрочем…), а также на определенные предшествующие части текста (это, то, там, ранее) [3, с. 402-421].

Метатекстовые элементы, помимо обеспечения связности текста, еще и переключают внимание получателя на наиболее важные (с точки зрения автора) фрагменты текста, помогают ему лучше ориентироваться в текстовом пространстве, активизируют в сообщении анафорические и катафорические связи и в конечном счете выступают «метаорганизаторами» текста. Отдельную их группу составляют выражения, в которых эксплицитно упоминается акт речи (иначе говоря…), но есть и такие, которые «указывают направление хода мысли» – в них коммуникация только имплицируется (между прочим…). «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» [3, с. 421]. По мысли А. Вежбицкой, ни один текст без них обойтись не может, но во всяком тексте «метатекстовые нити являются инородным телом» [там же, с. 404].

В рассуждениях о речевых метатекстовых элементах и Р. Якобсона, и А. Вежбицкой обнаруживается существенное согласие в том, что эти элементы не являются знаками текста: все они либо знаки языка, временно, т.е. исключительно в данном контексте, выполняющие метатекстовую функцию, либо речевые клише, обладающие указанными свойствами всегда, независимо от контекста. Попадая из системы языка в систему текста, они не претерпевают серьезных изменений в том, что касается их семантических свойств. В этом смысле любой метатекстовый элемент универсален.

Развивая и дополняя идеи А. Вежбицкой, Т.М. Николаева пишет: «Метатекстовые компоненты могут функционально соотноситься, с одной стороны, с такими категориями текста, как “чужое слово”, отношение к нему, выраженная модальность. С другой стороны, они соотносятся с категориями приблизительности, неопределенности имени, а через последнюю – с экзистенциальностью и интродуктивностью» [4, с. 133]. С этих позиций уже можно с уверенностью предполагать, что метатекстовость как свойство определенных – не всех и подчас не самых многочисленных и/или внешне значимых – компонентов художественного текста является существенной и едва ли не обязательной его характеристикой, но пребывает в определенном соотношении с остальными его компонентами, как и с текстом в целом, ни в коем случае не подавляя и не исключая ни первых, ни второго. «Не будучи <…> обращенными непосредственно к нити основного повествования текста, метатекстовые компоненты вносят некий дополнительный смысловой “этаж” в содержание текста, обнажая его внутреннюю структуру, его соотношение с другими текстами и самим собой, его внешнюю и внутреннюю цитацию» [там же].

Одновременно следует отдавать себе отчет и в том, что метатекстовый компонент – это знак, принимающий участие в формировании текста и передаче тончайших оттенков его содержания. И если метаязыковым знаком является любой знак языка, денотатом которого выступает другой знак (соответственно, метазнак – это знак знака), то метатекстовым знаком следует признать любой компонент текста, денотатом которого выступает другой текст (ср. с приведенной выше характеристикой метакомпонента как «чужого слова»). Другими словами, метатекстовым компонентом мы вправе считать любой текстовый знак, отсылающий не к данному, но к иному высказыванию (или же не к данному фрагменту высказывания, но к иному его фрагменту).

Одной из широко распространенных разновидностей метатекстовых знаков-компонентов (подобно «метаорганизаторам», также выполняющим индексальную функцию) являются те, которые напрямую связаны с другим текстом, представляя этот текст, замещая его или отсылая к нему. Отсюда логически вытекает понятие цитатности как свойства любого текстового метакомпонента. «…Цитирование, как явное, так и имплицированное, также может быть структурным средством метатекстовой организации. Обращение к чужой речи есть результат заботы о точности своего кода. Это же коммуникативное стремление обнаруживаем и за толкованием, переводом слова или выражения чужого языка» [4, с. 133]; и далее: «цитации, текстовые отсылки и самоотсылки есть <…> явления метатекста» [там же].

В ряду видимых и вполне бесспорных на фоне материнского, обрамляющего (термины В.А. Лукина, см. [5, с. 62]), или «матричного» текста метатекстовых знаков пребывает и исследуемое нами иноязычие, поскольку факт инкорпорирования в сообщение компонента, очевидно относящегося к другому национальному языку, может, во всяком случае, расцениваться как межъязыковая цитата.

В качестве одного из наиболее известных примеров подобного рода назовем следующий фрагмент из «Незнакомки» А. Блока (1906): «А рядом у соседних столиков / Лакеи сонные торчат, / И пьяницы с глазами кроликов / “In vino veritas!” кричат». Здесь внутритекстовое иноязычие воплощено во фразе «Истина в вине!», и это, как раз благодаря выраженности девиза на древнем классическом языке (латынь как код мировой культуры), придает повествованию загадочный «налет вечности». Все бренное, необязательное, внешне отталкивающее, что наблюдает поэт на российской сцене в самом начале нового столетия, мгновенно приобретает характер некоего непреходящего действа вне определенного времени и места.

Отказываясь здесь от более развернутого анализа данной иллюстрации, заметим лишь, что латинская фраза размещена автором в срединной части стихотворной пьесы, а также в левой, «нерифменной» половине строки, то есть в явно слабой позиции текста. Но на ее повышенное значение для всего произведения ретроспективно указывает то, что иноязычный компонент неразрывно связан со своим русским коррелятом, замыкающим всю вещь: «В моей душе лежит сокровище, / И ключ поручен только мне! / Ты, право, пьяное чудовище! / Я знаю: истина в вине» (выделено нами – С.Н.). Дистантное взаимодействие в стихотворении двух разноязычных семантических эквивалентов моделирует в тексте особое межъязыковое пространство (об этом термине и его содержании см., напр., [6, с. 78-81]), что в свою очередь расширяет изобразительно-выразительные возможности художественной речи и позволяет решать более емкие смысловые задачи в пределах одного завершенного поэтического высказывания.

Разумеется, между «метатекстовыми нитями» А. Вежбицкой, представленными, в числе прочего, вводными конструкциями-клише типа иначе говоря…, короче говоря… и др., и иноязычными метакомпонентами художественного текста существуют значительные различия, относимые прежде всего к сфере функциональной направленности тех и других. Если вводные слова, возникающие, как правило, в устной разговорной речи и проникающие в письменные тексты из последней, наиболее очевидно функционируют как метаорганизаторы высказывания, то функциональный репертуар, которым наделено иноязычие в художественном, в частности стихотворном тексте, значительно сложнее и шире. Такой иноязычный метакомпонент способен выполнять самые различные, подчас несоотносимые друг с другом функции от создания юмористического эффекта (макароническая «шутка», механизм которой заключается в простом соположении фактов двух языков как «соединении несоединимого» или, в более сложных случаях, основан на действии межъязыковой омонимии) до формирования синкретичного, емкого по своей семантике и разнонаправленного по ассоциативным связям знака, в котором в скрытом и свернутом виде пребывает узловая концепция всего сочинения. Специфика функций в каждом конкретном случае пребывает в согласии с авторскими интенциями и сообразуется с такими «внешними» факторами, как роль компонента в произведении (заглавие, подзаголовок, эпиграф, внутритекстовое иноязычие и т.д.), его расположение в структуре текста (сильная позиция, слабая позиция; начальный фрагмент, конечный фрагмент, срединная часть и т.д.). В особых случаях один такой компонент может сочетать в себе несколько функций сразу.

Подход к изучению художественно-поэтического иноязычия, предпринятый в настоящей работе, может и должен быть логически продолжен и дополнен следующим положением. Любая манифестация иноязычия в поэтическом контексте, тексте и, шире, творчестве конкретного автора квалифицируется нами как билингвема. Данный терминоконцепт вводится нами в лингвистический обиход впервые для обозначения минимальной принципиально внеуровневой единицы выражения, чье присутствие делает художественную речь двуязычной. Любая билингвема, будь она выражена однобуквенной иносистемной аббревиатурой или завершенным высказыванием на иностранном языке (текст внутри текста; текст в макроконтексте творчества автора), способна выполнять в поглощающей ее структуре чрезвычайно важную роль ключевого знака, при снятии которого или его замене мнимым синонимом не только нарушается адекватное восприятие произведения, но и перестает существовать сама художественная структура как единый, нераздельный организм.

Обычно автор намеренно вводит в свои стихи факты языков иных, нежели его первый, создавая таким образом прецедент двуязычных поэтических текстов; читатель или исследователь в таком случае сталкивается с проявлением литературного творческого билингвизма. Разумеется, в двуязычном произведении потенциал первого и второго языков никогда не бывает равным: при самом обильном насыщении текста «чужеязычной» лексикой в нем всегда без труда выделяется второй язык, который в структуре текста находится на периферии внимания автора, пребывая по отношению к первому в «подчиненной» позиции. Даже в макароническом стихе, где эффект во многом основан на фактах расширенного присутствия иноязычия, второй язык также обнаруживает свое «презираемое» положение – это ясно хотя бы из того, что макаронизм по определению есть лексический элемент, вносимый в речь «с неизбежным искажением его звуковой формы» [7, с. 233].

Двуязычный художественный текст – это такое особое сообщение, в котором намеренно сближаются и вовлекаются во взаимные иерархические отношения различные национальные культуры, иногда и исторические эпохи, представленные двумя разными языковыми системами. Прав был поэтому Ю.М. Лотман, когда писал, что «…интеллектуальное наслаждение дается в результате приложения к сообщению одного или небольшого числа логически связанных кодов (это наслаждение в том и состоит, чтобы массу пестрого материала свести к одной системе)» [8, с. 77].

Взгляд на феномен иноязычия как на текстовый метакомпонент и одновременно билингвему имеет еще и то преимущество, что при нем удается преодолеть формальные границы, возникающие между единицами выражения при сопоставлении их объема и языкового статуса. Понятие «метакомпонент-билингвема» объединяет в себе принципиально разноуровневые языковые манифестации от одной или двух букв «чужого» алфавита (как это происходит, например, в посвящениях лицам, обозначенным латинскими инициалами) до достаточно крупных и относительно самостоятельных отрезков, какими могут выступать иноязычные эпиграфы.

Неслучайное присутствие иноязычия в произведении художественной литературы следует рассматривать как объединение в целом, неделимом тексте двух коммуникативных систем. Из них одна служит основной, базовой (назовем ее первым языком произведения), а другая – вспомогательной, служебной, «удаленной» от смыслового центра (второй язык произведения). Последняя из названных систем представлена особыми знаками – ведь «унитарными носителями информации о фактах культуры могут быть только знаки, объединяемые в семиотические системы» [9, с. 26]. Две эти системы сближаются, а подчас и сталкиваются, контрастно противопоставляются друг другу, в результате чего возникает ряд дополнительных ассоциаций, выстраиваются новые смысловые ракурсы, перераспределяются эстетические акценты. Но даже при максимальном сближении двух систем их знаки не смешиваются. Так происходит не только в синхронном сосуществовании и взаимодействии систем, но и в их генезисе: «каждый класс семиотических систем в процессе развития не смешивается с другими классами и сохраняет свою информационную содержательную идентичность» [там же, с. 41].

Наконец, билингвема, сознательно и в известном смысле закономерно внедряемая автором в ткань произведения, чаще всего используется в художественном тексте как важный и действенный стилистический прием, превращаясь в характерную черту идиостиля автора, своеобразный признак poetic diction, если речь идет о стихах.

Итак, объем и лингвистическое состояние иноязычного метатекстового компонента поэтического текста способны колебаться от буквы «чужого» алфавита до достаточно крупного, логически завершенного фрагмента на втором для автора произведения языке, претендующего на статус текста, пускай и минимального, неполного, каким может оказаться любая расширенная цитата на языке оригинала. Однако поскольку, как было указано выше, цитата репрезентирует другой текст-произведение, из которого она «вынута», то и границы подобного метакомпонента следует рассматривать еще шире, раздвинув их до пределов другого (полного) текста, другого национального языка, культуры, эпохи и т.д. Подобное «расширение границ» производится автором художественного произведения с целью обеспечения лучшего, более точного, исчерпывающего, т.е. в целом адекватного восприятия читателем созданного текста.

Роль билингвемы в двуязычном литературном произведении может на первый взгляд показаться скромной и не заслуживающей повышенного внимания со стороны исследователя-лингвиста. Причину можно усматривать в том, что реальное соотношение между первым языком и вторым языком в таком тексте никогда не бывает равнозначным или тем более смещенным в пользу последнего.

Такое впечатление, однако, вполне способно оказаться обманчивым. Инкорпорированное в текст иноязычие – прием достаточно нетрадиционный, редкий, неслучайный по самой своей сути, а потому яркий и почти всегда наделяемый особым ролевым комплексом. Его смысловая нагрузка может быть чрезвычайно весомой и достигать по своим масштабам назначения ключевого фрагмента текста, без которого понимание замысла автора невозможно и который в этом отношении не допускает никакого замещения или изменения собственного формата.

Художественную ценность, неповторимость и функциональную сложность иноязычного метакомпонента в художественном произведении продемонстрируем на примере одного стихотворения Юрия Левитанского, впервые опубликованного в его сборнике 1981 года «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом» [10, с. 361-362]:

Шампанским наполнен бокал.

Июльская ночь на ущербе.

Прощай, Баденвейлер,

ich sterbe!

И допит последний глоток.

Немецкий уснул городок.

Подумай, какая досада!

Лишь ветки вишневого сада

белеют в июльской ночи.

Колеблется пламя свечи.

Актриса известная плачет.

Не знаю, зачем она прячет

последние слезы свои.

К чему здесь сейчас соловьи!

Последние слезы горючи.

Шиповника стебли колючи.

Крыжовника иглы остры.

И будут рыдать три сестры

И многие сестры иные.

Немногие братья родные

и множество братьев иных.

...Немецкий уснул городок.

Но он уже скоро проснется.

Его это тоже коснется,

но только потом,

и не так.

Зачем эти розы цветут?

Как все в этом мире похоже.

И на Новодевичьем тоже

такие же розы, как тут.

Я тоже уеду туда,

к тем розам,

к березе и к вербе.

Ich sterbe,

ich sterbe,

ich sterbe –

и это уже навсегда.

Перед нами поэтический текст, разбитый на восемь строф по четыре стиха в каждой, написанный регулярным трехстопным амфибрахием. Достаточно необычной для русской поэзии является система рифм: в то время как вторая и третья строки каждой строфы связаны друг с другом смежными женскими рифмами, последняя, оканчиваясь мужской клаузулой, рифмуется с первой строкой следующей за нею строфы, имеющей то же ритмическое окончание. Этим обеспечивается эффект своеобразного подхвата при переходе от одной строфы к другой. Но такой принцип не выдерживается последовательно. В третьей от конца стихотворения строфе возникает консонантная рифма городок – и не так, связывающая первую и последнюю строки, а последние две строфы вообще скреплены точными кольцевыми рифмами по схеме aBBa cDDc.

Из других существенных формальных особенностей отметим дробление стихов в нескольких строфах, прежде всего первой и последней, на ряд «висячих строк». Эта графико-интонационная черта оба раза помечает собою иноязычный компонент, воплощенный в одной и той же фразе ich sterbe – «я умираю».

По стилю изложения произведение представляет собой внутренний монолог, в котором использован прием «потока сознания». В какой ситуации, от чьего лица произносятся эти слова и фразы, кому они адресованы, чьи мысли переданы в стихотворении, кто его герой? Все это читателю, казалось бы, не явлено, но в тексте имеется целый ряд важных сигналов-указаний, которые распределены по его структуре сравнительно равномерно. Среди них – топоним Баденвейлер (Badenweiler), небольшой курортный город в Германии; в предпоследней строфе – название кладбища в Москве (Новодевичье); во второй и пятой строфах это словосочетания вишневый сад и три сестры, в четвертой – слово крыжовник; в первой строфе встречаем «бокал, наполненный шампанским», в третьей – упоминание некоей актрисы известной; и наконец, обрамляющим рефреном всего произведения звучат немецкие слова ich sterbe, появляясь в начале стихотворения и затем в его конце, причем в последней строфе дополнительно и контактно, через запятую, повторяясь трижды.

Не нужно быть специалистом-филологом, чтобы понять, что текст стихотворения, которое явно и намеренно лишено автором заглавия, отсылает к личности Антона Павловича Чехова: здесь прежде всего эксплицированы названия его произведений (пьесы «Вишневый сад», «Три сестры», рассказ «Крыжовник»). Внимательный читатель также догадывается, что воображаемый автором монолог произносится самим героем, который, как известно, окончил свои дни в июле 1904 г. в Германии, но был похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище, и речь здесь идет о последних часах в жизни писателя. Темы шампанского в бокале, горящей свечи, сада за окнами, цветущих роз также имеют вполне конкретную опору в виде соответствующих реалий, а под «актрисой известной» подразумевается супруга Чехова О.Л. Книппер. Происходящее дано как бы в восприятии и через сознание тяжело больного, умирающего человека.

Все показанное помогает лучше и быстрее осмыслить «декорацию» стихотворения, установить личность героя, время и место действия, описываемое событие, даже приблизиться к замыслу стихотворения, – но все это лишь в самых общих чертах. Окончательное же понимание масштабов авторского замысла возможно только в результате концентрации читательского внимания на иноязычном метатекстовом компоненте. Попробуем пояснить сказанное.

Ich sterbe – это завершенное двусоставное полное предложение, построенное по схеме N1 + Vf; в данном тексте оно представляет собой точную цитату, в которой передана когда-то реально произнесенная фраза. Необходимость и особая значимость введения высказывания на немецком языке в русский текст видятся сразу на нескольких уровнях. Во-первых, будучи цитатой, эти слова «объективируют» ситуацию: они, вместе с другими «знаковыми» фрагментами текста, – это «то, что действительно было», в то время как все остальные его фрагменты, как и весь внутренний монолог, – это вымысел автора, т.е. «то, что могло быть». Во-вторых, введение в ткань произведения факта, репрезентирующего иную языковую систему (немецкий язык) уже несет в себе ту информацию, что действие разворачивается не в России, но за ее пределами, а именно в Германии (подкреплено дважды повторенным «немецкий уснул городок»). В-третьих, в самой этой фразе, в одновременной прецедентности ее произнесения реальным лицом и героем стихотворения заключен важный парадокс в том смысле, что едва ли не последние слова в своей жизни великий русский писатель говорит на иностранном, неродном для себя языке. И здесь вполне уместно предположение: именно данный факт из биографии Чехова поражает автора стихотворения настолько, что служит ему толчком для раздумий, которые и приводят к созданию текста. По всей вероятности, и стихотворный метр русского произведения возник, т.е. был смоделирован «после» немецкой фразы, в которой слышится четкий амфибрахий. Во введении в текст иноязычия, что особенно существенно, заключена и «сокровенная мысль» произведения Левитанского: после своей смерти Чехов перестает быть только русским писателем и драматургом, его творчество получает небывалое признание за пределами России и приобретает европейское (…Немецкий уснул городок. // Его это тоже коснется), а затем и мировое значение.

То, чему предстоит произойти после показанных в тексте событий и что предвидит герой, может интерпретироваться как одновременное движение в двух противоположных направлениях (здесь и кроется упомянутый нами выше «смысловой парадокс»): прах писателя возвращается в Москву, на Новодевичье кладбище, а его произведения продолжают свое победное шествие далеко за пределы России, русского языка, русской литературы и культуры. Таким образом, фраза ich sterbe, чья исключительная роль в восприятии произведения подчеркнута автором многократно и вариативно (иной язык, контрастная тексту алфавитная система, графическая выделенность «висячими строками», вовлеченность в точную рифму, контактно-дистантная повторяемость в тексте), не просто стягивает, сосредоточивает на себе те «частные» смыслы, которые распределены по всему тексту и выражены в нем иными средствами, но и поднимает читательское восприятие на более высокий уровень, недостижимый в случае употребления автором каких-либо иных средств. Немецкое ich sterbe не должно и не может здесь переводиться как «я умираю» – не потому ли текст данного стихотворения в разных изданиях всегда и вопреки сложившимся традициям печатался без перевода-комментария, способного лишь ввести в заблуждение? Скорее, понимать и трактовать иноязычие здесь следует в духе, прямо противоположном словарному. Верность такой нашей интерпретации подтверждается и возникающей в конце стихотворения интонационной определенностью речи (рифмовая «правильность», «регулярность» строфы), и завершающей, итоговой сентенцией произведения, в которой навсегда относится вовсе не к sterbe, но к духовному наследию русского писателя, которому предстоит получить посмертную известность и славу одного из самых значительных литераторов едва начавшегося столетия и последующих времен.

Для окончательной убедительности приведенных аргументов сравним рассмотренный поэтический текст с описанием тех же событий, какое находим в художественной биографии А.П. Чехова:

«Развязка наступила в ночь с 1 на 2 июля 1904 года. <…> После относительно спокойного дня 1 июля больной заснул, но вскоре, около часа ночи, проснулся и попросил пригласить врача. Впрочем, когда пришел врач, Чехов сам сказал ему, что умирает. Сказал, что посылать за кислородом не следует, так как пока его принесут, он уже будет мертв. Доктор велел дать умирающему бокал шампанского. Чехов взял бокал и, как вспоминает Ольга Леонардовна, повернулся к ней, «улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: “Давно я не пил шампанского...”, покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре умолкнул навсегда...» Похороны состоялись в Москве, на кладбище Новодевичьего монастыря» [11, с. 503].

Как видим, и в этом тексте имеется множество конкретных деталей, а также ряд отсылок и цитат, которые могут расцениваться как метакомпоненты текста. Однако никаких дополнительных смыслов, которые находим в стихотворении Ю. Левитанского, данный фрагмент не содержит и не допускает. И это закономерно: скорее всего, их и не должно быть в соответствии и с жанром текста, и с намерениями (целевыми установками) другого автора. Примечательно, что наиболее важная для нас реплика Чехова о смерти не только передана здесь в косвенной речи (у Левитанского – в составе внутреннего монолога), но при этом никак не обозначен тот язык, на котором она была произнесена, поскольку такая информация представляется здесь несущественной, а потому и лишней. Вдумчивому, заинтересованному читателю остается только догадываться, что поскольку приглашенный врач мог быть не кем иным, как только немцем, то и обращаться к нему Чехов мог лишь по-немецки.

На примере конкретной билингвемы мы продемонстрировали, что метатекстовый компонент, входя на правах полноценного составного элемента в любой текст, проявляется в различном текстовом окружении (в текстах разных жанров) неодинаково. В структуре художественного, в частности поэтического, произведения его конвенционально-коммуникативные функции заметно затухают, что проявляется в полной или частичной утрате им «словарного денотата». Одновременно на передний план начинает выводиться функция эстетическая, обнаруживаемая, в частности, в существенном расширении смысловых границ всего произведения и, в целом, в передаче значений, имеющих сложную, «многослойную» структуру. Иноязычный метатекстовый компонент поэтического текста может выдвигаться на позиции ведущего, ключевого фрагмента произведения и сосредоточивать на себе все те частные смыслы, которые относительно равномерно распределены по ткани (пространству) произведения или не заявлены в нем никак иначе. В указанном отношении иноязычие уникально и едва ли допускает замещение какими-либо альтернативными средствами языка и речи или иные критические модификации.

В заключение отметим, что выше нами был продемонстрирован только один, хотя и достаточно типичный случай инкорпорирования иноязычия в поэтическую речь. В действительности билингвема в составе художественного текста – явление весьма многогранное, представленное в русской поэзии несомненно убедительным числом манифестаций. Все, любые подобные метакомпоненты мы склонны различать по меньшей мере по пяти признакам: во-первых, по их отношению к национальному языку матричного текста; во-вторых, с позиций их графического оформления (оригинальная, «исконная» графика, например латиница, или, с другой стороны, транслитерация кириллицей); в-третьих, с точки зрения их отнесенности к определенной национально-языковой системе; в-четвертых, с позиций их квантитативных характеристик (объем в тексте); и в-пятых, с точки зрения их позиции и функции внутри структуры матричного текста (в зависимости от «места» в тексте такой метакомпонент способен нести на себе функции заглавия, эпиграфа, внутритекстового компонента и т.д.). Разумеется, все пять названных признаков следует рассматривать как интегральные: они не исключают друг друга и в художественном тексте неизбежно выступают в одновременном и взаимном сочетании.

**Список литературы**

1. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.

2. Carnap. R. Logical Syntax of Language. – NY, 1937.

3. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – Вып. VIII.

4. Николаева Т.М. Метатекст и его функции в тексте (на материале Мариинского Евангелия) // Исследования по структуре текста. – М., 1987.

5. Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М., 1999.

6. Морозов А.В. Межъязыковой синонимический ряд как реализация семантико-деривационного потенциала русского слова // Филологические науки. – 2003. – №4.

7. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.

8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.

9. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. – М., 2000.

10. Левитанский Ю.Д. Избранное. – М., 1982.

11. Бердников Г.Н. Чехов. – М., 1974.